ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



102. JAHRGANG 1935

1. HALBJAHR (JANUAR MIT JUNI)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

102. Jahrgang

1. Halbjahr (Januar mit Juni)

I. Leitartikel und Auffätze

(Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.)

II. Kreuz und Quer

III. Opern-Uraufführungen

IV. Konzert und Oper

V. Muſikfeſte und Tagungen

VI. Rundfunk-Kritik

VII. Neuerſcheinungen

VIII. Beſprechungen

Bücher:

Muſikalien:

IX. Notizen

X. Bilder *)

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen fich auf den jeweils zugehörigen Text.

XI. Mufikbeilagen

XII. Mufikalifche Preisrätfel

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



102. JAHRGANG 1935

2. HALBJAHR (JULI MIT DEZEMBER)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

102. Jahrgang

2. Halbjahr (Juli mit Dezember)

I. Leitartikel und Auffätze

(Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.)

II. Kreuz und Quer

III. Opern-Uraufführungen

IV. Konzert und Oper

V. Musikfeste und Tagungen

VI. Rundfunk-Kritik

VII. Neuerscheinungen

VIII. Besprechungen

Bücher:

Muſikalien:

IX. Notizen

X. Bilder*)

XI. Musik- und Handschrift-Beilagen

XII. Musikalische Preisrätsel

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

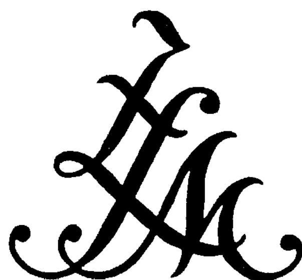
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

102. JAHRGANG



HEFT 1 *1935* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1935 HEFT 1

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Walter Abendroth: „Hans Pfitzner". Verlag Albert Langen - Georg Müller, München: Aus dem Vorwort:

Mitten in die Arbeit an diesem Buch fällt die große politische Umwälzung, deren Ergebnis die Aufrichtung des nationalsozialistischen Staates in Deutschland war. Diese Umwälzung hat bekanntlich eine derart neue Kulturlage geschaffen, daß fast alle Angelegenheiten geistiger und künstlerischer Art heute einer völlig veränderten Beurteilung unterliegen. Das Persönlichkeitsbild Hans Pfitzners hält indessen auch den neuen Gesichtspunkten nicht nur in jeder Hinsicht stand; es kann und muß vielmehr auch dem neuen Deutschland höchster Verehrung wert sein. Dies um so mehr, als Vielem, was die Macht des neuen Staates im Zeichen der Wiederaufrichtung deutscher Gesinnung und deutscher Vorherrschaft in deutschen Landen endlich erzwungen hat, Hans Pfitzner einer der stärksten und unerschrockensten geistigen Vorkämpfer gewesen ist. Andererseits aber gehört dieser Meister als Mensch wie als Künstler zu jenen reinsten Inkarnationen deutschen Geistes, deren Mission es nicht sein kann, ihr Persönliches den Majoritätsgedanken anzugleichen, sondern deren feststehender Charakter im Gegenteil seinerseits als Vorbild, Maßstab und Richtschnur zu dienen hat.

Und als solche große Führererscheinung anerkannt zu werden, bedarf es auf geistigem Gebiete natürlich der Voraussetzung, daß die überragende künstlerische Größe des Künstlers als solche erst einmal wirklich erkannt ist. Aber gerade dieser Erkenntnis steht, zumal in Deutschland, ein von fast allen großen Deutschen seit Jahrhunderten bestätigtes Hindernis entgegen. Dasselbe nämlich, das auch in dem Titelmotto Hans Thomas so eindeutigen Ausdruck findet. Und man soll nicht glauben, hieran könnte irgendein von oben oder unten eingeleiteter Gesinnungsumschwung plötzlich etwas ändern; vielleicht vermag es hundertjährige Erziehung und Beeinflussung für eine ferne Zukunft. Vorläufig indessen muß man glauben, vor einer ausgesprochen metaphysischen Eigenschaft des deutschen Durchschnittscharakters zu stehen, die waltet und sich auswirkt nach dem Gesetze irgendeiner unbegreiflichen Notwendigkeit.

Einer bis auf den heutigen Tag beständig angewachsenen Gemeinde — die jüngere Generation findet sich in sichtlich zunehmendem Maße dazu — gilt immerhin Pfitzner zweifelsfrei als der heimliche Kaiser unter den lebenden deutschen Komponisten. Aber vom Anfang seiner Laufbahn an wird sein Ruhm von einem anderen, grelleren und weiter verbreiteten verdunkelt. Es gibt dafür gewisse — zum Teil sehr äußerliche — historische Gründe, die in diesem Buche ihre Untersuchung finden werden, aber stärker scheint mir dabei die Macht der obengenannten Gesetzmäßigkeit. Man vergesse nie, daß zu Bachs und Händels Zeiten ein Telemann den weit größeren Tagesruhm genoß, daß Mozart von Paisiello und Salieri in den Schatten gestellt wurde, daß zu Goethes, Schillers und Kleists Zeit der Dramatiker-Ruhm eines Kotzebue jene drei weit hinter sich ließ, daß der deutsche Weber auf dem Altar des Italieners Spontini geschlachtet wurde, Wagner auf dem des Juden Jakob Liebmann Beer, alias Giacomo Meyerbeer; wie überhaupt das offizielle Musikleben Deutschlands zu Lebzeiten Richard Wagners sich absolut ohne ihn, unter absolutem Ausschluß seiner Person abspielte, die ohne das wunderbare Eingreifen eines idealistischen Königs wahrscheinlich dem Verzweiflungstode anheimgefallen wäre.

Was echt, was unecht, was vergänglich, was zukunftsreich ist, kann gewiß nur ungebrochener Instinkt verraten — dem nämlich, der ihn hat. Wir können sicherlich nicht mit Bestimmtheit voraussagen, welche Prägung oder Strömung der Musik des gegenwärtigen Zeitabschnitts produktiv bleiben und in kommende Zeiten wirken wird und welche nicht. Aber schon heute können wir sagen, welcher künstlerischen Artung Weiterwirken nach menschlichem Ermessen segensreich und begrüßenswert erscheinen muß, welcher Kräfte Weiterwachsen man im Interesse der geistigen Angelegenheit deutsche Musik zu wünschen hat.

EHRUNGEN.

Im Rahmen einer Richard Strauß-Woche (s. unseren gleichzeitigen Bericht) wurde dem Meister die Johannes Brahms-Medaille der Stadt Hamburg überreicht.

Die Reutlinger Liedertafel veranstaltete einen Hugo Herrmann-Ehrenabend, bei welchem dem Komponisten die anläßlich der Jahrhundertfeier des Vereins gestiftete Hugo Herrmann-Medaille für Förderer der deutschen Musik, insonderheit des deutschen Liedes, überreicht wurde.

Kammersänger Richard Mayr wurde im Hinblick auf seine 25jährige selbstlose Mitwirkung bei



den Philharmonischen Konzerten zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt. Mayr ist der einzige Sänger, dem dieser Titel verliehen wurde.

In der Nürnberger Johanniskirche und daran anschließend auf dem Johannisfriedhof fand eine Gedenkfeier für den am 24. November 1634 an der Pest gestorbenen Nürnberger Organisten u. Komponisten Johannes Staden statt.

Anläßlich des 10. Todestages von Puccini wurde eine Gedenktafel an seinem Hause in der Via Verdi in Mailand enthüllt.

Prof. Dr. Karl Thiel, Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule, wurde vom Papst zum Ritter des Gregoriusordens ernannt.

In Innsbruck veranstaltete die J. F. Hummel-Gemeinde, Salzburg, zu Ehren des 1919 in Salzburg verstorbenen Komponisten Joseph Friedr. Hummel eine Gedenkfeier, an die sich die Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshaus anschloß. Die seit 1931 bestehende Gemeinde hat bereits zahlreiche Aufführungen von Kompositionen sowie Drucklegungen seiner Werke veranstaltet.

Die Königin der Niederlande hat Richard Strauß in Anerkennung seiner großen künstlerischen Verdienste das Großkreuz des Oranien-Nassau-Ordens verliehen.

Im Rathaussaal von Vaasa wurde eine Büste des trefflichen finnischen Komponisten Toivo Kuula enthüllt.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Professor Dr. Wilhelm Altmanns „Katalog der theatralischen Musik seit 1861" wird im Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft in Wolfenbüttel herauskommen. Das Werk umfaßt etwa 50 Bogen im Lexikonformat und wird in Lieferungen zu je 5 Bogen erscheinen. Die erste Lieferung liegt Anfang des Jahres vor. Die weiteren Lieferungen folgen in Abständen von je 6 Wochen.

Scholasticum, die bei Litolff erscheinende grundlegende Sammlung von Musiziergut für Schule und Haus, bringt in einer soeben begonnenen 3. Reihe „Historisches Musiziergut von Beethoven bis zur Romantik" und schließt damit die Lücke zwischen der 2. (Barock-) Reihe und der 4. (Gegenwart-) Reihe. Die ersten Hefte enthalten Stücke von Beethoven, Weber, Schubert, Spohr, Marschner, Schumann und Volkmann. Weitere Hefte kündigen E. Th. A. Hoffmann, Lachner, Brahms u. a. an.

Durch Zusammenschluß des Betriebs Oskar Brandstetter in Leipzig mit dem Musikwissenschaftlichen Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien ist die Weiterführung der großen kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners, die nach der Auflösung des Augsburger Verlags Dr. Benno Filser in Frage gestellt war, gesichert. Der neue Musikwissenschaftliche Verlag G. m. b. H. in Wien und Leipzig wird die auf die 22 Bände berechnete Bruckner-Ausgabe weiter herausgeben.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt des Verlages Henry Litolff in Braunschweig bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

Unser Pommerland. Monatsschrift für das Kulturleben der Heimat gibt im Monat September 34 ein Sonderheft „Musik in Pommern" (Her. Univ.-Prof. Dr. Hans Engel) heraus, das wertvolle Beiträge bringt: so u. a.: Hans Engel „Musik in Pommern", Eberh. Preußner „Landschaftliche Musikpflege", Karl Kaiser „Das pommersche Volkslied", Günther Kittler „Der Volkstanz in Pommern", Ulrich Hildebrandt „Zur musikalischen Lage in Pommern", Jürgen Voigt „Die Aufgaben der Kirchenmusiker in Pommern", E. K. Rößler „Alte Orgeln in Pommern" u. v. a.

Völkischer Pressedienst (Dr. Werner Kulz-Darmstadt), Nr. 47/1934: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie". Elly Ney über Beethoven. —

Völkischer Pressedienst (Her. Dr. Werner Kulz-Darmstadt) bringt in seiner Nr. 50 1934 eine größere Anzahl weihnachtlicher Beiträge.

Mitteilungsblatt der Bukarester Deutschen Liedertafel. Ein kleines Blatt, das sowohl dortige Musikereignisse und Musiknachrichten aus dem Reich kundtut, als auch sich mit den Fragen der Musikkultur be-

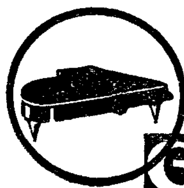
ſchäftigt und ſeine Abſicht, ein „zuſammenfaſſendes Glied" der im fernen Oſten lebenden Deutſchen zu ſein, ſicher ſchönſtens erfüllt.

„Deutſche Muſik-Zeitung." XXXV. Jahrgang Nr. 11/1934:

Gegen Hindemith hat die organiſierte muſikaliſche Jugend der Partei letzthin wiederholt Stellung genommen. Soweit dieſelbe Jugend früher nicht Politik trieb, ſondern Muſik machte, hat ſie mit beſonderer Vorliebe, ja faſt könnte man behaupten übertrieben gerade auf dieſen Hindemith geſchworen, deſſen Zweckmuſik für die Spielgemeinſchaften der Jugend wegen ihrer handwerklichen Qualitäten und Unſentimentalität geradezu als Vorbilder galten und wirkten. Wie ſteht es nun damit? Und wie ſteht es mit dem großen Schaffen Hindemiths? Von den Eiferern theoretiſch bekämpft, ſteht ſein neueſtes Werk „Mathis der Maler", weitaus an der Spitze der in Deutſchland geſpielten Konzertwerke zeitgenöſſiſcher Herkunft. Das Kommando derer, die Muſikpolitik zu machen ſich berufen fühlen, wird alſo gar nicht von den wirklichen Führern der Muſik, nämlich denen, die die Muſik machen, befolgt. Und neuerdings treten gar amtliche „berufene" Muſikführer wie Furtwängler, und Havemann offen mit Wort und Tat für den angegriffenen Hindemith auf, der zweifellos, wenn ihm entſcheidende Stellen offen bekannt gäben, daß er in Deutſchland unerwünſcht ſei, die Konſequenzen ziehen und Deutſchland verlaſſen würde. Da für die Muſiker die Reichsmuſikkammer die höchſte Inſtanz iſt, und da dieſe ſich für Hindemith erklärt hat, ſollte das unnütze Gerede in Wort und Schrift endlich verſtummen. Wer ſeine Muſik nicht mag, der kann ſie ja meiden. Aber es geht nicht an, daß Freunde wie Feinde des Künſtlers gleichermaßen glauben, den wahren Ring des Erkennens zu beſitzen und danach berechtigt zu ſein, den Künſtler in den Himmel zu heben oder zu diffamieren. Der geiſtige Führer erweiſt ſich als Berufener durch die Tat. Wenn ſeine Tat ihm nicht die Gefolgſchaft zuführt, ſo war er nicht der rechte. Noch immer gilt das Wort: An ihren Früchten ſollt ihr ſie erkennen! Prüft, ſo ihr dazu fähig ſeid, die Früchte von Hindemiths Schaffen, dann erledigt ſich auch der Fall Hindemith von ſelbſt.

Nachrichtenblatt der „Stagma". Die STAGMA, die ſtaatliche genehmigte Geſellſchaft zur Verwertung muſikaliſcher Urheberrechte, teilt in ihrem Nachrichtenblatt mit, ſie habe noch immer feſtſtellen müſſen, daß ſich auf dem Gebiete der ernſten Muſik viele Künſtler, aber auch größere Vereinigungen und offizielle Stellen nicht genügend der Verpflichtung, die Werke lebender deutſcher Komponiſten aufzuführen, bewußt ſind. Mancher







den Philharmonischen Konzerten zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt. Mayr ist der einzige Sänger, dem dieser Titel verliehen wurde.

In der Nürnberger Johanniskirche und daran anschließend auf dem Johannisfriedhof fand eine Gedenkfeier für den am 24. November 1634 an der Pest gestorbenen Nürnberger Organisten u. Komponisten Johannes Staden statt.

Anläßlich des 10. Todestages von Puccini wurde eine Gedenktafel an seinem Hause in der Via Verdi in Mailand enthüllt.

Prof. Dr. Karl Thiel, Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule, wurde vom Papst zum Ritter des Gregoriusordens ernannt.

In Innsbruck veranstaltete die J. F. Hummel-Gemeinde, Salzburg, zu Ehren des 1919 in Salzburg verstorbenen Komponisten Joseph Friedr. Hummel eine Gedenkfeier, an die sich die Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshaus anschloß. Die seit 1931 bestehende Gemeinde hat bereits zahlreiche Aufführungen von Kompositionen sowie Drucklegungen seiner Werke veranstaltet.

Die Königin der Niederlande hat Richard Strauß in Anerkennung seiner großen künstlerischen Verdienste das Großkreuz des Oranien-Nassau-Ordens verliehen.

Im Rathaussaal von Vaasa wurde eine Büste des trefflichen finnischen Komponisten Toivo Kuula enthüllt.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Professor Dr. Wilhelm Altmanns „Katalog der theatralischen Musik seit 1861" wird im Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft in Wolfenbüttel herauskommen. Das Werk umfaßt etwa 50 Bogen im Lexikonformat und wird in Lieferungen zu je 5 Bogen erscheinen. Die erste Lieferung liegt Anfang des Jahres vor. Die weiteren Lieferungen folgen in Abständen von je 6 Wochen.

Scholasticum, die bei Litolff erscheinende grundlegende Sammlung von Musiziergut für Schule und Haus, bringt in einer soeben begonnenen 3. Reihe „Historisches Musiziergut von Beethoven bis zur Romantik" und schließt damit die Lücke zwischen der 2. (Barock-) Reihe und der 4. (Gegenwart-) Reihe. Die ersten Hefte enthalten Stücke von Beethoven, Weber, Schubert, Spohr, Marschner, Schumann und Volkmann. Weitere Hefte kündigen E. Th. A. Hoffmann, Lachner, Brahms u. a. an.

Durch Zusammenschluß des Betriebs Oskar Brandstetter in Leipzig mit dem Musikwissenschaftlichen Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien ist die Weiterführung der großen kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners, die nach der Auflösung des Augsburger Verlags Dr. Benno Filser in Frage gestellt war, gesichert. Der neue Musikwissenschaftliche Verlag G. m. b. H. in Wien und Leipzig wird die auf die 22 Bände berechnete Bruckner-Ausgabe weiter herausgeben.

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt des Verlages Henry Litolff in Braunschweig bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

Unser Pommerland. Monatsschrift für das Kulturleben der Heimat gibt im Monat September 34 ein Sonderheft „Musik in Pommern" (Her. Univ.-Prof. Dr. Hans Engel) heraus, das wertvolle Beiträge bringt: so u. a.: Hans Engel „Musik in Pommern", Eberh. Preußner „Landschaftliche Musikpflege", Karl Kaiser „Das pommersche Volkslied", Günther Kittler „Der Volkstanz in Pommern", Ulrich Hildebrandt „Zur musikalischen Lage in Pommern", Jürgen Voigt „Die Aufgaben der Kirchenmusiker in Pommern", E. K. Rößler „Alte Orgeln in Pommern" u. v. a.

Völkischer Pressedienst (Dr. Werner Kulz-Darmstadt), Nr. 47 / 1934: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie". Elly Ney über Beethoven. —

Völkischer Pressedienst (Her. Dr. Werner Kulz-Darmstadt) bringt in seiner Nr. 50 1934 eine größere Anzahl weihnachtlicher Beiträge.

Mitteilungsblatt der Bukarester Deutschen Liedertafel. Ein kleines Blatt, das sowohl dortige Musikereignisse und Musiknachrichten aus dem Reich kundtut, als auch sich mit den Fragen der Musikkultur be-

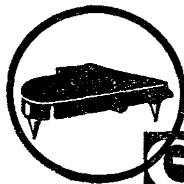
ſchäftigt und ſeine Abſicht, ein „zuſammenfaſſendes Glied“ der im fernen Oſten lebenden Deutſchen zu ſein, ſicher ſchönſtens erfüllt.

„Deutſche Muſik-Zeitung.“ XXXV. Jahrgang Nr. 11/1934:

Gegen Hindemith hat die organiſierte muſikaliſche Jugend der Partei letzthin wiederholt Stellung genommen. Soweit dieſelbe Jugend früher nicht Politik trieb, ſondern Muſik machte, hat ſie mit beſonderer Vorliebe, ja faſt könnte man behaupten übertrieben gerade auf dieſen Hindemith geſchworen, deſſen Zweckmuſik für die Spielgemeinſchaften der Jugend wegen ihrer handwerklichen Qualitäten und Unſentimentalität geradezu als Vorbilder galten und wirkten. Wie ſteht es nun damit? Und wie ſteht es mit dem großen Schaffen Hindemiths? Von den Eiferern theoretiſch bekämpft, ſteht ſein neueſtes Werk „Mathis der Maler“, weitaus an der Spitze der in Deutſchland geſpielten Konzertwerke zeitgenöſſiſcher Herkunft. Das Kommando derer, die Muſikpolitik zu machen ſich berufen fühlen, wird alſo gar nicht von den wirklichen Führern der Muſik, nämlich denen, die die Muſik machen, befolgt. Und neuerdings treten gar amtliche „berufene“ Muſikführer wie Furtwängler, und Havemann offen mit Wort und Tat für den angegriffenen Hindemith auf, der zweifellos, wenn ihm entſcheidende Stellen offen bekannt gäben, daß er in Deutſchland unerwünſcht ſei, die Konſequenzen ziehen und Deutſchland verlaſſen würde. Da für die Muſiker die Reichsmuſikkammer die höchſte Inſtanz iſt, und da dieſe ſich für Hindemith erklärt hat, ſollte das unnütze Gerede in Wort und Schrift endlich verſtummen. Wer ſeine Muſik nicht mag, der kann ſie ja meiden. Aber es geht nicht an, daß Freunde wie Feinde des Künſtlers gleichermaßen glauben, den wahren Ring des Erkennens zu beſitzen und danach berechtigt zu ſein, den Künſtler in den Himmel zu heben oder zu diffamieren. Der geiſtige Führer erweiſt ſich als Berufener durch die Tat. Wenn ſeine Tat ihm nicht die Gefolgſchaft zuführt, ſo war er nicht der rechte. Noch immer gilt das Wort: An ihren Früchten ſollt ihr ſie erkennen! Prüft, ſo ihr dazu fähig ſeid, die Früchte von Hindemiths Schaffen, dann erledigt ſich auch der Fall Hindemith von ſelbſt.

Nachrichtenblatt der „Stagma“. Die STAGMA, die ſtaatliche genehmigte Geſellſchaft zur Verwertung muſikaliſcher Urheberrechte, teilt in ihrem Nachrichtenblatt mit, ſie habe noch immer feſtſtellen müſſen, daß ſich auf dem Gebiete der ernſten Muſik viele Künſtler, aber auch größere Vereinigungen und offizielle Stellen nicht genügend der Verpflichtung, die Werke lebender deutſcher Komponiſten aufzuführen, bewußt ſind. Mancher





prominente Künstler glaubt, in der Öffentlichkeit wirken und dabei die Existenz der Schaffenden vollkommen übersehen zu können. Ferner teilt die STAGMA mit, daß sie jetzt eine weit größere Aufmerksamkeit als früher den kulturellen Forderungen widmet. In die in Frage kommenden Verträge ist wieder die Bestimmung eingeführt, daß die Werke künstlerisch angemessen aufzuführen sind.

„Gut Ton", Volksmusikfachbl. Dresden, Nr. 11. Alfred Mellot: Dr. Martin Luther und die Tonkunst. — Dr. Fritz Stege: Die Erziehung zur Volksmusik. — J. H. Löbel: Akkordeonspiel nach Klaviernoten. — Richard Winkler: Originalkompositionen. — Karl Gengler: Die deutsche Volksmusik voran.

Das Mandolinen-Orchester. Zeitschrift des Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspielerbundes, Darmstadt. Nr. 11.
Dr. Fritz Stege: Liedgesang und Hausmusikpflege. — Wilhelm Horn: Volksmusik und Volksinstrumente.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Prof. Dr. Karl Blessinger: „Das deutsche Haus — ein Hort deutscher Musik" (Uckermärkischer Kurier, 25. Nov.).

Friedrich Baser: Schillers Dichtung in der Musik (Rhein.-Westf. Zeitg., Essen, 23. Nov.).

Henning Rechnitzer-Möller: Die Musik d. Nordens („Der Vorposten", Danzig, 24. Nov.).

Frank Noack-Nordensen: Deutsche Gesangskultur, nicht italienische Singtechnik! (Berliner Börsenzeitung, 20. Nov.).

Dr. Gaston Dejmek: Musik — ein Rasseproblem (Essener Allgem. Zeitung, 18. Nov. 34).

Dr. Helmut Schmidt-Garre: Der rassische Stil der nordischen Musik. („Volksparole", Düsseldorf, 24. Okt.)

„Da die ganze Rassenkunde noch überaus jung ist, steht auch ihre Übertragung auf einzelne Kulturgebiete noch sehr in den Anfängen. So wissen wir beispielsweise sehr wenig über die Musikeinstellung der dinarischen Rasse, über jene der fälischen und ostischen Rasse einstweilen jedoch noch gar nichts. Das Wichtigste für uns bleibt natürlich die Erkenntnis der Musikanschauung der nordischen Rasse. Es ist infolgedessen bereits höchst wertvoll, daß wir wenigstens die zwei wichtigsten Grundzüge nordischer Musikauffassung mit einiger Klarheit erkennen, einmal den primären Sinn für klangliche Tiefenwirkung, durch den sich die nordische Rasse von fast allen anderen Rassen der Erde unterscheidet, weiterhin die Verankerung der Musik im Metaphysischen. Hierdurch wurde die nordische Musik ein leuchtendes Abbild des idealistischen Schwunges der nordischen Rasse."

Völkischer Beobachter (Berliner Ausgabe) vom 19. 12. 1934:

Neue Formen des Konzertlebens. (Ludwig Weber-Abend im Zentralinstitut.) Unter den jüngeren Komponisten, die am erfolgreichsten um eine Erneuerung des Konzertlebens bemüht sind, nimmt der in Nürnberg 1891 gebürtige, jetzt in Mülheim a. Ruhr wirkende Ludwig Weber eine bevorzugte Stellung ein. Das stille Schaffen dieses Tonsetzers, der den Geist der neuen Zeit stark und gläubig in sich trägt, ist seit Jahren Gegenstand besonderer Beachtung der leider nicht allzu zahlreichen Kreise, die auf seine Begabung größte Hoffnungen setzen. Tonkünstlerfeste verschweigen ihn, in Berlin ist sein Wirken wenig bekannt, obgleich eine Aufführung des schon vor 1924 entstandenen Christgeburtspiels unter dem unvergessenen Carl Thiel noch in frischer Erinnerung ist. Man ist dem Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Prof. Dr. Eugen Bieder, für sein tatkräftiges Eintreten für Ludwig Weber Dank schuldig.

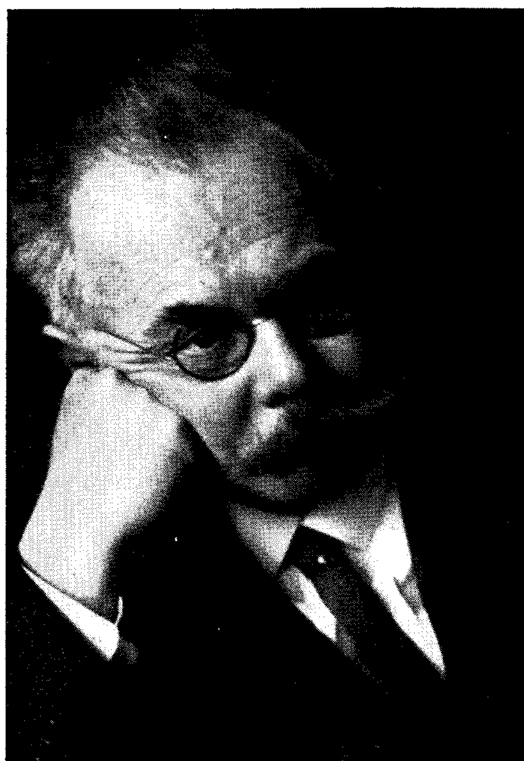
Mit Ludwig Weber beginnt die Umwandlung des „Konzertbetriebes" in eine „Konzertgemeinschaft", äußerlich erkennbar in den Formen des Laienspiels und der „Chorgemeinschaft", die die Ausführenden und Hörer zu gemeinsamem Musizieren zusammenfaßt und damit die Schranke zwischen Podium und Konzertsaal endgültig durchbricht. Die Hörgemeinde singt den Cantus Firmus nach einem Notenblatt, der Chor singt die musikalischen Zwischenlieder und umspielt die choralmäßige Grundmelodie in klangreichem Aufbau mit vierstimmiger Melodik. Wir hörten in einer Sonn-

tagsaufführung im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht zwei dieser Chorgemeinschaften. Der Eindruck war stark. Es läßt sich nicht bestreiten, daß hier neue Wege des Musizierens beschritten werden, die in der Musikwelt zum Aufhorchen zwingen.

Inhaltlich aber strömt die Musik Webers namentlich in seinem „Christgeburtspiel" jene klare und reine Herbheit des Empfindens aus, die aus der unbewußten Abkehr von aller romantischen Sentimentalität und aus der Scheu vor jeder Gefühlspreisgabe zu erklären ist. Hier bahnt sich der neue Stil der Zukunft an, den schon Eichenauer in seinem Werk „Musik und Rasse" als typisch nordisch erkannt hat. Nicht als ob Ludwig Weber als Vollender und Meister dieses Stils bezeichnet werden soll. Das Christgeburtspiel läßt mitunter die wünschenswerte Ausgeglichenheit vermissen. In einzelnen instrumentalen Partien treten uns zu grobe harmonische Anhäufungen entgegen, manche Wiederholungen verlieren sich in die Breite. Daneben aber stehen Partien von einer so übersinnlichen Schönheit, wie ein gewisses „Kyrie Eleison", daß man innerlich tief bewegt wird. Hier, wie in der eigenartigen Verwendung der alten Volksweisen, Webers persönlichste kompositorische Stärke, wird man an die Flächenhaftigkeit gotischer Gemälde erinnert. Die strengen asketisch frommen Linien ranken sich in einer neuartigen Mystik frei und zielbewußt empor zu jenen hohen Regionen, in die nur ein starkes gläubiges Gemüt zu folgen vermag.

Man sollte dieses Spiel aber eigentlich nur in einem besonders gewählten Rahmen, in einem gotischen Altarraum etwa, zur Aufführung bringen, obgleich es Prof. Bieder nicht an einer Vorbereitung der Stimmung durch Aufstellung von Armleuchtern mit Kerzen und durch anderweitige geschmackvolle Beleuchtung fehlen ließ. Auch störte der Blick auf die für dieses intime Spiel zu große Zahl der Mitwirkenden. Es gab bei der Ausführung in den Tutti-Sätzen einige Klippen. Auch war die gesangliche Darstellung des Verkündigungsengels unzureichend. Wenn auch der laienhafte Charakter der Aufführung bewußt betont wurde, so läßt sich doch wohl nicht leugnen, daß bei der Wahl zwischen Kunst und Dilettantismus die Kunst immerhin den Vorzug verdient. Die Akademie kann doch wohl mit besseren gesanglichen Kräften aufwarten als mit einem ungeschulten, anscheinend dem Stimmwechsel nahen Knaben in der Hauptrolle. Einfach und eindrucksvoll war die Regie des Werner Pleister.

Nach diesem stillen und starken Erfolg wird Ludwig Weber sicherlich weiter und weiter seine seelischen Kreise ziehen. Dr. Fritz Stege.



phot. A. Thiele

Richard Wetz

geboren 26. Februar 1875

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1935 HEFT 1

Richard Wetz.

Eine ungeſprochene Rede auf ſeinen 60. Geburtstag am 26. Febr. 1935.

Von Walter Hapke, Altona-Blankeneſe.

Richard Wetz!

Wenn Sie am 26. Februar die ſechzig Jahre Ihres Daſeins überſchauen, dann müſſen Sie ſich mit Recht ſagen, daß es Ihnen in nichts leicht gemacht worden iſt. Sonſt mag es bei ähnlichen Anläſſen, wo es gilt, den Geburtstag oder das Jubiläum eines großen, bedeutenden Künſtlers zu feiern, ſo ſein, daß die Summe des von ihm Geleiſteten zuſammengezählt wird; daß in den Ausdruck der Verehrung und des Dankes für das, was da einer vollbracht hat, ſich gleichzeitig die Freude und der Stolz der Feiernden hineinmiſchen, weil ſie, eine Gemeinſchaft der Empfangenden, nunmehr ſich geradezu als eine ſolche bekennen dürfen und auch einmal, wenngleich nur ein Geringes, geben und rückerſtatten können. Der Kreis ſchließt ſich und die hohe Eintracht wird weihevolle Segnung des Feſtes. Aus den vergangenen Jahren flutet herauf der Strom der Erinnerung an das Große, was der Künſtler ſchuf; und im Erinnern wird wiederum das Gefühl lebendig, in dem wir jenes Große zum erſten Male vernahmen, um es in unſerem Innern zu bergen. Mag es auch Auseinanderſetzungen und Diskuſſionen um das Ganze und das Einzelne gegeben haben, ſie bezogen ſich doch auf die Mitte. Und die Mitte war eben das Werk, um das ſich Kreis um Kreis nach außen ſchloß. Dieſe Einheit, die vom ſchöpferiſchen Individuum reicht bis hinein noch in eine nur dumpfe Ahnung von ſeiner eigentümlichen Kraft und Größe, iſt Anlaß und Sinn ſolcher Ehrung, in der auch die Ehrenden zu den Beglückten gehören . . .

Die ſechzig Jahre, Richard Wetz, die wir zu dieſer Stunde an Ihnen und an uns im Geiſte vorüberziehen laſſen wollen, ſind ſo geartet, daß ſie, was uns betrifft, leider einen Anſtoß zur Beſchämung geben, ſo daß wir, trotz des Jubelgetöns etlicher feſtlicher Fanfaren, die Rufe des Gewiſſens nicht überhören können. Sie haben in dieſen ſechs Jahrzehnten das Ihrige getan, nichts als das Ihrige, ſoweit die dringliche Sorge um Ihren Lebensunterhalt Ihnen nur Zeit und Kraft übrigließ für die Arbeit und Aufgabe, zu der Sie berufen waren, an die Sie glaubten, und die Ihr beſter, ja Ihr einziger Troſt war. Und wir haben Sie ſich abmühen laſſen, dann und wann, hier und da wohl haben wir hingehört auf das, was Sie uns zu verkünden hatten als den Ertrag Ihrer ekſtatiſch-viſionären, geſegnetſten Stunden. Wir wußten nun davon, aber wir haben es bei dieſer Kenntnis bewenden laſſen. Ihnen lag es nicht, neben Ihrer kompoſitoriſchen Leiſtung noch den Propagandiſten für dieſe zu ſpielen. Und es hat ſich keiner gefunden, der mit Methode, mit unbezwinglicher Überzeugungskraft und mit dem muſikaliſchen wie geiſtigen Können, das Ihre Werke vorausſetzen, dieſe in unſer

Volk hineingetragen hätte. Gewiß, es wäre ungerecht, wollten wir überſehen, daß einige Menſchen da waren, die Ihre Muſik aufführten, und die ſie ſo aufführten, daß die Mitwirkenden und die Hörenden unter dem Eindruck des Erfolges ſtanden. Aber zumeiſt haben ſie es dabei bewenden laſſen. Sie mochten glauben, mit einer Ur- oder Erſtaufführung ſei es auch hier getan wie in jenen Fällen, wo ein einziges Kennenlernen hinreichend oder gar zu viel war. — Ihr Weg in die große deutſche Öffentlichkeit ſchien ſich zunächſt ja ſogar recht gut anzulaſſen, da kein geringerer als Artur Nikiſch die Uraufführung Ihres Opus 16, der „Kleiſt-Ouvertüre", übernahm. Unbegreiflicherweiſe haben die Männer, die von Amts wegen dazu berufen waren, Nikiſchs Spuren zu folgen, bis zur Stunde weder von dieſem genialen Erſtlingswerk noch von den großen Schöpfungen Ihrer reifen Jahre überhaupt nur Notiz genommen. Es ſind wichtigſte deutſche Muſikſtädte, in denen Ihre großen Arbeiten, z. B. die Sinfonien, das „Requiem", das „Weihnachtsoratorium", die a cappella-Zyklen noch nicht aufgeführt wurden. Weil Sie ſich um eine einſeitige Normierung deſſen, was modern ſei oder nicht, nicht gekümmert haben, hatte es die Trägheit der Herzen ſo leicht, Ihre Muſik als unzeitgemäß zu verdächtigen. Auch wenn man ſich nur an Ihre Technik gehalten hätte, an die Differenzierung Ihrer Harmonik, an die Eigenart Ihrer weit ausſchwingenden Melodik, die etwas rufend Beſchwörendes hat und noch im leidenſchaftlichſten Ausdruck niemals ſich ins Uferloſe verliert und immer gemeißelte Form wird, an die Klarheit Ihrer Rhythmik und an die Ausgeglichenheit Ihrer Orcheſter- und Chorfarben, ſo wäre noch oder ſchon ſo viel zu bewundern geweſen, daß die Beſchäftigung mit Ihrem Werk für die Muſiker wie für das Publikum etwas Gutes bewirkt hätte. Wenn das Publikum Sie noch nicht kennt, dann kann unter keinen Umſtänden beim Publikum der Grund dazu geſucht werden. Aufgeführt worden iſt ja nahezu alles und, nachdem und weil es vor Ihrer Selbſtkritik zu beſtehen vermochte, wäre der Weg zur weiten breiten Wirkung frei geweſen. Aber wie ſchmal und zaghaft iſt erſt die Ausbeute. Nur der Zufall ſchien hier zu walten; und dem glückhaften Schickſal, das die Werke in Ihnen zur verdichteten Geſtaltung brachte, glich das weitere Schickſal dieſer Kompoſitionen nicht im entfernteſten. So iſt hier eigentlich alles noch erſt zu tun. In Mitteldeutſchland, in Aachen, in Leipzig, im Rundfunk etwa mag es etliche Anknüpfungspunkte geben. Aber es wäre gut, wenn jetzt auch die ausgezeichneten und dazu berufenen Inſtitute der großen Städte und des Staates die Mitteilung Ihrer Muſik nicht länger einer in vielem allzu abhängigen Privatinitiative überließen. Sie haben das Ihrige getan.

Und daß Sie es ſo, genau ſo und unentwegt taten, war von Anfang an bis heute ein Kampf für Ihre Idee. Sie haben ſich ohne Schwanken in jungen Jahren für dieſe Idee entſchieden. Langſam und allmählich, ohne ein Überſtürzen und Überhaſten, verfeſtigte ſie ſich zu einem Kern, der Ihnen als unzerſtörbar gilt. Und Sie haben ſo recht damit, wie ein Menſch nur rechthaben kann. Ihre Kunſt war Ihr Schickſal. Da würde ſich jedes Ausweichen bitter gerächt haben. Es mochte Sie bekümmern, wenn die Welt Sie allein ließ, durch ihren Zuruf Ihnen nicht beſtätigte, daß Ihr treues Dienen am überperſönlichen Werk für alle in bedrängten und frohen Tagen Vorbild und Ereignis ſei. Daß ſolche Zurufe nur ſpärlich laut wurden, vor allem nicht von den Seiten, wo ſie die größte Reſonanz gehabt hätten, mochte Sie betrüben. Aber irrewerden an Ihrer Aufgabe konnten Sie darum nicht. Was in Ihnen und unter Ihren Händen gewachſen war, mußte Ihnen immer wieder zeigen, daß es ein Gutes war. Und daß es keine Vergleiche zu ſcheuen brauche. Das Bitterſte war, daß die Tage und Wochen, in denen Sie ſich Ihrem Eigentlichſten widmen konnten, immer nur ſo kurz bemeſſen waren. Sie ſind allmählich zum Ferienkomponiſten geworden. Vielleicht iſt darum die Quantität Ihrer Muſik ſo abſolut ihrer Qualität untergeordnet. Aber vielleicht iſt auch manches nicht geſtaltet worden, weil es Ihnen an der Zeit fehlte, es auszutragen. Was da iſt, das „ſteht" jedenfalls . . .

Aber ich merke, daß ich von Ihnen und Ihrem Werk rede, als ſei es ein Abgeſchloſſenes. Keine Annahme wäre falſcher als dieſe. Ihnen hieß ſechzig Jahre alt werden nicht, nun berechtigt zu ſein, auf der Stelle zu treten. Das neue große Stück, das Sie ſchon über ein Jahr

beſchäftigt, zeigt aufs deutlichſte, daß Sie wieder in andere Bezirke eindringen. — Der ſechzigſte Geburtstag wird von Ihnen ſelbſt kaum als ein irgendwie bedeutſamer Einſchnitt gewertet werden, Ihr Leben iſt organiſcher als das Dezimalſyſtem. Aber wir wollen den Tag zum Anlaß nehmen, ihn zu einem Einſchnitt zu machen. Es hebe ein neues Jahrzehnt an für die Verbreitung Ihrer Muſik. Nicht um Ihnen wohlmeinende Ovationen zu bereiten. Sondern weil wir Ihre Kunſt nicht länger entbehren können. Denn ſie hat jene Syntheſe, die wir als die innerſte künſtleriſche Sehnſucht unſerer Zeit erkennen: Die Objektivität der äußeren Form erfüllt von einem perſönlichen Schickſal. Und wiederum greift das Letztere in allen Bezügen über ſich hinaus ins allgemeine, und die Form wird ein unverkennbar Eigenes.

Um Ihrer Kunſt und um Ihres Menſchentums willen grüßt Sie die junge Generation. Sie wird ſich der Verpflichtung Ihnen gegenüber nicht entledigen können. Ihr Werk wird ſeine Kraft ausſtrahlen.

Richard Wetz als Menſch und Lehrer.

Ein Geburtstagsblatt.

Von Hilmar Schulz, Jena.

Es iſt ein beglückendes Gefühl für die zahlreichen Verehrer Wetz'ſcher Kunſt, daß im Aufbruch kulturellen und künſtleriſchen Lebens unſeres Volkes die Werke des Meiſters Richard Wetz mehr und mehr gewürdigt werden. Und beſondere Genugtuung bereitet es, daß dieſe Tatſache allein die ſittliche Kraft ſeiner Schöpfungen bewirkt, die uns zeitlos vom Glauben an die Kunſt „als die ſchönſte Offenbarung Gottes" predigen. — Lied und Chorwerk, Oratorium und Symphonie wurzeln in irrationaler Empfängnis, in der Gnade göttlichen Seins, ſie wachſen aus tiefſtem Ringen um Gott und Welt, aus geläuterter Schau und kindlich ergebenem Glauben an die ewig geſtaltende göttliche Kraft. Zäh und kraftvoll, herb und rein, unbeugſam und gütig-weich baut Wetz mit Schöpferkraft in feinſinniger und meiſterlicher Beherrſchung des Materials die Formen ſeiner Werke, in denen ein Begnadeter ſich erſchließt. Daß ſie als Offenbarung einer metaphyſiſch-künſtleriſchen, zutiefſt deutſchen Seele zum ganzen Volke heute klingen, darf Richard Wetz im Anbruch des ſiebenten Jahrzehntes ſeines Lebens in ſtiller Genugtuung erfahren. Eine liebe Pflicht iſt es dann geworden, aus dem Leben und Wirken des Menſchen und Lehrers Richard Wetz zu erzählen und dadurch beizutragen, daß Nacherleben und Geſtalten und Verſtändnis ſeiner Schöpfungen vertieft werden können.

Zu Gleiwitz in Schleſien wurde Richard Wetz am 26. Februar 1875 geboren. Die kleine Stadt gibt der früh ſich zeigenden muſikaliſch-ſchöpferiſchen Anlage kaum ſpürbare Anregungen; auf ſich ſelbſt geſtellt iſt der kleine lebendige Bub. Munter bearbeitet er — kaum mit Griffel und Schiefertafel vertraut — die Taſten des Klaviers; im achten Lebensjahr bringt er ſtolz und leuchtenden Auges der Mutter einen Marſch als erſten Niederſchlag ſeiner jungen, ſtürmenden Seele. „Volkstümliche Salonmuſik", die das Städtchen „unterhält", ſchlägt keine Brücke zu dem reifenden Knaben. — Mozarts g-moll Sinfonie wird dem zwölfjährigen Gymnaſiaſten das entſcheidende und richtunggebende Erlebnis. Klavierauszüge türmen ſich zum Berge im Arbeitszimmer des ſtillen Heims; durch Opern von Mozart und Beethoven, durch Oratorien von Händel, durch die Beethovenſchen Sinfonien arbeitet er ſich hindurch. Erlebnisfähigkeit wächſt und ſteigert ſich, äſthetiſches Empfinden weitet ſich, kraftvoller Wille ſtählt ſich zu raſtloſer Arbeit. — Mit dem Bildungsſtoff des Gymnaſiums gerät die lodernde, gärende Seele des öfteren in Konflikt; Robert Schumanns Schriften werden kritiſch-geiſtige Führer. Stille Sorge der Eltern, gepaart mit kraftvollem Vertrauen, begleiten den, der „ſich die Muſik erkieſt" auf ſeine weitere Lebensreiſe. Kurze Zeit nur beſucht Richard Wetz das Konſervatorium in Leipzig, Studien bei Guſtav Schreck, Alfred Apel und Thuille-München, ſchließen ſich an. Kapellmeiſter- und Chorleitertätigkeit in Leipzig, Gotha und Erfurt können, — emp-

funden als zu ſtark nach dem Kunſtbetrieb und der Weltlichkeit des Lebens gerichtet, — die Feuerſeele nie ganz erfüllen. Gebunden an den Blutſtrom völkiſcher Kraft, allen Gebieten kulturellen Lebens im tiefſten zugewandt, ſucht ſie im freiſchaffenden Künſtler und im Lehrer junger Menſchen, ſtill und abhold den Äußerlichkeiten des Lebens, Sinn und Erfüllung ihres Seins. An der Staatlichen Hochſchule für Muſik in Weimar wirkt der Herr Profeſſor als Lehrer für Kompoſition und Äſthetik. Seine Schüler, — Studenten und viele Thüringer Lehrer zählen zu ihnen, — möchten ihn Vater nennen oder Meiſter oder lieber, lieber Menſch. Denn es iſt Güte und kraftvolle Liebe, die die Brücke zu den Jüngeren ſchlägt. Der Unterricht wächſt über die Techniken hinaus; die Stunden bringen mehr als die Übermittlung der Kenntniſſe und Fertigkeiten, die einer vollſtändigen Beherrſchung der Harmonielehre und des Kontrapunktes dienen. Lodernd und beſeſſen kann der Meiſter zum tiefſten Erleben, zum meiſterlichen Können, zum reichen Wiſſen führen. Dann verſchenkt er ſich ſelbſt im Muſizieren, in der Arbeit am Werk unſerer genialen Tonſchöpfer. Richard Wetz hat ſich wohl kaum jemals mit den Theorien einer „autonomen" Pädagogik beſchwert. Aus der Liebe ſeines warmen Herzens, aus der Güte und Keuſchheit ſeines Weſens, aus der ethiſchen Haltung und der Strenge ſeiner geiſtigen inneren Zucht heraus iſt er geborener Lehrer und Beglücker all derer, die aus dem lauteren Born ſeines Menſchen- und Künſtlertums ſchöpfen wollen.

Die Oratorien von Richard Wetz.

Requiem (h-moll); Ein Weihnachtsoratorium.*)

Von Gerhard Strecke, Breslau.

Die Möglichkeiten des Oratoriums, unlängſt von den ſchöpferiſchen Muſikern faſt preisgegeben, ſind neuerdings wieder lebhafter erörtert und in praktiſchen Löſungsverſuchen zur Diskuſſion geſtellt worden. Das Volk, um das es ſich doch bei oratoriſcher Kunſt handelt, iſt aber dabei meiſt zu kurz gekommen; der Adreſſat war der Intellektuelle. Deshalb iſt das Oratorium als Pſeudooper oder als Singſpiel, Konzeptionen, die bei Händel und Haydn die volkstümliche Stoßkraft hinlänglich ſicherten, in Verruf gekommen. Die philoſophiſch-gedankliche Befrachtung allein fand Gnade in den Augen der Modernen. An ſich nichts Neues. Und mit der Betonung des Choriſchen zielte man offenſichtlich auf das gemeinſchaftsbildende Element. Dieſem muß nun aber das Inhaltliche irgendwie entgegenkommen. Dafür boten ſich von jeher die beiden Kategorien des Religiöſen und Nationalen an, Wertegruppen, die allerdings auf dem Kurszettel der Verfallszeit weder notiert noch gefragt wurden. Gab es Auswege? Der tapfere und tiefe Gottfried Benn ſchrieb für Hindemith „das Unaufhörliche". Allein, wie fern ſteht dem Volk dieſe unbedingt hohe und geiſtige Haltung, überſchattet von Peſſimismus und Reſignation, trotz ihres Mutes, peinvollen Fragen ſtandzuhalten, ſelbſt wenn die taſtende Antwort nur ausweichend ſein kann! Anderſens Text „Der große Kalender" für Hermann Reutter möchte die Volkstümlichkeit erzwingen. Immerhin bekennt der Verfaſſer vorweg etwas ſchuldbewußt, es ſei Sache des Tonſetzers, ſeine reichlich kunterbunte Textkompilation unter eine ſtiliſtiſche Einheit zu zwingen. Dieſer freundlichen Aufforderung zu entſprechen, lag aber anſcheinend dem vehementen Temperament des Komponiſten wenig. Da werden die Blätter dieſes Kalenders bald abgeriſſen ſein.

Richard Wetz iſt weder jemals von der Gefahr des Intellektualismus oder der Konjunktur bedroht geweſen, noch hat ihn ſein Ringen um Gott und Weltweisheit in die Vereinzelung getrieben. Auch er entging nicht dem Zweifel und der Verdüſterung (Chorlied aus Ödipus). Aber ſein Weg führte über Reſignation zur Bejahung. Nichts verwehrte ihm, wenn es ihm um Gedankengut von zwingender Symbolkraft ging, das der religiöſen Überlieferung aufzugreifen. Dem muſikaliſchen Bilderſturm abhold, aber ohne Scheu vor jedem Fortſchritt, der natürlich aus ſeiner urgeſunden Naturanlage herauswuchs, baute er, fußend auf unvergänglichen Tradi-

*) Verlag Kiſtner & Siegel, Leipzig.

tionswerten, in immer größeren Formen. Seine Kunst ist deshalb nicht auf überkultivierte Geheimbündler eingestellt, sie rechnet mit der Bildsamkeit natürlichen Volkstums.

Ganz offenkundig ist sein hohes Verantwortungsgefühl gegenüber dem eigenen Schaffen. Er muß alle inneren und äußeren Voraussetzungen erfüllen, ehe er seine Aufgaben in Angriff nimmt. Spät greift er nach dem Lorbeer des Sinfonikers, und längst sind ihm die Zungen des Orchesters und der menschlichen Stimme untertan, als sein erstes Oratorium heranreift: das Requiem. Nicht für das liturgische Amt gestaltet er es; er will uns für die Gedenktage unserer Toten eine gewaltige Trauerode schenken. Er tat es in einer Zeit, die all die Hekatomben heldischen Blutopfers aus langem Krieg als unnütz vertan ansehen wollte und unzugänglich der Erkenntnis war, daß die Heiligsprechung des Opfertodes ihn erneuern und die völkische Aufrichtung ermöglichen mußte. Wie sehr nationale Untertöne bei ihm mitschwingen, das wird einem klar, wenn man die Streichungen überprüft, zu denen er sich am liturgischen Text gedrängt fühlte. Da ist etwa jene inbrünstige Bitte des Offertoriums, es möchten die Seelen der Getreuen nicht in das Reich der Finsternis stürzen, sondern von dem Standartenträger Michael dem ewigen Licht zugeführt werden. Dieser Erzengel Michael ist durchaus als nationaler Heros gemeint. Würde sonst der Tondichter die Worte „quam (lucem) olim Abrahae promisisti et semini ejus“ gestrichen haben? Jetzt wird uns auch klar, warum das Requiem, obwohl von Einsichtigen sofort als Seitenstück zu jenem von Brahms gerühmt, keine Gnade vor den Augen gewisser musikalischer Wettermacher fand. Sie spürten zu deutlich, der Mann schwimme gegen den Strom; das aber genügte, seine Meisterschaft totzuschweigen. Wo aber das Requiem erklang, da erschütterte es die Hörer bis ins innerste Mark. Zur Stunde kommen ja Totenkult und Heldenverehrung wieder von Herzen.

Vor wenigen Jahren indes, als die deutsche Kunstwelt vor seelenloser Artistik kapitulierte, Ernst, Würde und Tiefe als lächerliche Attribute eines Künstlers verlachte, da war das Requiem von Wetz eine Tat. Von seinem nationalen Bekenntnis ahnt ja der nicht besonders unterrichtete Hörer kaum etwas. Spüren aber muß er, daß die Musik aus einem allgemein gültigen Empfinden strömt. Hier erfüllt sich eine Zeitbedingtheit, die doch unabhängig von der Zeit ist.

Ganz ähnlich bemühte sich Wetz auch, einem wirklich inneren Bedürfnis des Volkes zu dienen, als das Weihnachtsoratorium entstand. Ihm schwebte vor, wie er selbst einmal gestand, einen „religiösen Freischütz“ zu schreiben. Das weihnachtliche Erleben unserer Zeit wollte er künstlerisch sublimieren; doch so, daß das Volk sich davon umittelbar angesprochen fand. Trotz aller neueren Weihnachtsmusiken fehlt es an Monumentalisierungen, wie sie uns die Barockkunst überliefert hat. Sie sind uns teuer und unverlierbar, sie entstammen kirchlichem Geist. Aber Weihnachtszeit herrscht auch Jahr für Jahr im deutschen Haus und wandelt sich mit den Geschlechtern im Brauchtum und Empfinden. Sinn und Geist dieser Gnadenzeit fanden Niederschlag in einer Fülle volkstümlicher Weihnachtspoesie, die schlicht und kernig ist wie das Krippenwesen alter Holzschnitzer. So geriet Wetz auf den Gedanken, einen Kranz aus solchen Weihnachtsliedern zu winden. An sich bedeutet die Häufung von lauter Gedichten meist geringen Umfangs eine Gefahr für die formale Großdisposition. Aber einmal sind ja diese Gedichte von unübertrefflicher naiver Anschaulichkeit, deren Bildkraft reges Pulsieren des epischen Flusses verbürgt; und dann erweist sich gerade an solch heikler Aufgabe, Gebilden religiöser Kleinlyrik oratorischen Atem einzuhauchen, die Hand des überlegenen Gestalters, der darum weiß, wie man in großen Bögen wölbt. Ganz von selbst ordnet sich alles in drei Teile: Erwartung und Verkündigung des Erlösers, Christi Geburt und die Huldigung der Hl. drei Könige. Im Musikalischen greift der Meister nicht auf alte Liedweisen zurück. Bei aller Innigkeit wird die Annäherung an den sogenannten Volkston nur selten gesucht; eher wird mit manchem Satz choralischer Haltung dem gehobenen religiösen Volkston Rechnung getragen. Ansonsten macht Wetz von seiner gereiften Kunst vollen Gebrauch. Kanons, Fugen und reiche Imitationstechnik stützen die mächtigen Prunkbauten chorischer Architektur. Von den beiden Solisten übernimmt der Sopran zumeist die Momente visionärer Schau, während der Bariton vorzugsweise für Episches eingesetzt wird. Das Orchester, bei Wetz bis ins Kleinste stets sinfonisch

durchgebildet, erhält mehr als im Requiem Gelegenheit, in Vor- und Zwiſchenſpielen und Ausklängen ſelbſtändige Aufgaben zu übernehmen. Das Werk iſt betitelt „Ein Weihnachtsoratorium", nennen wir es ruhig d a s Weihnachtsoratorium von heute.

Das Ethos des wahren Künſtlers wird immer volkserzieheriſch ſein und ausgehen von den Pflichten einer unbeirrten Selbſtkontrolle und eiſernen Selbſterziehung. Darum gebieten ihm weder Mode noch Konjunktur. Und wenn er zu den Großen gehört, dann erſt recht nicht. Denn wie ſollte darin Größe liegen, wenn ein Begnadeter ſich zum willigen Spielball der Modelaunen eines Publikums macht? In Zeiten unbeirrter muſiſcher Inſtinkte hat es der Künſtler verhältnismäßig leicht, ſich auszuſprechen. Wo aber dieſe Inſtinkte getrübt und verwirrt ſind, da kann nicht der als wahrer Künſtler gelten, der erfolgshungrig den Irregeleiteten ſchmeichelt; wer ſo handelt, mißbraucht die Gottesgabe. Da kommt es vielmehr darauf an, der Zeit das vorzuenthalten, wonach ſie in ihrem Unverſtand giert, und ihr zu geben, weſſen ſie zu ihrer inneren Geſundung bedarf. In dieſem Punkte zeit ſeines Lebens wacker ſeinen Mann geſtanden zu haben, das iſt nicht der geringſte Ruhm unſeres Sechzigjährigen. Und wenn wir erfahren, daß ein neues Oratorium, ein Goetheoratorium, der Vollendung entgegenwächſt, ſo haben wir die Gewißheit, daß auch in dieſer Gattung des philoſophiſch-lyriſchen Oratoriums Wetz ſich ſo geben wird, daß das Volk nicht mit leeren Händen von ihm gehen wird.

Der Sinfoniker Richard Wetz.

Von Walter Hapke, Altona-Blankeneſe.

Die Geſchichte der Oper und die der Sinfonie ſtimmen darin überein, daß in der Entwicklung beider Kunſtformen, vielleicht infolge ihres monumentalen Charakters, eine permanente Kriſis Zuſtand und Symbol zu ſein ſcheint. Wir ſind allerdings geneigt, über der Beſchäftigung mit den altvertrauten Werken unſerer „Klaſſiker", die wir mit den ſtolzen und unanfechtbaren Rechten des legitimen Beſitzers erleben und als feſtſtehende Werte empfinden, zu vergeſſen, daß die ihnen eingeformte ſchöpferiſche Kraft zur Zeit ihrer unmittelbaren Wirkſamkeit Überwinderin einer Kriſis geweſen iſt. Je nach dem geiſtigen Standort der Mitlebenden und Miterlebenden wurde ſolche Tat als zukunftweiſend oder zerſtöreriſch beurteilt, anerkannt oder abgelehnt. Die Überragenden, die bekanntlich und erklärlich von ihren Zeitgenoſſen durchaus nicht immer als ſolche eingeſchätzt wurden, vermochten es infolge ihrer Fähigkeit, im jeweiligen Werk die Kunſt noch einmal von unten her, von der tiefſten Wurzel aus als ein ohne Bruch und ohne Sprung aus ſich wachſendes Geſchehen zu fixieren, an ſolchem Tun beiſpielhaft Problem und Löſung in einem zu bieten. Fürs erſte galt dann die Kriſis als beſeitigt; denn „man" war nun mit der nicht geringen Aufgabe hinreichend beſchäftigt, ſei es komponierend, muſizierend, hörend oder darüber ſchreibend, Konſequenzen zu ziehen. Wenn z. B. Richard Wagner die Entwicklung der Sinfonie mit der „Neunten" Beethovens für abgeſchloſſen hielt, um dann wenige Jahre vor ſeinem Tode noch in Bruckner ſeine Anſicht widerlegt zu finden, ſo zeigt dieſer eine Fall die Symptome der Kriſenüberwindung mit zwingender Deutlichkeit. Es war ſo ausdrücklich auf die Vergangenheit hinzuweiſen, weil die drei Jahrzehnte unſeres Jahrhunderts mit kleinen und großen Muſikkriſen ſo ausgefüllt waren, daß man darüber ähnlich gelagerte Präzedenzfälle überſah oder nicht wichtig genug nahm. Ein hoher Prozentſatz unſerer jungen Muſikergeneration mußte, in Parallele zu Wagner-Beethoven, in Bruckners Sinfonik einen Abſchluß erkennen. Die Sinfonie ſchien erſchöpft. Im jugendlichen Nachahmungstrieb bemühte man ſich wohl um ſinfoniſche Kompoſition. Aber ſo wie ſchon bei einem Richard Strauß, bei einem Igor Strawinſky die Sinfonie kaum mehr als Nachweis der artiſtiſchen Begabung iſt, von dem aus an die Bearbeitung des eigenen Feldes gegangen wurde, ſo iſt inzwiſchen und insgeſamt die ſinfoniſche Produktion eine immer ſchmalere geworden. Die Form konzertanter Muſik und ihre äußeren wie inneren Anſprüche lockten in weit höherem Maße. Infolgedeſſen iſt es beinahe dahin gekommen, daß,

wer Sinfonien schrieb, von vornherein Gefahr lief, als Epigone, als unzeitgemäß und reaktionär verdächtigt zu werden.

Hieß der Betreffende dann obendrein Richard Wetz und hatte ein kleines Büchlein über seine Liebe zur Musik Bruckners veröffentlicht, so lag der Fall doch ganz klar. Man brauchte sich gar nicht erst die Mühe zu machen, sich mit Wetz auseinanderzusetzen. Diese Art der Brucknerverehrung, der Umfang und die Anlage der Wetzschen Sinfoniepartituren standen außerhalb des Interessenbezirkes der meisten jungen Musiker. — Zwar hätte es diese stutzig machen müssen, daß Wetz sich auch von seinen eigenen Altersgenossen erheblich unterschied, daß die glatten Linien, die die Epoche seit Brahms und Bruckner in schöne Übersichtlichkeit einteilten, der laut „Riemann" „nicht leicht einzuordnende" Richard Wetz in Unordnung gebracht hätte, wenn man sich wirklich und nach Maßgabe seiner Sinfonien um ihn gekümmert hätte. Das einfachste war daher, eben sich nicht um ihn zu kümmern. Und so ging das Exempel ja wundervoll auf: die musikalische Ästhetik der neueren Zeit, soweit sie auf die Beschäftigung mit dem Orchester Bezug nahm, konnte feststellen: Brahms-Bruckner sind das Ende der eigentlichen deutschen Sinfonik; es folgt die eingestandene oder heimliche Programmsinfonik eines Strauß und Mahler; Max Reger ist das Zwischenglied zwischen Brahms einerseits und der konzertanten „Neuen Musik" andererseits; diese letztere macht wieder Ernst mit dem Begriff „reine Musik" und verschmäht jeden Subjektivismus wichtigtuerischer Ichhaftigkeit; ihre Anregungen — irgendwo muß doch die Tradition walten — entnimmt sie der Musik der alten und ältesten Meister. Wenn Hans Pfitzner ein Streichquartett zur Sinfonie umwandelte, wenn Paul Hindemith sein sinfonisches Triptychon „Mathis der Maler" herausgab, so sind das zwar wichtige Zeichen, aber sie ändern zunächst nichts an der eben angedeuteten üblichen Betrachtungsweise. Diese bedarf auch nur dann einer Korrektur, wenn man die drei Sinfonien von Richard Wetz als so bedeutungsvoll nimmt, wie es die in ihnen jenseits augenblicklicher, stimmungsvoller Begeisterung und Ergriffenheit noch wirksame musikalische Kraft notwendig macht. Die sechzig Jahre, die Wetz durchlebte, sind eine entscheidende Entwicklung für unsere Musik gewesen. Scheinbar steht Wetz' sinfonische Musik außerhalb dieses Weges, knüpft an Bruckner an und bringt einen Wetzischen Seitensproß hervor. — Aber mit dieser Einstellung wird man Wetz nicht gerecht. Denn seine Sinfonien sind mehr und anderes als Absenker Bruckners. Und ihre Ästhetik, d. h. die in ihnen sich offenbarende Kunstanschauung und -auffassung, steht der der jungen Generation viel näher, als diese (und vielleicht auch Wetz selbst) ahnt.

Das oberste und einzige Gesetz, dem diese drei Sinfonien sich unterordnen, heißt: organischer Aufbau ist abgeleitet aus der Thematik. Nach exaltierten Gewaltsamkeiten, nach den Impressionen bloßer Stimmungsmache, nach Genügsamkeiten am äußeren Effekt wird man in ihnen vergeblich suchen. Sie haben einen vollkommenen inneren Ausgleich, eine geradezu pflanzenhafte Entwicklung in sich, aus ihrem Zellkern heraus. Eben wegen dieser Eigenschaft müßten die Sinfonien von Wetz einer Musikergeneration, die mit Eifer auf das Streben nach einer einheitlichen Organik bedacht ist, zu den wertvollsten Tondenkmälern unseres Jahrhunderts gehören. Als „man" sinfonische Dichtungen schrieb und aufführte, als man der reinen Instrumentalmusik nur mit den Mitteln einer literarisierenden Kommentatorenweisheit beikommen zu können vermeinte, mochte Wetzens Musik, die in dieser Richtung keinen Zugang und keine Handhabe bietet, im höchsten Grade „unmodern" sein. Aber da die neue musikalische Renaissance die Denkweise und das Auffassungs- wie das Gestaltungsvermögen gereinigt hat, steht den Wetzschen Sinfonien nichts mehr im Wege. Man muß sie nur aufführen. Denn obwohl die Lektüre dieser Partituren zu den schönsten Genüssen gehört, die sich auf diesem Wege bieten, sind die Werke doch für das lebendige Klingenlassen aufgezeichnet. Sie vertragen auch die Ansprüche der „Spielmusik" insofern, als ihre Ausführung, wenn der Leiter nur halbwegs in ihre Gesetzmäßigkeit eingedrungen ist, den Spielenden eine restlose Freude bedeuten muß, da niemand je etwas Sinnloses oder auch nur Fragmentarisches zu tun hat. Das Kompositionsverfahren, das den Wetzschen Chorwerken

ihre Prägung gibt, ist auch auf seinen Orchestersatz angewandt. Und dem Publikum, möge seine Fassungskraft vom Ahnen bis zum tiefsten Wissen um diese musikalischen Inhalte reichen, ist kein Takt zu verweigern. Die Gegenwart, der in ihr verwirklichte Klang entscheidet alles. Die Sinfonien, die Wetz bisher veröffentlichte, haben das Recht, nicht länger den musikalisch Interessierten, d. h. also dem deutschen Volk, vorenthalten zu werden. Nicht daß man hier oder da, aus der zufälligen Initiative eines schon für diese Werke Begeisterten heraus, die Sinfonien aufführt, ist das Entscheidende. Und eine „Abfindung" mit dem Preis auf ein sechzigjähriges und so vorbildliches Musikerleben ist natürlich noch weniger angebracht. Es kann kein Zweifel sein, daß Wetzens Musik, die von jedweder Verpflichtung an eine bestimmte „Richtung" frei ist, in keiner Weise eine Abstempelung dieser Art verträgt und zum Objekt irgendwelcher Parteienreibungen gemacht werden darf. Sie hat ihren Wert, ihren Sinn und ihre Kraft ausschließlich in sich selbst. Man braucht für eine so organisch gestaltete Kunst nichts anderes zu tun, als ihr Wesen zur Geltung zu bringen. Das andere wird sich schon finden. Je weniger Voreingenommenheiten, seien sie welcher Art auch immer, man mitbringt, desto größer ist der Gewinn.

Was man von den drei Partituren wissen muß, steht alles in ihnen selbst darinnen. Leider ist die zur „Dritten", zur Sinfonie in B-dur, trotz ihrer 18 Aufführungen noch Manuskript, eine Tatsache, die überhaupt nicht zu begreifen, geschweige denn zu entschuldigen ist, wenn man die einzigartige Reife und innere Größe dieses Werkes kennt. In der neueren Geschichte der deutschen Sinfonie (deutsche Sinfonie ist übrigens fast ein Pleonasmus) nimmt es eine bedeutende Stelle ein. Denn es ist „Überwindung einer Krise" in dem Sinne, der eingangs erläutert wurde. Auch mit der Kenntnis der Brucknerschen Sinfonien kommt man der B-dur von Wetz nicht bei, man muß sie völlig aus ihrer Gestaltung heraus verstehen. Die Meisterschaft, mit der das ganze Werk aus der fünf Seiten langen Einleitung heraus entwickelt wird, muß von jedem Kunstverständigen erkannt werden. Dieses Können ist etwas, das nachgewiesen werden kann, weil es äußere Erscheinung (oder wenn man will: Kompositionstechnik) ist. Daß es allerdings doch nur Mitteilungsmöglichkeit wird für etwas, was auch dem Verstand der Verständigsten nicht zugänglich ist, sondern höhere Offenbarung, das wird immer einer Bestätigung durch den mitfühlenden Glauben bedürfen. Aber das ist ja auch bei einem Bach oder Beethoven nicht anders. Wenn diese „Dritte", deren Niederschrift 1922 beendet wurde, eine höchste Bewertung verlangt, so dürfen darum die beiden Vorgängerinnen nicht leichter genommen werden. Die „Erste" in c-moll (veröffentlicht 1924 bei Simrock) ist für die Erkenntnis Wetzens schon darum unerläßlich, weil aus ihr ganz stark hervorgeht, daß für den Komponisten Mozarts g-moll-Sinfonie wohl ein nicht minder leuchtender Wegweiser ist als die Kunst des Meisters von St. Florian. Die äußere Form und die Orchestertechnik werden hier wohl noch durch Bruckners Beispiel Wetz nahegelegt (jedoch nicht erleichtert), aber darunter vollzieht sich ein anderes und wesentlicheres, was man seit Mozarts vorletzter Sinfonie nicht wieder gehört hat. Abhängigkeit? Nein. Oder nur in Beiläufigkeiten, aber da auch an die Tradition von Beethoven, Schubert, Wagner, Brahms her anknüpfend. Die Originalität liegt hier wie in der eigenartigen „Zweiten" in A-dur (bei Kistner) mehr im Ganzen als in den noch so „Wetzischen" Einzelheiten, die eben durch jenes bestimmt werden. Nach dem ersten Satz der „Zweiten" könnte man tatsächlich auf einen, allerdings hochbegabten, Gefolgsmann Bruckners schließen; schon das Intermezzo des tiefen langsamen Satzes zeigt andere Züge, kommt dann aber das Finale hinzu, in dem gewisse Dinge aus dem Eingangsstück erst ihre endgültige Deutung erleben, dann ergibt sich sehr wohl die Selbständigkeit und Geschlossenheit eines mit seiner Aufgabe fertig werdenden Charakters. Es ist, wie angedeutet, einigermaßen bequem, den Sinfoniker Wetz durchaus an Bruckner anzukoppeln, um dann dem ersteren einen Vorwurf daraus zu machen. Seltsamerweise macht man diese Erfahrung manchmal bei Leuten, die ein Kopieren von Heinrich Schütz oder anderen alten Meistern schlechthin für eine Genietat ausgeben. Wie die weitere Zukunft zu dem Sinfoniker Wetz sich auch stellen mag, immer wird zuzugeben sein, daß die drei Sinfonien Werke sind,

in denen jede Note ſitzt, wie ſie nach der geſtalteriſchen Abſicht des Komponiſten ſitzen ſoll; in denen keine Verſchwommenheiten und dumpfen Ungefährs ſich finden laſſen; in denen eine ganz perſönliche Gläubigkeit einen entſprechenden Ausdruck erhielt; in denen die Größe der Form der Kraft ihrer Gedanken die Wage hält; und in denen ein überindividuelles Pathos Klang wird, der ſo weder vorher noch gleichzeitig zu hören war.

Neue muſiktheoretiſche Lehrbücher.

Beſprochen von Karl Haſſe, Tübingen.

(Fortſetzung.)

Auch in dieſer Fortſetzung kann der notwendigen Ausführlichkeit halber nur ein Buch zur Beſprechung kommen, da es ſich um eine Erſcheinung handelt, die im Weſentlichen poſitive Werte zu vermitteln hat und ſo der Anknüpfung und dem Aufbau beſſer dienen kann, als die Mehrzahl der ſonſt erſchienenen Theoriebücher.

Richard Bleſſingers „Melodienlehre als Einführung in die Muſiktheorie" (erſter Teil: Die Ordnung der Tonhöhen; Stuttgart, Verlag Ernſt Klett, 1930) möchte offenbar ſchon in der Überſchrift dem pädagogiſchen Gedanken Folge geben, daß vor der Harmonielehre die Melodielehre geklärt werden müſſe. Schon Riemann hat dieſe Forderung gelegentlich erhoben, wenn auch in einem ganz beſtimmten und im Grunde anderen Sinne. In der Nachkriegszeit iſt ſie gelegentlich dahin überſpitzt worden, daß die Melodielehre ganz an die Stelle der Harmonielehre zu treten habe, da dieſe vielfach für überlebt angeſehen wurde. Hier ſpielte die Anſicht von der „linearen" Haltung der „alten" wie auch der ganz neuen Muſik mit hinein, ſowie die, Polyphonie ſei Vielſtimmigkeit ohne Rückſicht auf die Zuſammenklänge oder mindeſtens mit deren geradezu nur zufälligem Zuſammentreten auf Grund der „Melodieſtrebungen", wobei die Eigengeſetzlichkeit der Harmoniefolgen für überwunden und als gegenſtandslos geworden betrachtet wurden. So erwartet man nach dem Haupttitel des Buches einen Verſuch, die Grundſätze ſolcher Melodieſtrebungen klarzulegen. Bleſſingers frühere Veröffentlichungen allerdings laſſen ſchon den Verdacht nicht aufkommen, daß eine jener Melodiebildungslehren vorliegen könne, die das „Schöpferiſche im Kinde" und Keſtenbergſche Schulmuſikbeſtrebungen zu Ausgangspunkten haben.

In der Vorrede lieſt man von der Wichtigkeit der mathematiſchen Begründung der Tonvorſtellungen, findet dann, nach der Klage über das Zurückgehen des Intereſſes „an ernſthafter und exakter Beſchäftigung" mit „muſikaliſcher Theorie" als bedeutſames Zeichen der „Wendung zum Beſſeren" nicht nur Harburgers ohne Zweifel tiefſchürfende Bücher erwähnt, ſondern auch Erpfs (in der Oktober-Nummer beſprochene) „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik", wovon geſagt wird, daß das „vortreffliche Einleitungskapitel die Aufgaben, die der Muſiktheorie zufallen, erſchöpfend umſchreibt und gegeneinander abgrenzt". Hat man dieſes Einleitungskapitel Erpfs dann mit den Ausführungen in Bleſſingers Buch verglichen, ſo fallen die Bedenken, die durch ſolches Lob ſich aufdrängen, von Satz zu Satz Bleſſingers immer ſchneller und bald endgültig zu Boden. Schon die Betonung des „innigen Zuſammenhangs zwiſchen der Mathematik und den Grundtatſachen der Muſik" läßt Bleſſingers feſtgefügte Grundlegung erkennen, zumal die Befürchtung, daß die mathematiſche Betrachtungsweiſe zu weit ins Muſikaliſche hineingetragen werden könnte, ſich im großen Ganzen als gegenſtandslos erweiſt.

Jenes der Einleitung Erpfs, die doch geradezu eine ſcharfe Abſage an die Naturgebundenheit des Syſtems von Bleſſinger iſt, geſpendete Lob iſt faſt der einzige Tribut, den dieſer dem auch 1930 noch mächtigen Zeitgeiſt jener Jahre zollt. Das Wenige, was in ſeinem Buche unlogiſch und anfechtbar erſcheint, geht faſt durchwegs irgendwie auf eine ungenügende Abſonderung von Gedankengängen der Erpf'ſchen Art zurück. Im übrigen haben wir es hier mit einer ganz ausgezeichneten und gründlichen „Einführung in die Muſiktheorie" zu tun, und im Titel könnte auch das Wort „Melodielehre" ruhig wegbleiben. Zur Begründung einer natürlichen

„Ordnung der Tonhöhen“ werden ſelbſt dort, wo Bleſſinger die „eindimenſionale“ Melodie gegen die „zweidimenſionale“, die harmoniſch gebundene, abſetzt, mit vollſtem Recht immer wieder dieſelben Urtatſachen herangezogen. Bei Tonverwandtſchaft wie bei Tonnachbarſchaft „behält der Geſichtspunkt der leichten Vorſtellbarkeit und damit der Sangbarkeit ſtets den Vorrang“. „Die elementare Verwandtſchaft iſt auch im Harmoniſchen die Quintverwandtſchaft.“ Bleſſinger verkennt hierbei nicht, daß melodiſch nahegelegene Töne im Sinne der harmoniſchen Verwandtſchaft ſich beſonders entfernt und kompliziert zueinander verhalten. Er iſt ſich aber darüber klar, daß die rein melodiſche Verwandtſchaft der harmoniſchen u n t e r g e o r d n e t iſt, und zwar ſelbſt bei der „eindimenſionalen“ Melodik, wenigſtens überall dort, wo ſie ſchon „latente“ Beziehung zum natürlichen Syſtem erraten läßt. Bei aller gegenteiligen Bemühung der auf die pythagoräiſche Tonbeſtimmung feſtgelegten Theoretiker, für die doch auch immerhin die reine Quinte grundlegend iſt, dringt eben im Abendlande ſchon vor der Ausbildung der Mehrſtimmigkeit immer wieder ein ſolcher „latenter“ Bezug auf eine ſozuſagen harmoniſche, bald als „natürlich“ empfundene Ordnung auch der anderen Intervalle ein. Bleſſinger ſagt ſelbſt, daß „in allen melodiſchen Syſtemen mehr oder minder deutlich der Wille zur Tonalität zu erkennen iſt“, nachdem er zumindeſt den heutigen Tonalitätsbegriff als „zunächſt aus dem harmoniſchen Komplex heraus geſchaffen“ bezeichnet hat. Dadurch nun, daß Bleſſinger ſeine mathematiſche Begründungsart manchmal etwas weit ins Praktiſche der Muſik hineinträgt, entgeht er nicht immer ganz der Gefahr, auf der einen Seite das Melodiſche mit dem pythagoräiſchen Berechnungsſyſtem zu weitgehend zu verkoppeln und auf der anderen auch wieder das Harmoniebezogene in allzu weite Bezirke hinein auf die reine Stimmung zu verpflichten. Von Anfang an iſt er ſich ſelbſt darüber klar, daß bei der Durchdringung des Melodiſchen mit dem Harmoniſchen auch im einfachſten Falle Kompliziertheiten entſtehen. Er betont auch, daß das Hinzutreten des Rhythmiſch-Metriſchen, ſei es als Folge des Zuſammentretens des Harmoniſchen und Melodiſchen, ſei es als etwas Anderes zu den zwei anderen, es an ſich nicht erlaubt, die wirkenden Faktoren getrennt zu behandeln. Trotzdem muß dies, um überhaupt im „rationalen“ Bereich bleiben und Geſetzmäßigkeiten feſtſtellen zu können, verſucht werden, aber immer mit dem Bewußtſein, daß die Abtrennung eine vorläufige und notgedrungene iſt. Die wirklich gültige Erfaſſung der Totalität aller Zuſammenwirkungen gehört eben nicht mehr ins Bereich der rechnenden und feſtſtellenden Wiſſenſchaft, ſondern in das der intuitiv zu betreibenden Kunſt.

Daß manchmal die Berechnung zu weit vordringen möchte, braucht an ſich nicht ſchädlich zu ſein, ſolange man ſich der Einſeitigkeit dieſer Methode des Feſtſtellens bewußt iſt. Ein Beiſpiel, wie ſchwankend die Grenze zwiſchen dem, was durch Berechnung als Geſetz feſtſtellbar iſt, und dem, was durch die anderen mitwirkenden Faktoren wieder ſolchem Geſetze ſich zu entziehen befähigt iſt, ſei angeführt: Bleſſinger möchte die ſechſte Stufe der Durtonleiter unter allen Umſtänden als nach abwärts weiſend hören. Auf Grund der Berechnung nach der „natürlichen“, d. h. einfachſten Tonbeſtimmung vom Grundton aus, wie auch auf Grund des von Bleſſinger aufgeſtellten und von ihm als natürlich empfundenen Geſetzes der Verjüngung von größer zu kleiner im melodiſchen Aufbau des Tetrachordes nach aufwärts, will er den Schritt von der fünften zur ſechſten Stufe als k l e i n e n Ganzton behandelt wiſſen, im Gegenſatz zum Schritte von der erſten zur zweiten Stufe. Denn „als echte Tetrachordform kommt hier (in C-dur) nur die Tonreihe von c bis f in Frage“. Das gerade könnte man anzweifeln und Bleſſingers eignes Geſetz von der Verjüngung nach oben gerade auf die obere Hälfte der Tonleiter gültig empfinden. Es gibt tatſächlich ſolche rein melodiſche Strebegeſetze, wie ja das des Leittons allgemein bekannt iſt, deſſen Entfernung zum Zielton jeder „muſikaliſch“ Empfindende im Greifen oder Hören verkleinert. Auch lehrt die Erfahrung, daß keineswegs die harmoniſche Beziehung der ſechſten Stufe ſtatt auf die Unterdominante in der Regel auf die zweite Oberdominante vorgenommen wird, wie Bleſſinger in etwas übertriebener Feinhörigkeit es empfinden möchte. Von den beiden Tetrachorden, aus denen ſich die Durtonleiter zuſammenſetzt, wird doch, aller Erfahrung nach, jedes gern in harmoniſche

Beziehung gesetzt zur einfachsten und nächstliegenden Tonfunktion, wobei das harmonisch bedingte „Zurechthören" oft nur an den Hauptstellen einsetzt, und wiederum auch das melodisch bedingte von sich aus nicht völlig durchzudringen braucht. Die Funktion der zweiten Oberdominante hat in den letzten Zeiten vielfach wegen des gesteigerten Bedürfnisses nach Leittonschärfung sich vor die der Unterdominante, eben als ihre Verschärfung, gedrängt. Mit der Eindämmung der Chromatik geht aber diese Vorliebe wieder zurück. So wird auch die sechste Stufe wieder mehr als Terz der Unterdominante gehört, und da diese Terz in der Zeit der Alterationsvorliebe schon fast regelmäßig bei Abwärtsführung chromatisch vertieft und so zur Mollterz gemacht worden ist, ist sie als Durterz gerade vorwiegend mit der Aufwärtsweiterführung verknüpft, und wird als eine Art chromatische Erhöhung der vielgebrauchten Mollterz und zur Hinüberführung über die von Blessinger ja erwähnte und „bereits zu den Zeiten der Solmisation zum mindesten geahnte Kluft, die zwischen der sechsten und siebenten Stufe des natürlichen Systems sich auftut", gerade besonders hoch intoniert, wodurch also in der Praxis der in anderer Verbindung vielleicht tatsächlich kleine Ganzton zwischen der fünften und sechsten Stufe jedenfalls beim, keineswegs als Ausnahme zu betrachtenden, Weiterschreiten nach oben beträchtlich größer wird. Auch hier erweist es sich, daß die Melodielehre nicht vor der Harmonielehre einsetzen kann, sondern wenn sie überhaupt auf zahlenmäßig darstellbare Tatsachen bezogen werden soll, aus der Harmonik zu entwickeln ist.

Blessinger bringt nach Erläuterung allgemeiner Grundbegriffe die „akustischen Grundlagen" zur Besprechung, in einer Art, die zugleich gründlich und anschaulich ist. Die Heranziehung des „Cortischen Organs" nach Helmholz' Vorgang zur Begründung dessen, daß wir überhaupt auf die Akustik und damit auf die Physik zurückgehen können, um unser System des Hörens als naturgesetzlich zu begründen, wird heute zunächst von denen bemängelt, die solche allgemein verbindliche Naturgesetzlichkeit nicht anerkennen wollen. Blessinger zieht sogar aus der endlichen Begrenzung der Zahl der Fasern dieses Organs den Schluß, daß sich daraus die Möglichkeit ergibt, nahe beieinander liegende Töne als identisch aufzufassen. Mir scheint dieser Schluß schon deshalb nicht beweiskräftig, weil es sich in den Fällen, die Blessinger meint, nicht um völlige Identifizierung handeln kann, sondern entweder um jenes Zurechthören, das einen Ton im Sinne eines nahegelegenen aufzufassen erlaubt oder überhaupt um die Möglichkeit der Stellvertretung und Vergleichung, um die Beziehung des Komplizierten auf das Einfachere, die Orientierung des Ohrs oder besser vielleicht des auffassenden, ordnenden Geistes auf dieses. Ob es gerade das Cortische Organ ist, das dem aufnehmenden Geist das „Zählen" vermittelt, ist auch wohl gar nicht so wichtig, wie die Tatsache, die Blessinger nachher anführt: „Die Erfahrung zeigt, daß bei aller Verschiedenheit des Verhaltens der einzelnen Menschen im Bereiche der Tonempfindung und Tonvorstellung doch im Grundsätzlichen eine weitgehende Gleichheit der Auffassung gegeben ist. Je einfacher die Proportionen der Werte sind, aus denen der einzelne Klang sich zusammensetzt, desto stärker wird die Verschmelzung empfunden." Aber nicht nur dieses passive Hören eines Komplexes als Einheit, das Blessinger meint, ist erfahrungsgemäß allgemein, sondern auch das aktive Herstellen der Beziehung auf Einfaches; dieses Einfache ist ganz entsprechend dem Einfachen der zahlenmäßigen Schwingungsverhältnisse. Wodurch dem Ohre oder Geiste dieses unbewußte Zählen möglich ist, das ja nur experimentell zum Bewußtsein gebracht werden kann, dürfte vorläufig oder auch für immer ein Rätsel bleiben. Aber die Erfahrung lehrt eben, daß trotz des Leugnens mancher „modern" Eingestellter immer und jederzeit die Orientierung des Musikhörens nach den einfachsten Schwingungsverhältnissen vorgenommen wird, und daß auch gewisse originelle Effekte ihre Wirkung verfehlen würden, wenn ihr Kompliziertes nicht als solches empfunden würde. Die Konstruktion eines Tonsystems aus lauter komplizierten Intervallen im Sinne der komplizierten Schwingungsverhältnisse ihrer Töne untereinander, so auch die der „temperierten Stimmung" wird vom Ohr pariert entweder, wie bei letzterer, durch „Zurechthören" oder durch tatsächlichen Genuß oder Mißgenuß der Kompliziertheit, die als solche doch nur durch Vergleich mit dem Einfachen in Erscheinung tritt. So hat also Blessinger ganz recht, wenn er festhält an der

Grundlegung des muſikaliſchen Syſtems auf phyſikaliſch-mathematiſche Gegebenheiten, die ſich in der Akuſtik zeigen. Es fragt ſich nur, ob das Vorkommen in der real tönenden Obertonreihe für Zugehörigkeits-Berechtigung von Tönen zu einer Tonalität oder Verwandtſchaft ein weſentliches Merkmal iſt. Mit Recht lehnt Bleſſinger die konſequente Durchführung des „dualen Harmonieſyſtems“ ab, da die Forderung, den Molldreiklang von oben nach unten zu hören, „mit dem allgemeinen muſikaliſchen Empfinden in auffälligem Widerſpruch ſteht“. In meiner Beſprechung von Karg-Elerts Harmonielehre habe ich dieſe Tatſache eingehender behandelt, aber auch zu zeigen verſucht, daß dennoch Goethe (Bleſſinger nennt nur Öttingen und Riemann, beide als auf Moritz Hauptmann fußend) nicht Unrecht hatte, die dualiſtiſche Begründung des Moll zu fordern. Auch Bleſſinger ſagt, daß nur die Überſpitzung der bereits von Zarlino gegebenen Erklärung es geweſen iſt, „die ſchließlich die dualiſtiſche Auffaſſung mehr in Verruf brachte, als ſie es im Grunde genommen verdient.“ Aber iſt es denn nötig, das tatſächliche Fehlen der den realen Obertönen entſprechenden „Untertönen“ zum Beweis der nicht völligen Durchführbarkeit des dualen Syſtems heranzuziehen? Es kommt doch darauf an, wie ſich das Ohr und der Geiſt im Tonbereich orientieren, und ob dies Verhältnis der Töne zueinander ein denkbar einfach geordnetes oder ſolcher Ordnung zugänglich iſt, ſodaß tatſächlich die Mathematik hier über die Phyſik triumphieren muß. Ob freilich die Umrechnung der Werte des Dur- und Molldreiklangs in Logarithmen die Unhaltbarkeit des „extremen Dualismus“ wegen des ſich dann herausſtellenden „negativen Empfindungsbegriffes“ *beweiſt*, wie Bleſſinger angibt, iſt eine andere Frage. Auch dem Begriff der „Schwerkraft“, den Bleſſinger im Einleitungsabſchnitt des Kapitels „Die eindimenſionale Melodie“ heranzieht, möchte ich keinen zu großen Wert beilegen, zumal hier wieder, wie auch ſonſt einige Male, weltanſchauliche Momente hereingezogen werden, wie „das Empfinden der Antike“ das des „mittelalterlichen Menſchen“ und dergleichen, die aus Theorien abgeleitet werden, um das Aufwärts- oder Abwärtsſteigen der Tonleitern und Melodien zu begründen. Die ganze Behandlung der „eindimenſionalen Melodie“, die mehr ein Eingehen auf uralte Theorieſyſteme als auf eine muſikaliſche Praxis erfordert, wird aber von Bleſſinger ſchnell wieder verlaſſen, nachdem die eindimenſionale Tonalität — die tonale Gebundenheit nach authentiſcher oder plagaler Art der benutzten Tonleiter — noch an „Freut euch des Lebens“ und einer Melodie aus dem „Roſenkavalier“ aufgezeigt iſt, was ich nicht für irgendwie weſentlich oder beweiskräftig halten kann.

In den von den „Kirchentönen“ handelnden Abſchnitten, die zum Teil im Hauptabſchnitt „die eindimenſionale Melodie“, zum Teil in dem von der „Melodie in der Mehrſtimmigkeit“ ſich finden, könnte man noch deutlicher zum Ausdruck gebracht wünſchen, daß mit dem Eintreten der Mehrſtimmigkeit die Kirchentöne ihren Sinn verloren haben. Die Verwirrung, die der Verſuch der Beibehaltung dieſes in der Einſtimmigkeit immerhin fruchtbaren Syſtems auch für die Mehrſtimmigkeit gebracht hat, beſchreibt Bleſſinger ſelbſt ja anſchaulich. Es ſind aber ſogleich die harmoniſchen Probleme, die auftauchen müſſen, wenn ein Zuſammenklingen mehrerer Stimmen verſucht oder durchgeführt wird. In meiner Beſprechung von Grabners Kontrapunktlehrbuch habe ich ſchon darauf hinzuweiſen gehabt. Das ſcheinbare Vorkommen „eindimenſionaler“ Begriffe in der Mehrſtimmigkeit deutet immer nur auf Verſuche, die alten *Theorien* beizubehalten. Und dieſe ſind ſtets zum Scheitern verdammt. Kirchentonarten in der mehrſtimmigen Muſik ſind an ſich künſtliche Konſtruktionen. Unter Umſtänden führen ſie zu Intereſſantheiten, auch ſolchen, denen wir Stimmungswerte beilegen. Wir deuten aber dem Gefühle nach die etwa gewollte Bezogenheit auf die alten Tonleitern um in eine ſolche auf die natürliche harmoniſche Tonalität. Wir empfinden etwa Halbſchlüſſe, die ſtatt zu erwartender Ganzſchlüſſe auftreten. Die Alten ſelbſt halfen ſich durch die „Musica ficta“, die eine vom Gefühl gebotene Herbeiführung des funktionellen Dur oder Moll bedeutet. „Richtungsloſe und funktionsloſe Harmonik“, wie ſie Bleſſinger in einem beſonderen Abſchnitte aufzuzeigen verſucht, gibt es eben im Grunde doch nicht. Die „grundſätzliche Umgeſtaltung des mathematiſch-phyſikaliſchen Weltbildes“ mag auf die Theorie ihre Schatten oder Lichter geworfen haben, die Möglichkeiten der Orientierung des Ohres bei klingender Muſik verändern ſich nicht.

„Der Übergang aus dem melodischen in den harmonischen Bereich", dem Blessinger ein Kapitel widmet, ist denn im Grunde weniger ein historischer, sondern ein dauernder Vorgang. Harmonik und Melodik durchdringen sich stets. Die Nebenseptimenakkorde, die in diesem Kapitel behandelt werden, sind ein besonders aufschlußreiches Beispiel dafür. Blessinger bemerkt es, daß hier melodische Erscheinungen hereinspielen, wie letztlich beim Dominantseptimenakkord auch. Wenn er dann den Stil der Romantik als dadurch gekennzeichnet erklärt, daß hier „der Klang- und Ausdruckswert" der Akkorde den „melodischen und auch den funktionellen Impuls" überwiegt, und anstelle der funktionellen lebendigen Kraft die Aktivität in rein rhythmischer Hinsicht mehr oder weniger künstlich gesteigert erscheint, so scheint mir fast schon an Stelle der Romantik der Impressionismus mit seinem Herausstellen bloßer Klangkomplexe, oder die noch neuere Strömung der rhythmischen „Motorik" beschrieben zu sein. Das Tristan-Beispiel jedenfalls, das zeigen soll, was durch möglichst lange Hinauszögerung der Vorhaltsauflösung „an lebendiger Kraft verloren geht", scheint mir eher die Steigerung solcher lebendiger Ausdruckskraft darzutun, die hier ja auch noch durch die chromatische Haltung anderer Töne des Vorhaltsakkordes verstärkt wird. Ein Vorhalt wird ja um so intensiver wirken, eine je stärkere Spannung auf die Auflösung erregt wird. Wenn am Schlusse dieses Kapitels gesagt wird, daß „der letzte Schritt zur völligen Negierung des melodischen Elementes erst in der unmittelbar vor der Moderne (!) liegenden Zeit geschehen" sei und „zu einer tatsächlichen Durchbrechung des traditionellen Tonsystems geführt" habe, so ist hierin noch einmal eine Angleichung an Erpfsche Gedankengänge zu finden. Wäre diese Behauptung, die doch eine kleine Gruppe von Überintellektuellen als maßgebend für das Ganze hinstellt, richtig, so hätte sich ja Blessinger seine ganze Arbeit der Darstellung dieses „traditionellen Tonsystems" sparen können. Dann wäre die deutsche Musik eben erledigt, ja jede organische Musik, worüber sich Blessinger übrigens doch ganz klar zu sein scheint. Hier zeigt es sich, wohin es führt, wenn man nicht entschlossen die Auffassungen der historischen Bedingtheit des doch „natürlichen Tonsystems" abschüttelt. Selbst die auf Grund neuer künstlicher Systeme geschaffene neue Musik können wir nicht anders hören und bewerten, als vermittelst des natürlichen, funktionellen Hörens.

Der fünfte Hauptabschnitt „Die Intervallenlehre" handelt zuerst von den Konsonanzen und Dissonanzen, trotzdem Blessinger den Sinn dieser Unterscheidung mit Recht aus den Akkorden herleitet, deren Bestandteile die Intervalle jeweils sind. Hier könnte man wohl ruhig noch weiter gehen und den Begriff der Konsonanzen und Dissonanzen ganz fallen lassen oder durch einen ersetzen, der nicht fortwährende Ausnahmen, Erweiterungen oder Verengungen verlangt. Vollkommen konsonant ist ja nicht einmal jeder Dur- oder Mollakkord. Blessinger selbst weist auf Beispiele hin, wo die Oktave Vorhalt vor der Septime sein kann. Aber auch jeder Akkord, der nicht Tonika ist, verlangt eine Weiterführung und Auflösung. Gerade hier erweist es sich mit besonderer Deutlichkeit, daß das „traditionelle" System der Theorie noch an vielen Punkten verbesserungsfähig ist, damit es dem nicht nur traditionellen, sondern auch natürlichen System der musikalischen Praxis immer besser ansprechen lernt. Auch z. B. Blessingers Reibungs- und Störungsdissonanz, „die die klassische Satzlehre nicht kennt", sind aber keine ganz befriedigenden theoretischen Neuerscheinungen, zumal sie doch auch ganz gut in die „traditionellen" Begriffe der Durchgänge und Vorhalte unterzubringen sind. Das Festhalten an dem Thema der Intervalle, das durch die Gesamttitel der „Melodielehre" erforderlich ist, gibt diesem ganzen Abschnitt wieder eine gewisse Zwiespältigkeit, da ja doch überall auf die Akkorde und ihre Funktionen zurückgegriffen werden muß und vieles einfacher zu sagen wäre, wenn die Form der Darstellung dem logischen Ausgangspunkt von vornherein Rechnung trüge. Im Kapitel „Die Intervalle in der Melodik" wird Wesentliches der Melodielehre auf fünfeinhalb Seiten abgehandelt, was ja in einem Buche, das diese Materie zum Haupttitel hat und 222 Seiten umfaßt, nicht viel ist, wenn auch vorher die Tonleitern verschiedenster Art bereits behandelt sind. Auch hier aber wie auch in der Intervallbehandlung selbst kann es nicht ausbleiben, daß alle Einteilungen und Feststellungen auf die Akkordik be-

zogen werden, von der Durchgangsmelodik über die umſpielende und die mit der Harmonik verlaufende Melodik bis zur Akkordthematik. Allerdings wird im letzten Hauptabſchnitt „Elementare Formgebilde", nachdem die „Kadenz" und „die Schlußformen der funktionellen Harmonik" behandelt ſind, noch auf dreieinhalb Seiten über „die Geſtaltung der melodiſchen Linie" geſprochen. Es wird hier das „Prinzip des Kräfteausgleichs", die Gliederung der Linie und die Motivik behandelt. Eine gewiſſe Fortführung erfährt dieſe noch im kurzen Kapitel von der Sequenz, wobei notwendiger Weiſe auch wieder mehr von Akkordfolgen und Funktionsbezogenheiten als von der „melodiſchen Wurzel der Sequenz" geſprochen wird.

Selbſt Bleſſingers Verſuch, einen Lauf aus dem 21. Präludium des erſten Teiles von Bachs Wohltemperiertem Klavier als von „ausgeſprochen doriſchem Charakter" zu erweiſen, alſo inmitten aller harmoniſchen Ableitungen von Tonleitern und Melodien doch einen Reſt von echter Kirchentonart zu entdecken, kann nicht als gelungen bezeichnet werden. Denn gerade die erhöhte ſechſte und ſiebente Stufe auch im Abwärtsgehen bezeugt gerade die Herrſchaft der harmoniſchen Kadenz. Denn der Teil des Laufes, in dem dieſe Erhöhungen ſtattfinden, iſt dadurch offenſichtlich auf den Oberdominantakkord bzw. deſſen Funktion zu beziehen, während die Vertiefung derſelben beiden Töne im vorhergehenden Teile des Laufes auf die Herrſchaft der Unterdominante weiſt.

Das letzte Hauptkapitel hat kaum noch irgend einen Bezug auf eine „Melodielehre". Es behandelt zuerſt den „Tonalitätsbegriff in der Romantik", und zeigt hier wieder die Einwirkung der „hiſtoriſchen" Auffaſſung Erpfs. Aber es finden ſich auch ausgezeichnete Beobachtungen verwertet, wie etwa die, daß in der Romantik die Terzverwandtſchaften „als indirekte Quintverwandtſchaften aufzufaſſen ſind". Freilich ſind ſie das eben ſtets, aus ganz natürlichen Gründen des geiſtigen Ohres, die ſich niemals ändern. Daß die Klangfarbe ein von der Romantik beſonders geliebtes Ausdrucksmittel iſt, dadurch unterſcheidet ſie ſich ſicherlich von anderen Epochen, aber auch heute ſind wir voll in der Lage, dieſe Farbigkeit in ihren Ausdruckswerten zu erfaſſen, da die Grundgeſetze des Hörens eben immer dieſelben bleiben. Vorausſetzung der reichen Anwendung der Enharmonik iſt ſicherlich die gleichſchwebende Temperatur, nicht aber ihre „völlige Durchführung". Denn niemals wird das Ohr in der temperierten Stimmung h ö r e n. Die „Umwertung des Diſſonanzbegriffes" ſeit 1750 kann auch keineswegs eine Veränderung oder gar Aufhebung der „Proportion als Äußerung des Willens zur rationalen Ordnung" herbeiführen, wie Bleſſinger die Strukturtendenz in der Muſik im Gegenſatz zur Farbe bezeichnet, wobei der Begriff „rational" aber eben nicht ausſchließlich auf Phyſik oder Mathematik bezogen zu werden braucht. Wieſo die „alte Verzierungsweiſe, die im übrigen ſich teilweiſe bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts erhält, von der Harmonie völlig unabhängig" ſein ſoll, iſt mir nicht recht verſtändlich, widerſpricht m. E. auch den anderen Ausführungen Bleſſingers. Unmittelbar „in die Moderne hinüberführend" iſt nach ihm eine ſchon in der Romantik vorbereitete Erſcheinung, „nämlich die Aufhebung der grundſätzlichen Unterſcheidung melodiſcher und harmoniſcher Elemente", die den „Weg zu neuartigen Skalenbildungen" frei machen ſoll. Es kommt zu den berühmten oder berüchtigten „erſtarrten Vorhalten", die nun angeblich zu „Elementen der Harmonie" werden. Damit iſt in der Tat ein neuer Weg geöffnet, aber eben einer, der in einen muſikaliſchen Bolſchewismus führt, in ein Muſikreich, in dem alles gleich iſt und jeder tun kann, als gäbe es keinen Unterſchied zwiſchen naher oder ferner Verwandtſchaft. Würde das Ohr dieſe Entwicklung mitmachen können, ſo würde es auch bald unmöglich ſein, noch Beethovenſche Muſik von einer chromatiſchen Tonleiter oder bei weiteren Fortſchritten vom Klange einer in Betrieb geſetzten Regenmaſchine zu unterſcheiden. Muſikaliſche Werte könnte es nicht mehr geben. Jedes neue Syſtem, das die Theorie aufſtellt, würde nicht nur die vorhergehenden theoretiſchen Syſteme, ſondern auch alle vorhergehende Muſik völlig außer Geltung ſetzen.

Auch der Verſuch, durch Heranziehung weiterer Obertöne ſolches allmähliche Ausſchalten allen ſtruktiven Hörens und Überwuchern des Farbigen aus dem n a t ü r l i ch e n Syſtem heraus verſtändlich und annehmbar zu machen, kann nichts daran ändern, daß das Ohr immer

wieder darauf angewiesen ist, Kompliziertes auf Einfaches zurückzuführen und demgemäß als Kompliziertes zu erkennen, wodurch stets eine funktionelle Ordnungstätigkeit entsteht. Die natürliche Septime oder None kann niemals nur als „rein klanglich" aufgefaßt werden, und somit haben die „neueren Theoretiker", die „in überraschend großer Anzahl fälschlicherweise die natürliche Septime mit der Dominantseptime ohne weiteres identifizieren", vielleicht nicht einmal so ganz unrecht. Die Obertonreihe ist eben gerade nicht nur als klangliche Erscheinung für den Aufbau des natürlichen Systems maßgebend, sondern mindestens so sehr als Anordnung der natürlichen Verwandschaftsgrade, die das Ohr als solche feststellt, in der Reihenfolge von den nächsten zu den immer entfernteren. Die rein klangliche Verwendung der scheinbar strukturell beziehungslos nebeneinander gesetzten Nonenakkorde in dem von Blessinger angeführen Beispiele aus Debussys „Pelleas und Melisande" wird vom Hörer gerade deshalb als besondere Farbenwirkung aufgenommen, weil das Strukturelle nach Möglichkeit ausgeschaltet erscheint. Wäre der Sinn für das Strukturelle durch die Entwicklung eines neuen Hörers abgetötet, so würde dieses Ausschalten ja nicht mehr wirksam sein. Damit würde auch die Besonderheit der farbigen Wirkung nicht mehr empfunden werden können, die in der Komplizierung liegt, die durch die unveränderbare Grundeigenschaft des aufnehmenden Ohres als solche zur Wirkung kommt. Auch die besondere Wirkung der Ganztonreihe beruht darauf, und die bewußte Ausnutzung der höheren Obertöne ist nur eine Möglichkeit, das Komplizierte in gewissen Grenzen zu halten. Ob ein Ganztonreihenakkord oder der Skrjabinsche Sechstöneakkord als „Konsonanz" bezeichnet werden, ist ganz unerheblich. Sie wirken in ihrer Art, weil man noch immer und jederzeit in der Lage ist, sie von einem einfachen Durdreiklang zu unterscheiden. Abgestumpft freilich kann das Ohr schließlich werden, wenn ihm immer nur komplizierte Bildungen dargeboten werden. Die geistige Spannkraft muß erlahmen, wenn immer nur in der Vorstellung das Vergleichen mit dem Einfachen auszuführen ist und die reale Vergleichsmöglichkeit an der klingenden Auflösung der sogenannten „Dissonanzen", d. h. eben der komplizierten Bildungen weitgehend vermieden wird. Die Dauer-Kompliziertheit kann in ein besonderes künstliches System gebracht werden. Aber auch dieses wird vom Ohre nur als Wegweisung aufgefaßt und benutzt werden können, wenn es in einem klaren Zusammenhange mit dem natürlichen System steht oder wenn es dauernd im Sinne des natürlichen Systems umgehört werden kann. Ist das künstliche System aber so aufgestellt, daß es die Zurückführung auf das natürliche mit allem Raffinement erschwert oder ganz verhindert, dann entfällt auch der besondere Reiz der systematischen Komplizierung und es können nur noch unkünstlerische, triviale oder chaotische Wirkungen entstehen, wofür die Musik der letzten 15 Jahre ja Beispiele genug zu geben sich bemühte.

Blessinger beschreibt eine größere Anzahl dieser künstlichen Systeme in seinem letzten Kapitel, das von der „Gleichteilung der Oktave" handelt. Man hat dabei das Gefühl, daß er sie nicht besonders schätzt, jedenfalls wünscht er ihre Ablösung durch eine weitere Entwicklung. Er spricht von einer „rein negativen Einstellung", der gegenüber sich „positive Kräfte noch nicht in genügender Schärfe und Klarheit geltend gemacht" haben. Als positiv bewertet er es, „daß, und zwar zum Teil in bewußter Anlehnung an die mittelalterliche Musik, das Prinzip der reinen Melodie in voller Schärfe herausgestellt worden ist". Aber: „die Farbigkeit der romantischen Musik ist in weitem Umfange verloren gegangen, die Proportion ist noch nicht wiedergefunden, vielleicht noch nicht einmal ernstlich gesucht worden." Also hier am Schlusse ähnlich wie bei Erpf ein Mitgehen mit denen, die in den letzten Zeiten nur die Musik gesehen haben, die den sogenannten „modernen Stilwillen" aufwies. Er beklagt nur die Uneinheitlichkeit des Stiles und bezeichnet es als Aufgabe der kommenden Generation, die Einheit des Stiles zu erreichen und ein klares Ziel des musikalischen Strebens zu finden. Vielleicht sieht auch Blessinger heute bereits ein anderes Ziel vor Augen, das den Theoretikern der letzten Jahre ganz entschwunden zu sein schien. Nicht der Stilwillen ist das wesentliche, und keiner unsrer großen Meister hat sein Augenmerk vorwiegend auf die Ausbildung eines solchen gerichtet. Das wäre ein l'art pour l'art, das den Deutschen nichts zu bieten hat. Hört die Musik

auf, Künderin des Seelenlebens zu sein, ist sie keine deutsche Kunst mehr. Wenn wieder eine Fülle von edler Musik geschaffen sein wird, kann auch wieder der deutsche Kunstgelehrte an seine gewohnte Aufgabe herangehen und feststellen, was für Stilepochen nun wieder durchlaufen sind. Jetzt aber sollte der Künstler wieder in seine Rechte eintreten und seine Mission ausüben dürfen. Diese setzt ein unverbildetes, die natürlichen Zusammenhänge des Tonreichs empfindendes Ohr voraus. Blessingers Buch kann zu einem großen Teile die Aufgabe erfüllen, hierzu Wegbereiter zu sein. Eine neue Auflage würde sicher auch alles noch ausmerzen, was dem irgend im Wege stehen könnte.

Zu erwähnen wäre noch der Anhang, in dem die „Elemente der Notationskunde" in übersichtlicher und kluger Weise dargelegt werden. Grundsätzliches ist hierzu nicht zu sagen, und so folge nunmehr die Besprechung weiterer neuer Theoriebücher, die von grundsätzlicher Wichtigkeit sind. (Fortsetzung folgt.)

Richard Strauß und der Hamburgische Geist.

(Einige Bemerkungen über die R. Strauß-Woche in Hamburg.)

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

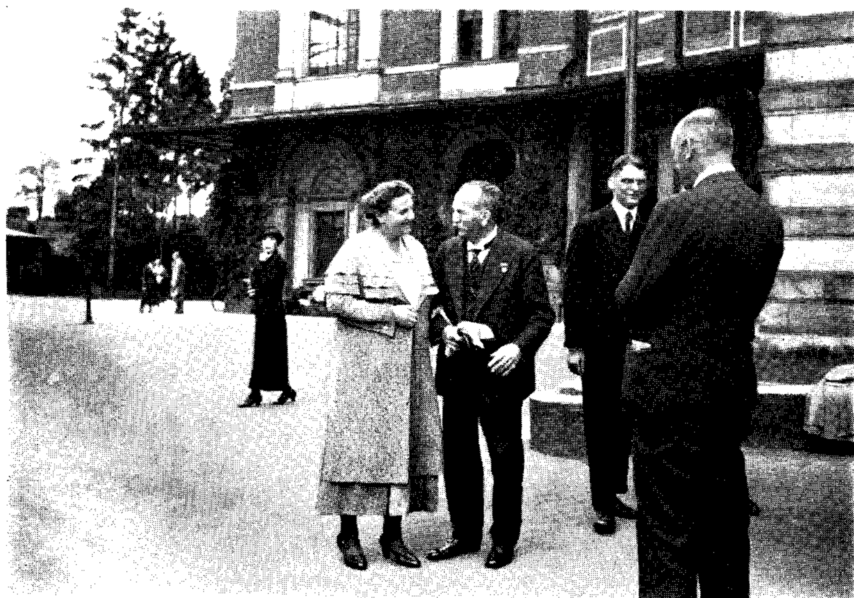
Hamburg, die alte Hansestadt, das mächtige Ausfalltor des deutschen Welthandels, durfte es sich erlauben, Richard Strauß, dem berühmten Komponisten, eine Festwoche zu bereiten; auf den Jubilar Glanz und Ehre zu häufen, den an Leib und Seele gleich rüstigen und munteren Siebzigjährigen in einem Ausmaß zu feiern, für das in der Vergangenheit der Jahrzehnte sich kein Beispiel findet. Mehr noch als die Hochschätzung und Verehrung, mit der Hamburg zu dem genialen Musiker emporschaut, verpflichtet wohlbegründete Dankbarkeit nicht nur die Musikfreunde und die Theaterkreise, sondern vor allem das Stadt- und Staatstheater selbst, dem Schöpfer des Rosenkavalier, einer der beliebtesten und erfolgreichsten Opern, deren Lebenskraft über die Gegenwart hinaus weit in die Zukunft hinein dauern wird. Man dürfte in der Annahme kaum fehl gehen, daß Idee, Plan und Gestaltung dieser Richard Straußfeier in dem sehr wohl verständlichen Ehrgeiz und der Absicht wurzelte, das etwas abgemagerte Musikleben Hamburgs über den Rand enger Selbstgenügsamkeit hinauszuheben, es inniger mit der suggestiven Gegenwart kraftvoller Musikerpersönlichkeiten zu verbinden. Die gleiche Absicht, Hamburg dem großen deutschen Musikstrom zu öffnen, offenbarte sich ja bereits in der Einladung, die Generalintendant Strohm dem „Allg. Deutschen Musikverein" überbrachte, sein alljährliches Tonkünstlerfest im Frühsommer 1935 in Hamburg zu veranstalten: in einer Riesenstadt, deren ein wenig ungemütliche Weiträumigkeit den kollegialen und freundschaftlichen Zusammenschluß der deutschen Musiker aus Nord und Süd, aus West und Ost hoffentlich nicht allzu empfindlich stören wird; wie man dessen gewiß sein darf, daß die Gegenströmung der ausschlaggebenden Einstellung Hamburgs auf Handel und Schiffahrt, auf Einfuhr und Ausfuhr, also: auf Gelderwerb, auf höchst prosaische, aber ebenso unentbehrlich notwendige Dinge, auf die materiellen Grundlagen des Lebens dem künstlerischen Zauber, den ethischen Werten der Musik gegenüber sich machtlos erweisen wird: abermals machtlos, wie ja auch dieses sehr praktisch und rationell denkende Hamburg in Richard Strauß nicht nur den großen Musiker, den virtuosen Künstler, sondern einen ihm ungewöhnlich nah verwandten und sympathischen Lebens- und Erwerbspraktiker, den „Numorum-ex-palponides" erfühlt und erkannt hat, den Großkapitalisten und Millionär unter den Musikern, — heute wohl den einzigen aus dieser Fachschaft, — dem die Hand zu schütteln, ehrliche Hochachtung zu bezeugen, dem Hamburgischen Kapitalisten und Großkaufmann ein besonderes Vergnügen bereitet. Erstaunliche Tatsache: es gibt also wirklich Musiker, die Hunderttausende verdienen, die Millionen erwerben: Hut ab, ihr Herren!

So kam also Richard Strauß wieder einmal nach Hamburg. Und siegte: diesmal gründlicher, einheitlicher und unbestrittener, als es bei seinen früheren Besuchen möglich war. Schon



Hugo Rüdel

geboren 7. Februar 1868, gestorben 27. November 1934



Frau Winifred Wagner und Hugo Rüdel
Bayreuth 1934



Wilhelmine Schröder-Devrient als „Fidelio"



Grabstätte Wilhelmine Schröder-Devrients
am Trinitatisfriedhof zu Dresden

einmal, in der Zeit der Marxiſtenherrlichkeit hatte das damalige Hamburger Stadttheater eine Straußwoche unternommen: bei aufgehobenem Abonnement und hohen Eintrittspreiſen dirigierte Richard Strauß dreimal vor gähnend leerem Haus: eine Tatſache, die Hamburg wohl als amuſiſch und banauſiſch verdächtigen könnte, über die aber Strauß getröſtet hinweg blicken durfte, weil ihn ein Honorar von 1000 Dollar für jeden dieſer Abende genügend entſchädigt hatte. Dem Intendanten, ſeinem Freund Leopold Sachſe, vergalt Strauß den Defizitkummer jener finanziell verunglückten Straußwoche mit einem ſehr herzlichen Dankbrief und einer Empfehlung nach Barcelona, wo der übrigens ſehr begabte und grundmuſikaliſche Spielgeſtalter ein Straußſches Werk inſzenierte. Dieſer Gegenſeitigkeit und dieſes Vorgangs ſei einfach als einer menſchlichen Erſcheinung gedacht: ohne jegliche ironiſche oder ſatyriſche Abſicht. Ein paar Jahre ſpäter war Strauß wieder nach Hamburg gekommen, wo inzwiſchen mit unverſtändlichem Millionenaufwand das in ſeinen Bühnenverhältniſſen vollſtändig veraltete, geradezu lebensgefährlich gewordene Stadttheater umgebaut worden war und ſeine heutige Geſtalt empfangen hatte. In raſcher Nachfolge der Dresdner Uraufführung ſollte hier die „Ägyptiſche Helena" erſcheinen mit Egon Pollak am Dirigentenpult. In der Generalprobe geſchah es, daß Strauß, der, in der erſten Parkettreihe, wie immer durch ſein „Stielglas" das Spiel der Darſteller mit genaueſter Aufmerkſamkeit verfolgte, nach dem erſten Aktſchluß aufſprang, über drei Sitzreihen hinwegturnte und zu mir ſagte: „Was is denn dös für eine ſchauderhafte Akuſtik? Ka Wort hab i verſtand'n. Das Orcheſter macht ja alles tot. Ham denn Sie 'was verſtand'n?" Aber auch mir war es nicht beſſer gegangen: nur zu ſehr war die Straußſche Klage berechtigt; und, allgemein geteilt, mag ſie treibend auf die Umgeſtaltung des viel zu tief liegenden Orcheſterraums und mit ihr immerhin auch beſſernd auf die akuſtiſchen Hörbedingungen des alten, ſicherlich ſehr vornehmen Theaterſaals nachgewirkt haben; wie ſich ja inzwiſchen ſo mancherlei erfreulich geändert hat, ſchöne Hoffnungen und Zukunft in ſich trägt. Auch das kühle, einzig auf Perſonenkult eingeſchworene Hamburg von damals iſt ein anderes, iſt temperamentvoller, iſt kritiſcher geworden. Unter dem unverkennbaren Einfluß einer geſchickten Regie dem Publikum gegenüber bereiteten die Opernfreunde dem Gaſt des Staatstheaters einen überaus herzlichen Empfang; in dem Augenblick, da er in einer Laube des erſten Ranges als Zuſchauer oder als Dirigent im Orcheſter ſichtbar wurde, brandete in minutenlangem Händeklatſchen eine Begrüßungswoge zu ihm hin. Dirigierte Strauß ſelbſt, ſo wollte man den Meiſter immer wieder auf der Bühne ſehen, wo er denn auch nach jedem Akt ſich ſelbſt repetierend ſichtbar wurde: eine wohltuende Erſcheinung in ihrer ſelbſtverſtändlichen Natürlichkeit und im geſunden Selbſtgefühl des Eigenwertes. Wie ich Strauß kenne — und ich lernte bereits 1890 den Jungen in Leipzig kennen und habe mich viele Jahre lang mit Feuereifer für ſeine Werke eingeſetzt, ſolange dieſe meiner Werbearbeit bedurften, — wie ich Strauß kenne, ſo dürfte der ungeheuer Lebensweiſe und Kluge alle Ehren, die ihm Hamburg bot, als angenehme Gabe hingenommen haben, ohne ſie zu überſchätzen: ſo zunächſt die warme Rede, mit der ihm Senator von Allwörden die Brahmsplakette überreichte, die einzige, ein wenig ſchmale Auszeichnung, die Hamburg an hervorragende Muſiker zu vergeben hat.

Als das Weſentliche und Kernhafte dieſer über eine ganze Woche hingeſpannten Straußhuldigung konnte ihm einzig die Aufführung jener Werke gelten, auf die er Wert legte, ſie ſelbſt zu dirigieren. Es waren zwei. Ungleiche Schweſtern: die ältere „Die Frau ohne Schatten"; und die jüngere „Arabella". Die Urteile ſind bemerkenswert, aus denen der Abſtand der hochgebildeten Kreiſe zu Strauß, der Abſtand der Akademiker, der weltgereiſten, vielerfahrenen Opernfreunde: alſo das Verhältnis des wirklichen geiſtigen Hamburg zu Strauß verſtändlich wird. Wie der Träger des Namens, ſo treibt auch Hamburg Straußpolitik; aber keine Vogel Straußpolitik; denn dieſe iſt in unſerer weltweitſichtigen Stadt unmöglich. Der Hamburgiſche Geiſt, klar und ſcharf, vielleicht auch gelegentlich nüchtern, lehnt alle äſthetiſchen Flunkereien ab, verneint Unklares und Verſchwommenes. Der Wirklichkeitsſinn des Hamburgers ſchließt jede Art von Durchgeiſtigung, die dichteriſche und muſikaliſche Un-

wirklichkeit des genialen Kunstwerkes, eines neuen Aggregatzustandes der Wirklichkeit, durchaus nicht aus. Unter diesem Gesichtswinkel bejaht er die Oper, die Symphonie und jede echte Musik. Aber aus dem gleichen Grund lehnt er die „Frau ohne Schatten" vollständig ab. Der Hamburger sieht in Strauß ein Opfer der halbjüdischen Hofmannsthalschen Literatennatur; die Frau ohne —: „die Frau wirklich ohne"; oder auch „nicht ganz ohne" nennt man sie hier! —, verkrampft in Zauber und Allegorien, mit ihrem von phantastischer und langweiliger Symbolik belasteten Textbuch, romantisch „schwebelnd", fern jeder Volkstümlichkeit, bleibt ihm schon darum von der Bühne her durchaus unverständlich; sie gehört zu den unbeliebtesten, ja aussichtslosen Opernwerken aus unserer Zeit. Ein angestrebter Vergleich mit Mozarts „Zauberflöte" wird fast barsch zurückgewiesen. Selbst die blendende technische Meisterschaft der Partitur, die Farbenreize ihres Klanges können dieses verquollene Werk dem modernen Hamburger kaum auf Augenblicke näher bringen, wie dieser die flache, etwas kitschige und maßlos schwatzelnde Gesellschaftlichkeit der bürgerlich-wienerischen Arabella in der Nachbarschaft des Rosenkavaliers nicht dulden will, mögen dem Zuschauer ein paar geniale Szenen über bedenkliche Geschmacklosigkeiten hinüberhelfen. Eine (etwa versuchte!) Parallele mit Mozarts Figaro wird glatt abgelehnt, weil die kristallene Form Mozarts und die schweifende Formlosigkeit der Arabellamusik eine Gleichstellung von vornherein verbietet. So urteilt das geistige Hamburg, jenes, das ich seit 42 Jahren kenne und das von seinen überkommenen gesunden, konservativen Grundsätzen nichts aufgegeben hat.

Richard Strauß setzte sich für die beiden Opern mit seiner vorbildlichen Dirigierkunst persönlich ein: die Leichtigkeit seiner lockeren Hand, die Ruhe seiner Stabführung, sein Verzicht auf weitschwingende Geste und Pathos, andererseits die Klarheit der Linie, die Durchsichtigkeit des Klanges, der echte orchestrale Begleitton und die ununterbrochene Verbindung des Orchesters mit dem szenischen Ablauf: Alles das war ebenso herrlich, wie es als abgeklärte Meisterschaft einer höchsten Reifeperiode zugehört. An diesen Vorzügen entzückte sich Hamburg.

Mit den prachtvoll inszenierten Aufführungen der beiden problematischen Opern, von denen der ebenfalls in reicher szenischer Erneuerung erscheinende „Rosenkavalier" als glanzvolles Mittelstück eingerahmt wurde, legte das Hamburger Staatstheater Ehre ein: es waren große Abende, an denen als feuriger Dirigent (des Rosenkavalier) Eugen Jochum, als feinsinniger Spielleiter Oscar Schuh und die von der Berliner Staatsoper entliehenen Gäste Moje Forbach (als hysterische Färbersfrau mit dem „Knoten in der Seele") und Jaro Prohaska (Mandryka) mit bedeutender Wirkung hervortraten, neben den vorzüglichen Leistungen Martha Geisters (als Kaiserin und Arabella), Gusta Hammers (in der als stimmörderisch gefürchteten Rolle der gespenstisch-mephistophelischen Amme) und Josef Groenens; dieser in der menschlich sympathischen Gestalt des Färbers. Nahezu als Fremdkörper wurde und mußte neben diesen Werken, insbesondere neben dem Rosenkavalier, die Pantomime „Josephslegende" empfunden werden, weil sie einer heute überwundenen, veräußerlichten Kunstepoche angehört, mit den Verfallsmerkmalen der Vorkriegszeit behaftet ist. Ihr widmete sich Richard Richter, ein elastischer und feiner Dirigent, der dem Tanzabend das genialste Straußsche Jugendwerk, die symphonische „Don Juan"-Dichtung beigesteuert hatte: eine dem Instrumentalkomponisten R. Strauß dargebrachte Huldigung. Des ausgezeichneten Dirigenten Swarowsky, der die Straußwoche mit der symbolisch verfehlten Zauberoper eröffnete, soll noch gedacht sein, wie der auffallenden Erscheinung, daß im Spielplan dieser Straußwoche auch die „Fledermaus" — also noch ein Strauß, aber ein anderer! — und Verdis „Macbeth" auftauchten. Ironie des Zufalls oder Absicht? Es wäre doch sicherlich möglich gewesen, jedem der sieben Tage dieser Straußwoche (vom 18.—24. November) mit einem Opernwerk dieses Meisters das besondere Gepräge zu geben . . .

Der Erfolg dieser Hamburger Straußwoche war von rauschender Kraft und fast betäubendem fortissimo: möge es die nächste Zukunft erweisen, daß kein trügerischer Schein ihm anhaftete, sondern daß sich das Künstlerische und Sittliche als echt und dauerhaft bewähre!

Hans Pfitzners deutſche Sendung.

Anſprache gehalten in München am 28. September 1934 anläßlich der Gründung der „Deutſchen Hans Pfitzner-Geſellſchaft E. V. München".

Von Otto zur Nedden, Tübingen.

Der Begriff „deutſche Sendung" iſt in der Kunſt ein ſehr ſchwer zu beſtimmender, ganz beſonders in der feinſten und unbeſtimmbarſten der Künſte, in der Muſik. Wir werden ihm am eheſten nahe kommen, wenn wir einen kurzen Rückblick auf die geſchichtliche Entwicklung werfen, deren Geſetze die deutſchen Muſiker gerade im Hinblick auf ihre „deutſche Sendung" unterworfen waren. Wir finden, daß Deutſchland bis zum 18. Jahrhundert faſt durchweg nur ſekundären Anteil am Aufbau der muſikaliſchen Kultur des Abendlandes nahm. Zunächſt waren es unbeſtritten der niederländiſche, dann die italieniſchen und franzöſiſchen Kulturkreiſe, die ſozuſagen den Weltſtil in der Muſik formten. Deutſchland fiel dabei die Aufgabe zu, jeweils eine Art deutſche Tradition dieſer Stile herauszubilden und möglichſt ſelbſtändig zu entwickeln. Erſt die Großtaten Bachs und Händels verſchafften der deutſchen Muſik Weltgeltung, wenngleich auch hier das Ausland noch die weſentlichen Form- und Stilelemente ihrer Werke für ſich in Anſpruch nehmen konnte. Von einer „deutſchen Sendung" konnte für die Muſiker bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts alſo nur in der Umformung ausländiſcher Stilmittel für die deutſche Eigenart und in der allmählichen Herausarbeitung und Wahrung eigener Traditionen auf dem einmal vorhandenen Boden übernommenen Kulturgutes die Rede ſein. Erſt mit dem ausklingenden 18. und dem beginnenden 19. Jahrhundert änderte ſich dieſe Lage. Das Erſtarken des nationalen Bewußtſeins im Zeitalter der Klaſſik rief auf allen Gebieten des geiſtigen und künſtleriſchen Lebens das Streben wach, deutſches Weſen und deutſche Eigenart auch unabhängig von allen Bindungen fremdländiſcher Kultureinflüſſe herauszubilden und herauszuarbeiten. Der Muſik fiel hierbei die Aufgabe zu, die deutſche Seele, die ſich in den Werken eines Goethe, Schiller, Kleiſt zum erſten Male in unfaßbar großartiger Weiſe geoffenbart hatte, nun ihrerſeits zum Erklingen zu bringen. — Freilich die gleiche Tragik, die über der „deutſchen Sendung" gerade der leidenſchaftlichſten Patrioten unter den Dichtern, Schiller und Kleiſt, zu ihren Lebzeiten lag, ſollte wie ein Schatten fortan auch auf denjenigen Meiſtern der deutſchen Muſik ruhen, die ſich ihrer „deutſchen Sendung" innerlich bewußt waren, ihr lebten und ſchufen. Schon Mozart empfand dies, wenn er voller Ironie und Bitterkeit von dem „ewigen Schandfleck" ſpricht, der es für Deutſchland wäre, wenn die Deutſchen einmal im Ernſt anfingen, deutſch zu denken, deutſch zu handeln, deutſch zu reden und deutſch zu ſingen. In noch ſtärkerem Maße war Weber von ihr betroffen, am ſtärkſten wohl Rich. Wagner, — Tragik inſofern, als eben dieſe Dichter und Muſiker berufen waren, das eigentlich Deutſche ihres Zeitalters mit den Mitteln des Wortes und der Muſik zum Ausdruck zu bringen, gerade hierin aber von ihren Zeitgenoſſen mißverſtanden, ja bekämpft wurden. Die großen nationalen Dichter, Schiller und Kleiſt, erlebten nicht einmal mehr die äußere Befreiung ihres Vaterlandes vom Tyrannenjoch, der ihr ganzes Streben und Dichten gegolten hatte, und die großen Muſiker bewußt nationaler Haltung hatten zeit ihres Lebens mit Widerſtänden aller Art zu kämpfen, um ſich in ihrer Eigenart überhaupt durchzuſetzen und zu behaupten. Weber wurde mitten in den Kämpfen um eine nationaldeutſche Oper durch den Tod aus ſeinem Schaffen und Wirken geriſſen und Wagner mußte ſchließlich ſelbſt durch die Gründung von Bayreuth mit aller Deutlichkeit auf die „deutſche Sendung" ſeines Lebenswerkes hinweiſen, ehe ſie von ſeinen Zeitgenoſſen als ſolche erkannt wurde.

Dieſer kurze Rückblick ſchien mir notwendig, um das Beſondere der „deutſchen Sendung" eines großen, unter uns weilenden Zeitgenoſſen deutlich werden zu laſſen, der genau wie Weber und Wagner ſein ganzes Leben lang unermüdlich in Wort und Tat daran gearbeitet hat, der deutſchen Muſik gerade in ihrer nationalen Bedeutung und Eigenart zu die-

nen und das große Erbe durch eigene Schöpfungen zu bereichern und zu mehren, nämlich der deutſchen Sendung Hans Pfitzners. — War es bei Weber und Wagner noch der unmittelbare Kampf mit dem äußeren Feind der deutſchen Muſik d. h. mit der Vorherrſchaft des „welſchen Dunſtes und Tandes" wie Wagner es in den Meiſterſingern nennt, der „welſchen Modeſchlange", von der Pfitzner in ſeinem Wagner-Sonett ſpricht, der gegenüber es galt, deutſches Schaffen überhaupt zur Geltung zu bringen, ſo kamen für Pfitzner als jüngeren Träger einer „deutſchen Sendung" neue Probleme und neue Konflikte zu den alten hinzu, große und ſchwierige, ebenſo folgenſchwere wie die ſeiner großen geiſtigen Ahnen. Zwar war, als der junge Meiſter vor nunmehr 40 Jahren ins öffentliche Leben trat, die „deutſche Sendung" der deutſchen Muſik als ſolche kein Problem mehr, wie ehedem noch, ſchon aber ſetzten (noch vor Ausbruch des Weltkrieges) Zerſetzungserſcheinungen ein, die in äußerſt gefährlicher Weiſe am Beſtand der deutſchen Muſik rüttelten und bereits wieder mit Auflöſung deſſen drohten, was eben erſt gewonnen und zuſammengefügt war. Hier ſchützend vor die großen deutſchen Muſiker der Vergangenheit zu treten, ſie in Werk, Wiedergabe und äſthetiſcher Ausdeutung vor jeglicher Verunglimpfung zu bewahren, dann aber vor allem durch die Tat des Kunſtwerkes zu beweiſen, daß eine Weiterentwicklung der deutſchen Muſik über Wagner und Brahms hinaus auf gleicher Höhe möglich ſei, das war, wie wir heute rückblickend zu erkennen vermögen, Pfitzners hohe und bedeutſame deutſche Sendung! —

In welcher Weiſe der Meiſter dieſe ſeine hohe Miſſion durch ſeine herrlichen Kompoſitionen wie durch ſeine muſikäſthetiſchen Schriften erfüllt hat, braucht heute nicht mehr mit beſonderen Lobesworten hervorgehoben zu werden. Es mögen hier nur einige Charakterzüge ſeiner Kunſt und ſeines Wirkens überhaupt unterſtrichen werden, in denen das eigentlich Deutſche ſeiner Sendung und ſeiner Perſönlichkeit zum Ausdruck kommt, und um derentwillen wir in ihm heute den Fortſetzer der großen Tradition Webers und Wagners einerſeits und Schumanns und Brahms' andererſeits erblicken. Zunächſt weiſen eine Reihe mehr äußerlicher Kennzeichen, wie die enge Verwurzelung in der Welt der Formen und Stile der Opern- und Konzertmuſik des 19. Jhdts. ihn dieſer Tradition zu, ſo das Feſthalten an den Idealen des Wagnerſchen Muſikdramas, wenn auch in vielem erweitert und vertieft, die Übernahme der alten Formen der Chormuſik, des Konzertes und der Kammermuſik, ebenſo auch der Liedform, weiterhin die ſtets ſtrenge Satztechnik, Harmonik und Melodik ſeiner Muſik, in denen er ſich immer als ein Eigener gibt, aber doch niemals losgelöſt von der Tradition. Als deutſch empfinden wir über dieſe äußeren Kennzeichen hinaus vor allem den Geſamtcharakter ſeiner Werke. In der Oper wählt er Stoffe, die in der gleichen Richtung der nationalen Kunſt des 19. Jhdts. liegen, im „Armen Heinrich" die deutſche Heldenſage, im „Chriſtelflein" das deutſche Weihnachtsmärchen, in der „Roſe vom Liebesgarten" nordiſche Naturſymbolik, im „Herz" romantiſchen Geiſterſpuk und Erlöſungsidee, im „Paleſtrina" ſchließlich einen Stoff, der alle Möglichkeiten eines fauſtiſchen Selbſtbekenntnisdramas in ſich trug und in tiefſte ſeeliſche Bezirke der deutſchen Kunſt überhaupt führte. Über den deutſchen Charakter der auf Verſen von Eichendorff aufgebauten Kantate „Von deutſcher Seele" braucht ſelbſtverſtändlich für den, der das Werk nur einmal gehört hat, kein weiteres Wort verloren werden. Eichendorff iſt es überhaupt geweſen, der den Meiſter wohl zu ſeinen ſchönſten und gerade in ihrer nationalen Bedeutung einzigartigen Werken inſpiriert hat. Wie der unverdorbene Deutſche die Natur empfindet, wie Eichendorff'ſche Romantik durch die Muſik für uns neu verlebendigt werden kann, aus unſerem Zeitempfinden heraus und mit den Klangmitteln der Muſik unſerer Tage, das zeigt uns keiner ſo wie Pfitzner. Wir dürfen den Meiſter in dieſer Beziehung zu den ausgeſprochen „genialen" Künſtlerperſönlichkeiten im Schopenhauer'ſchen Sinne des Wortes rechnen, die, wie der Philoſoph ſagt, von der Natur ſparſam über die Jahrhunderte verteilt ſind und zu den ebenſo ſeltenen wie beglückenden Erſcheinungen im menſch-

lichen Leben gehören. — Hand in Hand mit dieser seiner genialen Begabung geht auch das ungeheure Verantwortungsbewußtsein des Meisters seiner eigenen Kunst gegenüber. Nur da vollendet er ein Werk, wo innerer Zwang und geniale Inspiration ihn dazu zwingen, nur dann übergibt er ein Werk der Öffentlichkeit, wenn es allen Ansprüchen genügt, die die Welt an die deutsche Musik nach einem Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms und Wagner zu stellen berechtigt ist.

Aber nicht allein der schaffende Musiker Pfitzner war es, der eine „deutsche Sendung" in sich fühlte und zu erfüllen hatte. Wie schon eingangs angedeutet, riefen, wie einst Weber und Wagner, auch Pfitzner die besonderen Zeitverhältnisse auf den Plan, für die deutsche Musik als Kulturfaktor in ihrer Gesamtheit einzutreten, für die Ideale der großen Vorfahren mit dem ganzen Einsatz der Persönlichkeit zu kämpfen. Pfitzner fiel hier, wie wir bereits heute im Rückblick auf die letzten 30 Jahre deutscher Kunstentwicklung sagen können, die Aufgabe zu, den an der Zerstörung der deutschen Kultur überhaupt und der Musik im besonderen arbeitenden Kräften der Nachkriegs-, zum Teil auch schon der Vorkriegszeit Einhalt zu gebieten. Er hat sich dieser Mission mit einer Leidenschaft und Inbrunst hingegeben, sie gleichzeitig mit einem Können, Wissen und einer an Schopenhauer geschulten Logik und Schärfe durchgeführt, die ihresgleichen in der deutschen Musikgeschichte suchen. Sein Wirken auf diesen Gebieten bildet einen wesentlichen Baustein zur heutigen großen Bereinigung des deutschen Kulturlebens, dessen praktische Durchführbarkeit nunmehr nach Jahren des Verfalls das neue Reich des Nationalsozialismus gegeben hat.

Was Pfitzner in den drei Bänden seiner gesammelten Schriften dem deutschen Volke an kritisch-wertenden Erkenntnissen und gleichzeitig positiven Verbesserungsvorschlägen hinterläßt, ist ein einzigartiges Dokument echten Bekennertums zu den Idealen einer arteigenen deutschen Kunst und ihrer großen Meister, zugleich ein großartiger, selbständig durchgeführter Versuch, den Schäden im deutschen Kulturleben der Nachkriegszeit abseits vom politischen Tageskampf zu Leibe zu gehen, sie in ihren empfindlichsten Stellen zu treffen, z. B. auch in der Rassenfrage.

Wenn Pfitzner in seinem prachtvollen Vortrag „Was ist uns Weber?" von Weber als dem Frührot, der Jugendzeit der deutschen Oper spricht, von Wagner als der Mittagssonne, dem Mannesalter, die Gegenwart aber als den Abend bezeichnet, innerhalb dessen derjenige, der jetzt noch sich dazu berufen fühle, weiterzukämpfen, nur noch die Nacht vor sich habe, so möge der verehrte Meister erlauben, daß wir in diesem einen Punkte ihm nicht folgen. Denn wir dürfen es aussprechen: So lange wir einen Hans Pfitzner haben, so lange wir inmitten eines Volkes leben, das sich unter dem Eindruck großer innerer Umwälzungen auf sich selbst besinnt, ist nicht Nacht um uns, sondern blühender Tag. Pfitzner selbst hat uns aus dem Dunkel drohenden Kulturverfalls zum Lichte echter Kunstpflege zurückgeführt, er hat uns durch seine geniale Musik aus dem Reiche des Nachtwunderers — um in einem Bild der „Rose vom Liebesgarten" zu sprechen — emporgeführt in das ewige Frühlingsreich der deutschen Kunst und der deutschen Musik.

Hugo Rüdel †.

Von Hans von Wolzogen, Bayreuth.

Mit Hugo Rüdel hat die deutsche Kunst einen großen Musiker verloren. Das darf man offen und vollbewußt aussprechen. Denn es braucht ein Musiker nicht durchaus ein „produzierender" zu sein, um in seiner Art groß genannt zu werden, wenn es auch ein seltner Fall und die Größe um so bewundernswerter ist. In solchem Falle genügt aber auch nicht die — mit Unrecht — als etwas minderwertig geschätzte Bezeichnung des „reproduzierenden Künstlers", vielmehr handelt es sich dabei auch um einen „Schaffenden". Man spricht dann wohl von einer Wieder- oder Neuschöpfung vorhandener Meisterwerke; es kann aber mit dem selben Rechte von einer Schöpfung ganzer Musikkörperschaften die Rede sein, mit welchen alsdann der lei-

tende Muſiker jene Geſtaltung der Werke zuſtande bringt. Solch ein im vollen Sinn ſchaffender Muſiker iſt Hugo Rüdel geweſen, und darin mit einem Worte: groß, und damit ſein Hinſcheiden ein großer Verluſt, der beſonders tief und unmittelbar empfunden wird von denjenigen muſikaliſchen Gemeinſchaften, die ſein Werk waren und woran er ſchöpferiſch tätig war. Das ſind die großen Chöre geweſen, die unter ſeiner Leitung ſtanden, wie der Berliner Domchor und Staatsopernchor und der Feſtſpielchor in Bayreuth.

Aus eigener Erfahrung kann ich nur von dem Bayreuther Chore ſprechen, der ja „weltberühmt" geworden iſt. Zwar bin ich nicht „Muſiker" genug, um ihn beſonders von dieſer Seite aus in Betracht zu ziehen. Wohl waren es immer muſikaliſche Erlebniſſe, aber das *Erlebnis* eben war für mich das Weſentliche an dieſen unvergleichlichen, erſtaunlichen Leiſtungen. Es wird aber nichts zum perſönlichen Erlebnis, was nicht von einer Perſönlichkeit ausgeht; und dies zeichnete z. B. eine Rüdelſche Chorprobe vor allem aus, daß ſie als die Leiſtung einer Perſönlichkeit empfunden wurde, daß alſo der große Muſiker dem erlebenden Hörer als Perſönlichkeit bewußt ward, und nicht nur dem zufälligen Hörer, noch mehr und unmittelbarer den unter ſeiner Leitung ſingenden Chormuſikern. Hier wirkte der Zauberſtab in der Hand des in ſeinem Beruf auch großen Menſchen. Jeder, der unter der Gewalt dieſes Zauberſtabes geſtanden hat, weiß es bewegten Herzens zu rühmen, wie nicht nur die unbedingt muſikaliſche Sicherheit der Führung, die „Autorität", ſondern zugleich die ſchöne, warme und heitere Menſchlichkeit des Führers, die „Humanität", den ſo entſchiedenen Eindruck der Meiſterſchaft und die ſtarke Eigenart ihrer Wirkung hervorrief.

Nicht „weltberühmt", aber chorberühmt waren die köſtlichen Scherzworte, mit denen der Meiſter des Stabes in etwas bedenklichen Fällen einer augenblicklichen Verſtimmung, eines Mißverſtehens, eines „Malheurs", die Wogen zu glätten, die Laune wieder aufzuheitern wußte. Der Humor hängt mit der Humanität (wenn auch nicht ſprachlich) eng zuſammen; er iſt ein unfehlbares Zeugnis eines guten Herzens. Bis zu einem gewiſſen Grade „erſetzlich" wird ein großes Talent ſein, weil es hochgradige Talente verſchiedener Art gibt; unerſetzlich iſt immer die Perſönlichkeit als ſolche. Das Eigentümliche der Perſönlichkeit Rüdels war nun eben jene Verbindung der Autorität mit der Humanität. Wie iſt es möglich, fragt man ſich, daß Unerſetzliches dennoch erſetzt werden kann? Weil wohl Talente, nicht aber Perſönlichkeiten nach einem Gradmaß verglichen werden können. Jede ſteht als ein Ganzes, Eigenes an ihrem Platz: ſo Knieſe und Rüdel in Bayreuth. Einen vollendet ausgebildeten Chor hatte Rüdel von Knieſe geerbt. Dieſer war der Urſchöpfer geweſen, und doch entſtand nun ein Rüdel'ſcher Chor. Da ſprach auch noch eine rein muſikaliſche Begabung mit, die nicht vergeſſen werden darf. Als Stimmbildner, in der Kenntnis und Pflege der Stimme, war Rüdel das hervorragende Meiſtertalent. Daher der einzig herrliche Klang der Bayreuther Chöre, mochten es Gralsritter, Blumenmädchen oder Gibichmannen ſein. Ja, um dem *Muſiker* Rüdel zu ſeinem vollen Rechte zu verhelfen, möchte ich doch wenigſtens ein beſonderes Erlebnis erwähnen, worin übrigens der Humor auch wieder etwas mitſpielt. Denn ein großer Scherz war es doch im Grunde, daß Rüdel einmal vor Jahren einem kleinen Kreiſe „echtes Bayreuth", Wahnfried in der Mitte, als Meiſterſtück ſeiner Chorleitungskunſt in der „großen Reſtauration" beim Feſtſpielhauſe den Prügelchor der „Meiſterſinger" — a cappella vorſingen ließ! Das war *Rüdels Chor!* —

Aber welche Unermüdlichkeit der Übungsarbeit gehörte auch zu ſolchen Leiſtungen! Unermüdlichkeit war die Trägerin ſeiner Meiſterſchaft und ihrer Erfolge. Unermüdlich drangen die Klänge ſeiner Chöre aus dem kleinen „Rüdelheim" neben dem Feſtſpielhauſe in die lauſchenden Ohren der Vorüberwandernden. Unermüdlich, auch in den Zwiſchenakten der Aufführungen ſelber, wurden noch vor oder nach den Chorſzenen die Stellen wieder durchgeprobt, die dem verantwortlichen Leiter nicht ſicher genug oder nicht völlig geraten erſchienen waren; und ſtaunend vernahmen es die von den Leiſtungen auf der Bühne ſchon begeiſtert herausſtrömenden Feſtſpielgäſte in der Umgebung des tönenden Hauſes. — Dieſe Unermüdlichkeit ermüdete ſie, verdroß ſie nicht die geplagten Sänger und reizte ſie zu heimlichem Grollen und Schmälen auf ihren Quälgeiſt mit dem raſtloſen Zauberſtabe? Keineswegs! Dieſer Quälgeiſt war nicht

gefürchtet, er war allverehrt, mehr noch: er ward geliebt. Ein herzlich-menschliches Verhältnis schloß den Führer und seine Schar zu künstlerisch betätigter Einheit zusammen.

So drängt es mich in der Würdigung unseres großen Verlustes — nachdem das Reinmusikalische gleichsam in einer Parenthese gestanden — mit aller Macht wieder zum Menschen, zur Menschlichkeit, zum Herzen unseres lieben Meisters Rüdel zurück! In seinem guten Herzen wurzelte tief die Treue, die ihn mit dem Kunstwerk in Bayreuth verband, die ihn auch zu einem der treuesten Freunde Siegfried Wagners machte. Seine ganze Persönlichkeit ward hier Dienst an der Sache. Er hat den Kunstwerken wohl Glanz verliehen, aber niemals hat er es benutzt, um selber zu glänzen. Das ist der wahre Glanz seines Lebens gewesen. Das hat seinen Zauberstab zum Wunderstab beseelt. So Großes, wie Rüdel in seinem Bayreuther Chor, schafft nur ein großes Herz, und was anders ist Größe des Herzens als Reinheit und Selbstlosigkeit? „Vorbildlich", sagt man, sei solch eine Erscheinung. Gewiß im bildlichen Sinne; „nachbilden" läßt es sich wieder nur, wo ein verwandter Herzschlag vorhanden ist; oder anders ausgedrückt: gleiche Gesinnung, jene Gesinnung, für welche das Wort geprägt worden ist: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz!" Dem Sinne nach ein echt Bayreuther Wort: „eine Sache um ihrer selbst willen tun!" Das ist deutsch, sagt der Meister von Bayreuth. So bewahren und ehren wir denn das Andenken an Hugo Rüdel als des echten Bayreuthers und als des deutschen Mannes, der eine neue Zeit verließ, welche sich zu seinem Lebensinnspruch bekannte, und der mit ihr als geistige Persönlichkeit in die Zukunft eingeht!

Wilhelmine Schröder-Devrient.

Zum 75. Todestage, gestorben am 26. Januar 1860.

Von August Pohl, Köln.

„Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch, noch lange Zeit, selbst bis auf den heutigen Tag, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte", schreibt Richard Wagner an seine Freunde.

Mit diesem Bekenntnis möge ein Erinnerungsblatt an die große Sängerin eingeleitet sein.

Vertiefen wir uns in die Erinnerungen der Künstlerin und verbrämen sie mit den Äußerungen ihrer Zeitgenossen, so gelingt es, die bedeutendste Sängerin des 19. Jahrhunderts dem Suchenden in einer fast plastischen Weise nahezubringen, wie kaum eine andere Persönlichkeit der gleichen Epoche.

Geboren am 6. Dezember 1804 zu Hamburg, Kind einer Schauspielerehe; Tochter der großen Sophie Schröder. Der Weg zur Bühne lag gleichsam vorbezeichnet, Ballet und Mimik füllen die Kinderjahre aus. Mit 15 Jahren sieht Wien ihre ersten Taten als Ophelia, Beatrice („Braut von Messina"), Luise („Kabale und Liebe"). Die stimmliche Entwicklung zieht sie bald von der Bühne des gesprochenen Wortes in die seelenvolleren Gefilde der Musik. Joseph Mozatti und Giulio Radichi werden ihre Lehrer. Nach kaum einem Jahre gastiert die 16jährige als „Pamina". Eine Zeitstimme begeistert die feine Art, den Dialog Schikaneders durch „Sinn, Natur und Gefühl" zu veredeln. Mit 17 Jahren versetzt sie Wien in einen Jubelrausch. Webers: „Freischütz!" Agathe ist die junge Schröder. Und wenige Monate später, der 3. November 1822 zeitigt das märchenhafte Erlebnis: die siebenzehnjährige Schröder kreiert die „Leonore" in Beethovens „Fidelio". Nach mehreren Versuchen wurde jetzt dem Werk der Weg geebnet; die Oper erlangt Weltgeltung und ihre Trägerin wird zum Schöpfer einer neuen dramatischen Operndarstellung.

Die singende Ophelia ihrer Schauspieljahre wurde zur darstellenden, dramatischen Leonore. Einige Zeitstimmen mögen das Zukunftträchtige ihres Könnens belegen.

„Ihre Rolle fängt nicht jedesmal erst da an, wo sie zu sprechen, zu singen, zu handeln hat, sondern sie hört niemals auf, solange Elemente des Gedichts auf den Charakter zurückwirken,

Jedes Wort über das Schicksal der Gefangenen, über das Los jenes geheimnisvollen Unglücklichen, ja selbst jede unschuldige Äußerung der liebenden Marzelline findet ein leise gewecktes Echo auf dem Antlitz Leonores. Von der großen Arie an wird der Charakter aus einem duldenden ein handelnder; es ist unmöglich, diesen Unterschied sicherer zu treffen, sei es nun aus bewußter Einsicht oder aus lebendigem Kunstgefühl — und aus den Versen „Noch heute, noch heute!" bricht eine Flamme rührender Begeisterung und Hoffnung aus dem tiefen Dunkel des bisher verhüllt gewesenen Schmerzes empor, welcher das ganze Finale durchglüht." Soweit Rellstab, der über den Schluß der Kerkerszene sich in folgendem ausläßt:

„Aber die aufs äußerste angespannten Kräfte (nach dem Ausruf: „Töt' erst sein Weib!") reichen nur bis zum Ziel, Leonorens Heldenkraft bricht zusammen in dem Augenblick, wo die Trompete des Gerichts und der Rettung ertönt, und ihre Aufgabe vollendet ist. Halb betäubt ruht sie an Florestans Brust, halb bewußtlos schwankt sie dem Tiger Pizarro nach und dann sinkt sie erschöpft gegen den Pfeiler des Gefängnisses und nur mit äußerster Gewalt vermag ihre von Schrecken und Entzücken gleich überdrängte Brust die Worte Florestans: „Leonore, was hast du für mich getan!" durch den atemlosen Ausruf: „Nichts! Nichts! — mein Florestan!" zu beantworten. Jetzt folgt das Duett, nicht — wie bisher — eine Flamme des Entzückens, sondern im weinenden Jubel, von Tränen erstickt, mehr wie der sanfte Regenbogen des Friedens, den die in tausend Tränen sich brechenden Strahlen einer neuen Lebenssonne, als Zeichen des ewigen Bündnisses der Liebe über die Wiedervereinigung wölben.

Zu dem Moment, wo sie Pizarro die Waffe vorhält, erzählt sie selbst, daß nicht Anspannung der Einbildungskraft ihr die Darstellung erleichtert hätte, sondern die wirkliche Furcht und Angst, dieser krönenden Episode nicht gewachsen zu sein, bewirkte die ungeheure Durchführung und bestärkte sie im Festhalten daran bei allen späteren Darstellungen."

In „Über die Bestimmung der Oper" kommt Wagner auf die gleiche Szene zu sprechen und sagt: „Die Schröder-Devrient durch eine auf das furchtbarste gesteigerte Situation der Oper „Fidelio" gedrängt, wo sie, dem Tyrannen das Pistol vorhaltend, von der Phrase: „noch einen Schritt, und du bist tot", das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Akzente der Verzweiflung wirklich — sprach. Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äußerte sich auf jeden, wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere und ihre Erhabenheit bestand darin, daß wir wirklich wie unter einem Blitzleuchten einen schnellen Einblick in die Natur der beiden Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale und die andere die reale war."

1823 trat sie in den Verband der Dresdener Bühne, dem sie bis 1847 angehörte. Gastspielreisen nach Paris, London, Petersburg gaben willkommene Abwechselung. Außer der „Emmeline" in Weigl's Schweizerfamilie, einigen Gluck-Werken, waren „Agathe" und namentlich „Fidelio" die Hauptstützen eines fast hundert Rollen zählenden Verzeichnisses. 1830 steht sie vor Goethe in Weimar. Neben dem zeitgenössischen, von Zelter genährten Liedschaffen wagt sie den Erlkönig von Schubert. Die Wellen des Sängers will sie zurückführen zu der Quelle des Wortes. Goethe nimmt ihr Haupt in beide Hände, küßt sie auf die Stirn. „Als ich diese Komposition früher gehört habe, hat sie mir nicht gefallen; aber von Ihnen gesungen, gestaltet sich das Ganze zum sichtbaren Bilde." Prophetisch und symbolisch zugleich reicht er der Sängerin ein Albumblatt, welches einen aufsteigenden Adler mit einer Lyra in den Fängen zeigt und seiner Handschrift:

Guter Adler, nicht ins Weite,
Mit der Leyer nicht nach oben!
Unsre Sängerin begleite,
Daß wir euch zusammen loben.

Der jubelnde Höhenflug der Künstlerin fand einen dissonanzreichen Niederschlag in ihrem Privatleben. Den Impulsen ihres Herzens leichtfertig folgend erschütterte sie zweimal nach kurzen Ehejahren das vernichtende Urteil der Scheidung. „Wüßten Sie, wie mir mein

Herz in meinem Leben zum Fluch geworden ist! Man steht mit einem heißen Herzen so gar allein. Denn wer versteht es, sich an seiner Glut zu erwärmen und scheut nicht vor der Gefahr zurück, daran zu verbrennen?"

Als sie — 1850 — zum drittenmal am Traualtar stand, schien ihr Temperament besiegt; ihr Bühnenleben durch einen frühen Abschied besiegelt. Dieser mit einem livländischen Edelmann von Bock geschlossene Ehebund gab ihr aus vornehmer Gesinnung und bestem Einvernehmen die längst gesuchte Befriedigung. Der damit verknüpfte Aufenthalt in Rußland sagte ihr auf die Dauer nicht zu, sie bereiste die deutschen Bäder Ruhe und Gesundung suchend. Ihre Briefe aus der Zeit durchziehen wie ein roter Faden die Befürchtung, ihre Kunst hätte kein „dauerndes Vermächtnis" hinterlassen, das von ihr mit allen Fasern des Herzens Geschaffene sei umsonst gewesen und bald wäre ihr Name vergessen.

Daß das Gegenteil eingetreten ist, beweist vor allem die um die Bayreuther Zeit geschaffene Schrift Wagners „Über Schauspieler und Sänger" der Schröder gewidmet; der ersten Adriano, Senta und Venus. Beweist ferner ihr Bildnis an der Stirnseite der Villa Wahnfried. Das Sgraffitobild zeigt links unsere Schröder als tragische Muse. Wagner, im Zenit seiner Kunst, erkannte, trotz der vielen bühnendramatischen Erlebnisse, den Gipfel aller Darstellungskunst in der intuitiven Menschengestalterin seiner Jugend, der Schröder-Devrient. Erinnern wir uns der langen Reihe bedeutender Fidelio-Darstellerinnen, einer Lilli Lehmann, Fanny Moran-Olden, Sofie Wolf, Lotte Lehmann, so kann wohl gesagt werden, daß bei einer kongenialen Gestaltung gerade dieser Partie das große Vorbild mitbestimmend wurde und am Erfolg beteiligt ist. —

„Die höchste Vollendung in der Kunst", schreibt Robert Schumann seiner Clara, „wie die Schröder sie besitzt, scheint einem Natur, jede Bewegung ist bei ihr studiert und doch glaubt man, es sei alles augenblickliche Eingebung. Das ist ein gewaltiges Weib! — In der Kunst mein Ideal! — Das Adagio singt ihr niemand nach, mit einer Wärme, einer Innigkeit und so meisterhaft ruhig, nobel dabei, daß Jeder, der Musik fühlt, hingerissen sein muß."

Und noch 1881 nach einer Fidelio-Aufführung weiß Clara Schumann zu schreiben: „Die Schröder sehe ich in jedem Momente vor mir, und heißes Sehnen nach ihr überfällt mich stets, ich weiß nicht, was ich für diesen Genuß, sie noch einmal im Leben in dieser Rolle zu hören, gäbe? Überhaupt sie noch einmal zu hören?" —

An der Schwelle des Winters berief sie die Kunst noch einmal zur Tat. Zur 100jährigen Geburtstagsfeier Mozarts 1856 steht sie als Liedersängerin auf dem Podium der Berliner Singakademie. Weitere Abende, in denen vornehmlich Schubert und Schumann gesungen werden, folgen und ersterer wird durch ihre ungeahnt dramatische Vortragsbeseelung besonders erschütternd gestaltet. Einem furchtbaren Leiden, dessen erste Beschwerden mutig bekämpft werden, erlag sie, von ihrer Schwester aufopfernd gepflegt, in Koburg am 26. Januar 1860. Ihrem Wunsche entsprechend wurde sie bald darauf auf dem Trinitatisfriedhof zu Dresden bestattet.*) War doch die Elbstadt ihre Wahlheimat, wo sie ein Lebensalter hindurch „die Thränen ins Auge gelockt und Luft in die Seele singend geflößt".

Die Schröder-Devrient besaß das Geheimnis der Kunst, ihrem Wesen jene seelentiefe Einmaligkeit zu verleihen, die das Werk überdauert. Wahrheit und Treue bilden die Attribute zu ihrem Gedächtnis. Suchen wir einen ähnlichen Kulminationspunkt aus der jüngsten Vergangenheit, so wäre es vielleicht der „Geisterbeschwörer" des Beethovenschen Violinkonzertes, der Enträtseler der letzten Quartette: Joseph Joachim.

„Dich wird kein Lorbeer trösten und kein Myrtenkranz;
der Olymp wird's, der lebendige, gegenwärtige, der ewig
jugendlich um alle Sinne dir blüht."

---

*) Das Grab, das aufgelassen werden sollte, wird nunmehr auf unsere Bitte an den Stadtrat Dresden hin von der Stadt Dresden erhalten. B.

Diese Erzählung sei Carl Elmendorff, dem meisterlichen Dirigenten von Carl Götz' Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" anläßlich des Tonkünstlerfestes zu Wiesbaden 1934 in besonderer und dankbarer Anerkennung dieser vorbildlichen Tat gewidmet. B.

Die drei Tafeln.

Ein Nachtstück.

Erzählung um die drei großen Königsberger.

Von Gusti Conrad, Königsberg.

„Lieber Freund, gleich nach Mitternacht werde ich Dich in Deinem Hotel aufsuchen. Leider ist es mir nicht möglich, Dich früher zu begrüßen. Dein alter Doktor."

Der berühmte Dirigent blickt nachdenklich auf das Schreiben, während aus dem großen Stadthallensaal der Applaus der begeisterten Zuhörerschaft gedämpft ins Künstlerzimmer herüberschallt.

„Darf ich bitten, Herr Professor, sich noch einmal zu zeigen; solch ein Enthusiasmus ist bei unserem spröden, schwer zu erobernden Konzertpublikum ganz außergewöhnlich."

Nebelhaft und unirdisch dringen die Worte zu ihm. Das Rauschen des Beifalls, das immer wieder emporbrandet, das sonst beglückendes Hochgefühl auslöst, scheint weit fort von Raum und Zeit zu sein, spielt sich gleichsam hinter einem dichten Schleiergespinst ab.

In der gestrigen Nacht ist er in der Stadt der reinen Vernunft angekommen, hat am Vormittag eine anstrengende Orchesterprobe gehalten, nachmittags die Herren von der Presse empfangen, am Abend das Konzert dirigiert. Ovationen, Strapazen, Umgebung, Müdigkeit, alles verlöscht vor diesen Zeilen, als der Künstler in sein Hotel fährt.

Lange Jahre sind plötzlich versunken; eingesogen in den Strudel der Gedanken, welchen die wenigen Worte in ihm aufgewühlt haben. Jahre intensivster Arbeit und ungeahnter Erfolge, die ihn weit über des Vaterlandes Grenzen begehrt und gefeiert machten. Zum erstenmal war er heute in der östlichsten Großstadt des Heimatlandes, hat sie durch seine Kunst entzückt, und wie allerorten ist der Beifall berauschend gewesen.

Wie ein Schlafwandler steigt der Künstler aus dem Wagen. Er betritt die öde Galeere des Hotelzimmers, an die ihn das Schicksal des gastierenden Musikers gekettet hat. Marionettenhaft schaltet er die Beleuchtung ein und fühlt sich plötzlich in dem grellen Licht so mutterseelenallein wie nie zuvor.

Wie die versunkene Stadt aus der dunklen Tiefe der See tauchen Erinnerungen empor.

Das ist nicht mehr das Hotelzimmer. Das ist der Bataillonsunterstand, ist die Ruine eines zerschossenen Hauses, ist der Stollen im Schlamm und Dreck dort draußen im Chaos des Weltenbrandes.

Hier geben sich in den seltenen Ruhepausen der Adjutant, vor sagenhaften Zeiten Musikstudent, und der Führer des Bataillons, früher einmal Doktor der Philosophie und Musikschriftsteller, endlosen Debatten über die geliebte Kunst hin.

Der Kommandeur schenkt dem jüngeren Kameraden durch sein reiches Wissen unvergängliche Feierstunden.

Fast ein Jahr währt dieser merkwürdige Unterricht. Und auf dem Fundament, das treue Kameradschaft und innige Freundschaft inmitten von Todesgrauen und unsäglicher Qual errichtet haben, erhebt sich heute die stolze Ruhmespyramide des großen Dirigenten.

Fast zwölf Monate erhebenster Anregungen, durch das gleichzeitige heroische Erlebnis des Krieges unauslöschlich eingegraben.

Der eiserne Pflug hat den Ackerboden einer jungen Seele aufnahmefähig gemacht, und so haben diese beispiellosen Wurzeln reiche Frucht getragen.

Dann kommt ein trüber Februartag mit Regen und Schneeschauern. Das Bataillon, in der vordersten Stellung, wird in wütendem Ansturm von den Engländern überrannt. Am Abend

nach zähen, erbitterten Gegenstößen, ist die Stellung zurückerobert. Unmenschlich sind die Verluste der Truppe. Unter den Vermißten befindet sich der Führer des Bataillons.

Nach des Reiches Zusammenbruch beginnt der märchenhafte Aufstieg des jungen Musikers. Von jenem wundervollen Menschen hat er nie wieder etwas gehört.

Scham brennt, daß er den vergessen konnte, dem er alles verdankt. Scham brannte, als er jene Zeilen heute Abend las. Jetzt entsinnt er sich, daß dies die Vaterstadt des Freundes ist; hier wohnte der Doktor mit seiner Mutter. Scham brennt, daß jener den ersten Schritt zum Wiedersehen tat. Fast zwanzig Jahre sind verflossen; er selbst ist ein berühmter Mann geworden. Inzwischen also ist der Doktor, wie er ihn freundschaftlich nannte, aus der Gefangenschaft heimgekehrt und lebt hier zurückgezogen in seiner stillen Gelehrtenwelt. Abseits von Glorie und äußeren Ehren.

Scham brennt, und doch erfüllt den Künstler tief im Innersten bange Freude, den treuen Wegbereiter seiner glanzvollen Laufbahn wiederzusehn.

Ist das Pendel der unerbittlichen Zeitenuhr stehengeblieben? Rollen die Jahresringe den endlosen Weg zurück? Stockt der Lauf von tausend und aber tausend Tagen?

Hier ist nicht mehr das Hotelzimmer. Hier ist das Trichterfeld, sind morastige Löcher, ist der zerschossene sturmreif gemachte Graben wie damals vor Urzeiten. Ein karges Häuflein schmutzstarrender grauer Männer ist von dem fürchterlichen Weltuntergang verschont geblieben und lauert auf den Feind.

Vor dem Professor steht der Erwartete. In der zerschlissenen grauen Uniform, wie er ihn zuletzt gesehen, als die ersten Wellen der Engländer heranfluteten.

Hat heute kein Konzert stattgefunden? Ist er selbst nicht der bekannte Dirigent? Sind ihm nicht im Künstlerzimmer die Zeilen seines alten Freundes überreicht worden?

„Entschuldige bitte die Uniform, Lieber. Ich war bei einem Treffen ehemaliger Kameraden und konnte Dich leider aus diesem Grunde auch nicht früher aufsuchen."

Ist Chronos gestorben? Ist es immer noch Krieg?

Nichts hat sich im Aussehn des Doktors verändert. Oder doch etwas? Das weiche, gute Gelehrtengesicht ist strenger, spitzer geworden. Das tiefe, dunkle Organ ist seltsam brüchig, klingt dem feinen Ohr des Dirigenten wie das leise Rasseln beim Pizzikato der Kontrabässe, merkwürdig hohl und dumpf wie bedeckte Pauken.

Dem Professor stockt der Atem, er findet kein Wort der Entgegnung. Der Händedruck des Freundes hat ihn wie einen Schiffbrüchigen auf das Riff der Vergangenheit geschleudert, aus dem hellerleuchteten Zimmer ins fahle Frühlicht jenes grauenvollen Februartages gerissen.

Gleich darauf scheucht ihn das dumpfe, rasselnde Pizzikato dieser Stimme wieder in die Gegenwart zurück. Verschollen ist das Gespenst des Krieges.

Dort sitzt ihm also der Doktor gegenüber. Kein Wort des Vorwurfs fällt über das lange undankbare Schweigen. Wie aus der Ferne dringt das monotone Tropfen der Worte zu dem Künstler herüber.

„Du entsinnst Dich, daß es immer mein sehnlichster Wunsch gewesen ist, Dich einmal in meiner Vaterstadt zu begrüßen. Wie oft haben wir uns das Wiedersehen ausgemalt, das heute Erfüllung geworden ist. Du wirst müde und abgespannt sein, armer Kerl, aber wir haben beide nur eine kurze Spanne Zeit zur Verfügung. Du mußt morgen in der Frühe schon wieder von hier fortreisen, und auch ich habe Verpflichtungen, die mich vor Tagesanbruch schon wieder in Anspruch nehmen."

Immer noch ist der Professor wie gelähmt von dieser seltsamen Begegnung, trotzdem die gähnende Kluft zwischen Vergangenheit und Jetztzeit überbrückt ist, Gewesenes und Gegenwärtiges sich in einem geheimnisvollen Kreislauf offenbart.

Mühsam nickt er zustimmend zu den Worten des Andern.

Der Doktor erhebt sich aus seinem Sessel. „Ich möchte Dich bitten, mir zu folgen." Auf den fragenden Blick des ehemaligen Schülers fährt er fort.

„Es handelt ſich um die Erfüllung einer Miſſion, die ich übernommen habe. Gern würde ich es ſehn, wenn Du ſie für mich zu Ende führteſt, denn in Deinen Händen weiß ich ſie am beſten aufgehoben. Die Erkenntnis Deiner künſtleriſchen Sendung hat mir gezeigt, daß Du einer der wenigen biſt, die dazu befähigt und dafür geeignet ſind."

„Jenſeits von Anfang und Ende, in weltenfernen Regionen entſtehen die Legenden, die Allegorien des mitleidloſen Daſeins aber auch der ewigen Schönheit und der ſeligen Ruhe. Wenig Irdiſche gibt es, welche dieſer Sphinx Rätſel zu deuten verſtehen. Die Menge hält ſie für Hirngeſpinſte, für Trugbilder eines Nachtwandlers, für Erſcheinungen aus der Unterwelt."

„Der Künſtler, ſei es der ſchaffende oder der nachſchaffende, iſt der Dämon, der Abſeitige. Luzifer, erkoren, den Blinden das Licht zu ſpenden, den Tauben die geheimnisvollen Harmonien zum Klingen zu bringen."

„Die Tröpfe aber in phantaſieloſem Unvermögen ſtehen dem Mirakel faſſungslos gegenüber. Sie wühlen unterirdiſch, eifern in abgedroſchenen Binſenwahrheiten und verſuchen immer wieder, die hohen Türme einzureißen."

„Wieviel Genialität iſt nicht zuweilen mutlos geworden. Wieviel köſtliche Blüten ſind nicht ſchon verdorrt. Gewißlich iſt die Straße aller Kunſt dornig und ſteil. Für manchen grinſt am Ende der Wahnſinn; viele verfallen müder Reſignation; anderen wieder iſt ſie ein Paſſionsweg, der auf der Schädelſtätte endigt. Zwiſchen Fronarbeit und ſeeliſcher Folter ſtolpern ſie am Rande des Abhanges hin. Fehlſchläge und endloſe Pein reißen ſie abgrundwärts und laſſen ſie in der Tiefe zerſchellen."

„Und dennoch flammt hellodernd das ewige Fanal der Kunſt, ſtrahlt bis ans Ende der Tage in überirdiſchem Glanz. Wer ſich zu ihr bekennt aus tiefinnerſter Sehnſucht, iſt ihr verfallen trotz aller irdiſchen Qual, wird durch Not und Tod eingehen in das Land der Auserwählten."

„Wie aus der unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter der Welt das Heiligſte entſtand, die Liebe zum Schöpfer, zur Schöpfung, zu den Geſchöpfen, ſo wächſt aus der conceptio immaculata des Künſtlers die Liebe zu allem Schönen und Erhabenen, leuchtet das Wunder der irdiſchen Glückſeligkeit."

Wie ein irrender Nachtvogel von einem fernen Licht angezogen wird, ſo iſt der Profeſſor in den bezwingenden Bann des Freundes geraten. Wie damals ſpürt er und umfängt ihn die feurige Begeiſterung dieſer großen Seele.

Als er mit ihm das Hotel verläßt, iſt er wieder zum Schüler des einſt geliebten Lehrers geworden.

Sie gehen durch die nächtlich ſtillen Straßen der alten Krönungsſtadt.

Ein kalter Wind pfeift um die Ecken. Den ganzen Tag über iſt feuchter Schnee gefallen, der, ſofort wieder geſchmolzen, den Boden mit ſchmutziger Näſſe bedeckt hat.

Endlich findet der Künſtler die erſten Worte, als er den anderen fragt, wohin er ihn zu führen gedenke, und welcher Art die Verpflichtung ſei, die er übernehmen ſolle.

„Es handelt ſich um die drei Tafeln. Sie ſind das Sinnbild meiner Lebensaufgabe," antwortet der Doktor.

„Wenn Du das geſehen haſt, was ich Dir heute zeigen und erklären will, wirſt Du verſtehen, worum es für Dich, für mich und für alle geht, die unſerer herrlichen Kunſt verfallen ſind."

Sie wandern durch die Altſtadt. Giebel ſpringen wie ſchwarze Klippen hervor. Vor ihnen droht die gigantiſche Silhouette des Domes. Als ſein Auge ſich an die Finſternis gewöhnt hat, erblickt der Profeſſor die Umriſſe einer Art Baſilika.

„Du ſtehſt auf geweihtem Boden, mein Freund. Abſeits vom Lärm der Straße liegt die Gruft des größten Sohnes unſerer Stadt. Jenes rieſenhaften philoſophiſchen Kritikers. Hier ruht er im Angeſicht der Stätte, an der er lernte und lehrte. Zu ſeinen Füßen ſaß der Mohrunger, Herder; ihn hörte mein Landsmann Zacharias Werner, der Schickſalsdichter. Hier ſtudierte vor dieſer Zeit Gottſched, der Pfarrersſohn aus dem heute eingemeindeten Juditten.

Derselbe, den der Zürcher, Bodmer, noch bei Lebzeiten totironisierte. Derselbe, der sich durch seine Polemik gegen Klopstock und Lessing selbst das Grab der Lächerlichkeit und Vergessenheit grub."

Weiter geht es durch winklige Gassen. Barockes Gesims springt aus der Dunkelheit hervor wie aberwitziges Fabelgetier. Nischen öffnen ihre finsteren Mäuler. Dieses Labyrinth und Gewirr enger Häuserreihen erscheint dem Professor wie ein rätselhafter Traum. Nur das gelegentliche Hupen eines Autos, das mit gespensterhaft flimmernden Lichtern vorüberhuscht und den Schlamm aus der Gosse emporspritzt, ruft ihn in die Wirklichkeit zurück.

Wieder rasselt diese Stimme aus dem Dunkel. „Ja, wir haben nicht nur eine große geschichtliche Vergangenheit. Wissenschaft und Kunst sind hier in diesem Boden fest verankert."

„Im siebzehnten Jahrhundert wurde hier der spätere Hofmaler des großen Kurfürsten, Michael Leopold Willmann geboren. In den Unglücksjahren 1805—1807 wirkte und dichtete bei uns der Leutnant a. D. Heinrich von Kleist. Auch ein anderer Freiheitsdichter, der Tilsiter Max von Schenkendorf studierte an unserer Universität Kameralia."

Ein brodelnder Nebel hat sich auf die Stadt herabgesenkt. Wie gelbe Fratzen glotzen die Straßenlampen durch den milchigen Dunst. Selten begegnet ihnen ein nächtlicher Wanderer. Aus einer Kneipe dringt das quäkende Gedudel eines Grammophons.

In dieser Umgebung läßt der Doktor die vergangenen Epochen seiner Heimatstadt erstehen. „Laß uns jetzt in die Bezirke unserer abgöttisch geliebten Musik pilgern. Von den frühesten Zeiten an tönt sie in unseren Mauern."

„Ende des sechzehnten Jahrhunderts wirkt hier als Kapellmeister Johannes Eccard, Meister Orlandus Lassus' Schüler. Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts bis zu seinem Tode der Kantor am Kneiphof und kurfürstliche Preußische Kapellmeister Johann Stobäus. Danach der Freund Simon Dachs, Heinrich Albert, Schüler von Heinrich Schütz, tätig als Organist an der Domkirche und Schöpfer der Liedform. Im achtzehnten Jahrhundert wird hier der Begründer des Liederspiels und Komponist Goethescher Poesie, der Kritiker und Kunsthistoriker Johann Friedrich Reichardt geboren. Auch er hört Philosophie bei Kant. Im neunzehnten Jahrhundert erblickt in dieser Stadt Adolf Jensen das Licht der Welt. Komponist feinsinniger poetischer Lieder, Klavierkompositionen und auch größerer Werke. So zart wie die Natur ihres Schöpfers sind seine Tondichtungen. Zu früh wie dieser nur 42 Jahre alt Gewordene sinken auch sie ins Grab."

Weiter geht es durch enge Gäßchen. Hierher dringt bei Tage kein Sonnenstrahl. Zackige Dächer drücken auf dickbäuchige Gebäude. Portale öffnen sich zwischen altem Gemäuer und schwärzlichen Fassaden. Zwischen diesen Wänden sind alle Geräusche verstummt. Kein Laut, kein Straßenlärm dringt in diese Einsamkeit.

Der Professor fühlt sich auf einmal ganz verlassen inmitten dieser düsteren Häusersärge. Schmelzendes Schneewasser rinnt unaufhaltsam von ihnen herab wie hoffnungslose Tränen. Ihn fröstelt. Jähe Angst krallt nach ihm, wie wenn sich ein Alp auf ihn gestürzt hat, ein Nachtmahr ihn umklammert hält.

Plötzlich stehn sie in einer heller erleuchteten Verkehrsstraße. Der krasse Gegensatz zu der eben verlassenen unheimlichen Nachbarschaft scheint dem Professor, als wenn er von einem Leichenbegängnis käme.

Sie machen vor einem Hause halt. Er hört die Stimme des Doktors: „Die erste Tafel." Ein Antlitz mit einem skurrilen Gesichtsausdruck schaut aus einem ovalen Schild herab. Darunter stehn die Worte: „In diesem Hause wurde E. T. A. Hoffmann geboren 24. 1. 1776."

Wie eine Vision läßt der Doktor das Leben des Punschliebhabers, des Trunkenboldes, wie ihn die Kritikaster und bigotten Mucker nannten, erstehen. „Hier im Hause Burggasse 146, jetzt Französische Straße 25 wurde jener unruhige, dämonische Geist geboren. Der Dichter, Maler, Komponist und Beamte. Der von Literaturhyänen als Gespensterschriftsteller Zerfleischte. Instrumentalwerke, Vokalkompositionen, Singspiele, Schauspielmusiken, so die zu des Landsmannes Zacharias Werner „Kreuz an der Ostsee" sind die reiche Frucht seiner Musiktätigkeit.

Dazu kommen die Opern: „Die lustigen Musikanten“ in Warschau komponiert, „Liebe und Eifersucht“ als Kapellmeister in Bamberg geschrieben, „Aurora“, die erste romantische Oper noch vor Webers Zeit und vor allem „Undine“, zu der ihm der Dichter des Werkes, Fouqué, selber das Libretto schreibt. Keine Bühne wagt sich an die technischen Schwierigkeiten dieser Oper, die zu klangloser Ruhe in die Gruft der Archive verbannt ist. Von des Schicksals Meute gehetzt und getrieben bleibt der Kammergerichtsrat, 46 Jahre alt, weidwund auf der Strecke. Der Spuk eines grotesken Lebens ist zu Ende.“

„Nun folge mir zur zweiten Tafel, unsere Zeit ist bemessen.“ Auf einer der Hauptstraßen, dem Steindamm, vor dem Hause Nummer 139, gegenüber der uralten Kirche, machen sie Halt. An der Wand am ersten Stockwerk liest der Professor:

„In diesem Hause wurde am 9. Juni 1810 Otto Nicolai, der Komponist der Lustigen Weiber von Windsor geboren.“ „Auch an diesem nur 39 Jahre alt gewordenen hat die Nachwelt vieles gutzumachen. Seine Frühwerke, die Opern „Der Templer“, „Die Heimkehr des Verbannten“ sind verschollen. Aber, daß sein Meisterwerk, dessen Titel die Tafel dort oben ziert, immer mehr und mehr vom Spielplan der Theater verschwindet, ist eine Sünde wider den heiligen Geist der Kunst. Auch die Töne, der seiner Vaterstadt gewidmeten kirchlichen Festouvertüre über den Choral „Ein feste Burg“ sind verstummt. Harte Jugend, glänzender Aufstieg, früher Ruhm sind das Mysterium dieses so kurzen Künstlerdaseins.“

Es geht zurück nach der Altstadt. Wieder umfängt sie der Brodem enger Gassen. An dem Hause Loebenichtsche Oberbergstraße 18, an der Ecke der Collegienstraße liest man auf der dritten Tafel: „Hermann Goetz, Komponist d. Op. „Der Widerspänstigen Zähmung. * hier am 7. Dezember 1840, † in Hottingen 3. Dezbr. 1876.“

„Nur 36 Jahre alt ist er geworden. Um sein Meisterwerk kümmert sich keine Bühne, weil die Musik zu zart und zu fein ist. Auch seine zweite nachgelassene Oper „Franzesca von Rimini“ ist gänzlich in das Nichts versunken. In seiner zweiten Heimat, der Schweiz, ist der Künstler nach einem kurzen Leben voller reicher Arbeit in einem kleinen Ort bei Zürich gestorben. Er ruht auf dem Rehalp Friedhof.“

„Wie Meteore sind diese drei Kinder der alten Ordensstadt aufgetaucht, haben am Himmel der Kunst ihre glühende Spur hinterlassen und sind erloschen, als ihr Lauf vollendet war. Soll ihr Leben und Wirken vergeblich gewesen sein?“

„Sie waren keine Bahnbrecher, aber das Dorado ihrer Kunst harrt des Wiederentdeckers. Beschwört die Geister ihrer Meisterwerke, die fern aller Schablone sind. Laßt ihre Volkstümlichkeit wieder zum Volke sprechen.“ „Die drei Tafeln seien Euch heiliges Vermächtnis.“

„Unterstützt und fördert die Lebenden, aber achtet die Toten. Einer der größten aus unserem Reich, der hier am 24. November 1836, 11 Uhr vormittags, in der Tragheimer Kirche seine für beide Teile unheilbringende Ehe mit Minna Planer einging, sagt: „Ehrt Eure deutschen Meister.“

„Gebt den ausländischen Meisterwerken das Recht, welches ihnen gebührt, aber pflegt nicht Mittelmäßigkeit. Hebt die verborgenen Schätze Eurer Heimat und liebt die deutsche Musik. So wie die Werke dieser drei lagern ungezählte Werte von anderen genialen Künstlern in den Sarkophagen der Archive und vermodern. Ihr, die großen Dirigenten, seid die berufenen Sachwalter, die Toten wieder zu blühendem Leben zu erwecken.“

„Laßt Euch diese drei Tafeln feierliche Mahnung sein. Die Worte des Riesen, dessen Erbe Bayreuth ist, weisen den Weg. Wenn alles in Dunst und Trümmer vergeht, immer und ewig bleibt die heilige deutsche Kunst.“

Ein starkes Pochen scheucht den Professor aus unruhigem, verworrenem Schlummer. Verwirrt starrt er die schwarze Gestalt des Zimmerkellners an, der ihn geweckt hat.

War das, was er in der Nacht erlebte, ein toller Traum? Er entsinnt sich genau an alle Einzelheiten. An den nächtlichen Spaziergang durch die alte Stadt, an die Worte des Freundes, an die hohe Mission, die er von ihm übernommen.

Wann aber und wie hat er sich von jenem getrennt? Hier klafft ein Riß. Von da ab, als er vor der dritten Tafel stand, ist alles verschollen, ins Bodenlose hinabgestürzt.

Die Karte von gestern abend ist fort, ist nirgends zu finden. Klarheit, unbedingte Klarheit muß er haben, und wenn er darüber den Zug versäumte.

Erregt verlangt er nach dem Adreßbuch . . . und findet darin den Namen der Mutter des Doktors.

Nun steht er vor der alten Dame. „Verzeihen Sie bitte, gnädige Frau, die ungewohnt frühe Stunde. Ich bin der Freund und Schüler Ihres Sohnes. Kann ich ihn sprechen? Ein seltsames Erlebnis führt mich zu ihm."

Die alte Frau streicht ihm mit gütiger Mütterlichkeit über die Hand. „Sie wollen zu meinem Sohn? Kommen Sie, ich bringe Sie zu ihm."

Sie fahren im trüben Licht des Februartages hinaus vor die Stadt. Eine lange Allee triefender Bäume, deren schwarze Äste sich wie verschlungenes Geflecht von dem bleichen Himmel abheben.

Es fällt kein Wort zwischen den beiden Menschen bis sie auf dem alten verlassenen Gottesacker vor der letzten Wohnung des Doktors stehn.

Nun erfährt der erschütterte Künstler von der Mutter des Toten das Ende dieses reichen Lebens.

Der Freund ist von den Engländern schwerverwundet gefangen genommen und in der nächsten Nacht bei vollem Bewußtsein gestorben. Die Feinde haben den tapferen Gegner mit militärischen Ehren begraben.

Nach Friedensschluß hat die alte Frau den Sohn heimgeholt, dessen Tod in der vergangenen Nacht sich jährte. Unter den hinterlassenen Papieren, die die Engländer der Mutter zusandten, befand sich auch ein Gedicht, welches der Verstorbene am Tage vor seinem Ende verfaßt hatte, gleichsam als Vorahnung des Kommenden. Es trägt den Titel „Letzte Fahrt". Die Verse zieren den Grabstein des Toten und lauten:

„Die Stund' ist da. Der Fährmann legt den Kahn
Zur letzten Fahrt am stillen Ufer an.
Bann deinen Schrecken, laß dein Widerstehn,
Dies ist der Weg, den einst doch alle gehn.
Vom tiefen Dunkel, aus dem wir gekommen,
Wirst liebevoll du wieder aufgenommen.
Vertraue auf des Fergen treue Hut;
Steig ruhig ein, sein Nachen bringt dich gut,
Ob du ein Zweifler warst, ob gläubig du,
Dem fernen, unbekannten Ziele zu.
Hol über, Fährmann! Alles, was da lebt,
Zum Strande jenes dunklen Stromes strebt.
Hol über, Fährmann! Sachte zieht der Kahn
Mit immer neuen Pilgern seine Bahn.
Dem müden Wandrer winkt die Ewigkeit.
Hol über, Fährmann! Sieh', ich bin bereit!"

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Man darf wohl behaupten, daß der hier zur Erörterung gelangende Monats-Ausschnitt aus dem Berliner Musikleben am musikreichsten war. Keine Rede davon, daß die Berliner Musiktätigkeit trotz mancher ausländischen Absage und trotz Rückgang der jüdischen Veranstaltungen an Lebendigkeit eingebüßt habe. Mehr denn je prangt das Schild „Ausverkauft" an der Kasse. Frédérik Lamond beispielsweise, der in einem größeren Zyklus durch die gesamte

Klavierliteratur führt, mußte seinen Beethovenabend wiederholen, weil Unzählige keine Eintrittskarten mehr erhalten konnten. In großen Solistenkonzerten, etwa bei Kulenkampff, diesem herrlichen Geiger, der heute den „Typ" der Gegenwart verkörpert, bei Lula Mysz-Gmeiner, bei Schlusnus drängt sich die Menge Kopf an Kopf. Ich habe es erlebt, wie man sich bei Schlusnus, der in der „Stunde der Musik" an einem Sonntag Nachmittag nur wenige Lieder im Rahmen einer größeren Veranstaltung sang, geradezu um die letzten Karten gerissen hat. Es gibt Unentwegte, die oft eine volle Stunde vor dem Eingang ausharren, nur von der schwachen Hoffnung beseelt, vielleicht doch noch ein paar Töne zu erhaschen. Ganz besonders war dies bei den großen Konzerten von Gigli und Kiepura der Fall. Benjamino Gigli gab zwei ausverkaufte Konzerte im Riesenhaus des „Scala"-Varietépalastes. Nie war Gigli besser bei Stimme gewesen als diesmal, niemals die Menge begeisterungsfähiger, hingerissener. Man klatschte, schrie, trampelte wie besessen. Desgleichen an einem Arienabend von Jan Kiepura, dem begnadeten Sänger. Wobei nur das schärfere Ohr unter erheblichen Bedenken die unbekümmerte, letzte Sorgfalt der Tonbildung entbehrende Vortragsweise konstatieren mag, die schöne, gepflegte Töne in unmittelbare Nachbarschaft mit halsigen, gepreßten, kehligen Lauten stellt. Jan Kiepura läßt sich etwas gehen. Es wäre schade um die Vorzüge dieser Stimme. Begabung ist keine Entschuldigung, sondern eine Verpflichtung. Aber das Publikum ist entzückt. Und so leben wir fast in einem musikalischen Taumel.... Ist das das kühle, nüchterne Berlin, das Kunstgenüsse in einer Form hinnimmt, die an die Zeiten des Virtuosentums im 19. Jahrhundert erinnert? Als Kiepura nach einem Gastspiel in der Staatsoper vor den Vorhang trat, ruhte das Publikum nicht eher, als bis ein Flügel auf die Opernbühne gerückt wurde und der Sänger noch einige Solovorträge zum Besten gab. Draußen staute sich die Menge vor seinem Auto derart, daß Kiepura nur unter Polizeibewachung abfahren konnte. Vorher aber sang er noch aus dem Auto heraus mitten auf dem Opernplatz eines seiner Lieder. ...

Die Gigli-Konzerte fanden am Bußtag und Totensonntag statt. Ein anderer Termin wäre für derartige Veranstaltungen ebenso künstlerischer wie gesellschaftlicher Art besser am Platze gewesen. Diese Tage waren mit Konzerten geradezu besät. Am Bußtag führte Alfred Sittard mit dem Domchor das Requiem von Brahms auf, dirigierte Georg Schumann die h-moll-Messe, sang Gigli, spielte Vecsey, veranstaltete die Kammermusikvereinigung der Staatsoper ein Konzert, führte Dieners Collegium musicum Bachs „Kunst der Fuge" auf, sang Dusolina Giannini, gab Kulenkampff mit Wilhelm Kempff und der Maria Ceborati einen Kammermusikabend, dirigierte Prof. Havemann ein Wagner-Konzert. ... Und das sind nur die Namen ....

Unter den 8—10 Konzerten des Totensonntags ist eine feierliche Gedenkstunde der Musikhochschule zu Ehren des verewigten Reichspräsidenten hervorzuheben. Ein ungewöhnlich eindrucksvolles, geschmackvolles Programm, nämlich als Intrada eine Sonate von Giovanni Gabrieli, von Prof. Stein für Blechbläser gesetzt, dann Bachs leider viel zu wenig aufgeführte Trauermusik „Tombeau" mit der Gedenkrede von Prof. Dr. Franz Rühlmann, zum Schluß das Requiem von Reger. Im Anschluß hieran hörte ich die Berliner Erstaufführung des „Heldenrequiems" von Gottfried Müller durch die „Singakademie" unter Gg. Schumann. Eine Aufführung, die leider, leider sehr ernüchterte, da ihr jegliche innere Begeisterung und jeder seelische Schwung fehlte. Es schien, als ob der Dirigent kein engeres Verhältnis zu der Schöpfung besaß. Und nach einem kurzen Besuch bei Gigli (Konzert Nr. 2) beschloß ich den Totensonntag in einer westberliner Kirche am Hohenzollernplatz, wo der ehrgeizige und begabte Organist Karl Linder eine Orgelschöpfung von Wolfgang Fortner zur Uraufführung brachte. Ein Praeambel mit fünfstimmiger Fuge, kühn in der Linienführung, rücksichtslos in seiner polyphonen Arbeit, groß in der Steigerung, fesselnd in der Erneuerung vorklassischer Stilelemente. Und so wie Karl Linder in seinen regelmäßigen Konzerten zahlreiche Uraufführungen lebender Tonsetzer bringt, so wetteifern auch andere Kirchen abseits des Konzertlebens miteinander um den künstlerischen Vorrang. Es scheint, als wenn sich die Konzerttätigkeit in den Kirchen unter der Führung junger, rühriger Organisten in letzter Zeit gewaltig gehoben habe.

Nur einige wenige Höhepunkte seien unter den mehr als siebzig Konzerten der letzten vier Wochen hervorgehoben. Beispielsweise die Aufführung der Missa solemnis, die uns als seltenen Gast Prof. Dr. Peter Raabe bescherte. Obgleich er erst in letzter Stunde für den erkrankten Carl Schuricht eingesprungen war, schuf er eine einheitliche, abgerundete Darbietung, maßvoll in der Tempowahl, erfüllt von hohem Verantwortungssinn. Auf dem Dirigentenpult erschienen Robert Heger als Leiter einer Wagner-Matinée, Artur Rother vom „Deutschen Opernhaus" an einem Beethovenabend, der die großen Fähigkeiten dieses berufenen Stabführers nicht voll zur Geltung bringen konnte. Denn es war ein in letzter Stunde abgeändertes Programm, nachdem Erich Kleiber in offener Sympathie mit Furtwängler abgesagt hatte.

Kleiber — Furtwängler — nun, da sind wir wieder einmal mitten in der Diskussion, die im Hexenkessel Berlin die Gemüter in Aufregung hält. Das letzte Konzert, das Furtwängler dirigierte, galt ganz besonders einer Neuheit, nämlich der „Dorischen Musik" von Heinrich Kaminski. Das war so meisterhaft, daß Kaminski in einem geradezu völlig neuen Licht erschien. So klar und formvollendet, so durchsichtig in weiser Zurückhaltung des Orchesters und in Auflichtung der Stimmführungen habe ich das Werk noch nie gehört. Erst jetzt enthüllte es seine ganzen innerlichen Schönheiten.

Dringender als der „Fall Furtwängler" würde der „Fall Kleiber" einer Bereinigung bedürfen. Ausländische Zeitungen wollen bereits wissen, daß Erich Kleiber seinen Rücktritt erklärt habe. Auf jeden Fall ist das künstlerische Verhalten Kleibers geradezu beispiellos. Nachdem er erst in der Philharmonie die Frühlingsweihe des Geräuschkomikers Strawinsky zur Aufführung gebracht hatte, wagte er es, in den Staatsopernkonzerten eine sinfonische Suite aus Alban Bergs Oper „Lulu" aus der Taufe zu heben. Eine unerfreuliche, zum Teil atonal-abscheuliche Musik mit Saxophon und Vibraphon, mit „Filmmusik" und anderen überlebten Formen. Ein empörter Zuhörer rief laut „Heil Mozart". Widerspruch wurde von dem Beifallsgejohle der Kleiber-Clique erstickt, in der das jüdische Element auffällt. Die NS.-Kulturgemeinde hat mit ihrer Stellungnahme den dankenswerten Anstoß dazu gegeben, schärfer denn je auf Erscheinungen in der Musikwelt zu achten, die mindestens ebenso bedenklich sind wie der Fall Hindemith, der hoffentlich kein Einzelfall bleiben wird. ...

Die Tätigkeit der beiden Opernhäuser beschränkte sich in den letzten Wochen auf einige belanglose Neueinstudierungen und Neubesetzungen, darunter der „Postillon von Lonjumeau" im Deutschen Opernhaus. Als wichtigstes Ereignis ist die Uraufführung einer Neufassung der Verdi-Oper „Ernani" hervorzuheben, die von Dr. Julius Kapp vorgenommen wurde. In dieser Bühnenschöpfung, die vor fast hundert Jahren ihre Uraufführung erlebte, treten uns in Verkleidungs- und Verschwörungsszenen, im Spiel der Intrigen die Requisiten der altitalienischen Oper entgegen. Drei Rivalen werben um die Gunst der schönen Elvira, bis schließlich Ernani nach einer aufgedeckten Verschwörung und prompten Begnadigung die Geliebte erringt. Das alles geht in einer fast kinodramatischen Knappheit und Kürze vor sich. Dr. Kapp hielt sich an die vorgezeichneten dramatischen Linien, verfaßte einen neuen Text und nahm einige Umstellungen und Kürzungen der Musiknummern vor. Durch das vollständige Streichen des letzten Aktes wird in etwas pietätloser Form der tragische Ausklang in ein „Happy end" verwandelt. Der ethische Grundzug des Werkes, nämlich die Treue einer Eidesleistung mit den bei Verdi zum Tode führenden Konsequenzen, wird leider nicht scharf genug herausgearbeitet. Die Musik enthält manche wertvolle Partie, namentlich in der Verschwörungsszene und in dem Gebet des Don Carlos. Große Ensemblesätze bilden den Höhepunkt. Aber die vielfach seichten Melodieanwendungen lassen eine nur schwache Vorausahnung des späteren reifen Verdi zu. Sehenswert war die Inszenierung Carl Hagemanns mit den farbenprächtigen Bühnenbildern Karl Dolles. Unter der musikalischen Leitung von Leo Blech vereinigten sich Tiana Lemnitz, Marcel Wittrisch, Herbert Janssen und Michael Bohnen zu einer hochwertigen Leistung.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Fünfzig Jahre neues Gewandhaus. Eine festlich gestimmte Menge füllte am 13. Dezember den geschmückten großen Gewandhaussaal bis zum letzten Platz. Vor fünfzig Jahren, am 11. Dezember 1884, war das neuerbaute Haus durch ein Festkonzert der Öffentlichkeit übergeben worden; vom alten „Gewandhaus" am Neumarkt, wo die Konzerte über ein Jahrhundert lang stattgefunden hatten, erhielt das neue Gebäude den Namen übertragen, der zusammen mit der Thomaskirche symbolhaft für das Leipziger Musikleben und für deutsche Musikpflege überhaupt ist. Als Pflegstätte der deutschen sinfonischen Musik, der kein anderes Volk etwas Gleichwertiges an die Seite zu setzen vermag, hat sich das neue Haus ein Halbjahrhundert bewährt; wir wünschen ihm für die Zukunft, daß es seine Pforten auch den Schöpfungen der kommenden deutschen Sinfoniker weit offen halte; denn wir glauben nicht, daß die Sinfonie ihre Rolle ausgespielt hat. Gerade die gestaltungsmächtigsten Künstler fühlen sich, wie auch die jüngste Zeit zeigt, immer wieder zur Sinfonie hingezogen, daß die deutsche Volkwerdung eine neue Blüte der sinfonischen Musik, unseres ureigensten Schaffensgebietes, zur Folge hat, ist deshalb unsere feste Überzeugung.

Beethoven eröffnete und schloß die Vortragsfolge. Hermann Abendroth lieh der Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" und der „Eroica" seine ganze Gestaltungskraft; außerordentlich schöne und geschlossene Aufführungen hinterließen deshalb einen tiefen Eindruck, vor allem, nach der Sinfonie schwoll der Beifall zu stürmischer Begeisterung an. Eduard Erdmann, den man in Leipzig sehr gern wieder einmal begrüßte, vollbrachte mit dem Vortrag von Mozarts d-moll-Konzert eine pianistische Glanzleistung.

Daß bei dem Jubiläumskonzert Karl Straube mit seinen Thomanern nicht fehlen durfte, war eine Selbstverständlichkeit. Man wollte sicher nicht nur die enge Verbundenheit der beiden altbewährten Kulturstätten bei dieser Gelegenheit betonen, sondern auch die Verdienste Straubes um das Gewandhaus ehren; hat er doch die von ihm 1919 begründete „Chorvereinigung des Gewandhauses" in wenigen Jahren in die erste Reihe der deutschen Chöre emporgeführt. So galt der nicht endenwollende Beifall einmal dem makellos schönen Vortrag von drei geistlichen Chören Mozarts, darüber hinaus aber, auch dem Erhalter und Mehrer einer großen Überlieferung; was Straube in schwierigen Jahren für das Musikleben Leipzigs geleistet hat, soll ihm nie vergessen werden.

Straubes Schöpfung, der Gewandhauschor, bestritt das vorhergehende siebente Konzert. Günther Ramin, der ihn jetzt leitet, hatte diesmal davon abgesehen, ein einziges abendfüllendes Werk zu bringen; vier Chorwerke bildeten eine abwechslungsreiche Folge. Als Neuheit erschien Hermann Grabners „Gesang zur Sonne", der nach Worten Hans Carossas für gemischten Chor, Altsolo und großes Orchester komponiert ist. Ich muß gestehen, daß seit langem kein zeitgenössisches Chorwerk einen so tiefen und befriedigenden Eindruck auf mich gemacht hat. Hier ist nicht die Spur von Klangprotzerei, von mehr oder weniger geschicktem Herumwirtschaften mit älteren oder neueren Ausdrucksformen, sondern eine instinktsichere Schöpferkraft schafft sich in einem wundervollen Hymnus die ihm gemäße künstlerische Sprache. Diese herbe, aber schöne Kunst können wir heute sehr gut gebrauchen, da nur zu oft ein aufgedonnertes Pathos mit innerer Kraft verwechselt wird. Der anwesende Komponist konnte sich für den herzlichen Beifall persönlich bedanken. Die Wiedergabe war über jedes Lob erhaben; auch Wolfs „Feuerreiter", Brahms' „Alt-Rhapsodie" und das Gewaltstück von Regers „100. Psalm" wird man in dieser Vollendung selten hören. Der Chor, der bei Reger durch den Leipziger Lehrergesangverein verstärkt war, bewältigte die größten Schwierigkeiten spielend; Ramin hat außer dem Chor auch das Orchester fest in der Hand. Ein weiterer Gewinn des Abends war die Bekanntschaft mit der herrlichen Altstimme von Margarete Klose.

Schließlich iſt noch über das ſechſte Konzert zu berichten. Abendroth bewies durch die ausgezeichnete Wiedergabe von Haydns G-dur-Sinfonie Nr. 13, daß er ein geborener Haydn-Dirigent iſt. Wir hoffen, daß er von dieſer Fähigkeit in den nächſten Jahren ausgiebig Gebrauch macht, da die Vernachläſſigung Haydns einen der dunkelſten Punkte in der bisherigen Programmpolitik des Gewandhauſes ausmachte. Bei Mozarts D-dur-Notturno waren die vier Orcheſter getrennt aufgeſtellt; die dadurch erzielten klanglichen Reize vermittelten einen erleſenen Genuß. Kurt S t i e h l e r ſpielte Mendelsſohns Violinkonzert virtuos, wenn auch noch nicht mit letzter innerer Reife, Schuberts Zwiſchenaktsmuſik aus „Roſamunde“ rundete das Programm ab.

H a n s P f i t z n e r. Wer von der Bühnenkunſt höchſte ethiſche Haltung verlangt, wird dieſe Forderung in wenigen Werken ſo vollendet erfüllt finden wie in Pfitzners großartiger Jugendſchöpfung „Der arme Heinrich“, die unſere Oper einer durchgreifenden Neueinſtudierung unterzogen hatte. Es war die bisher beſte Leiſtung dieſer Spielzeit. GMD Paul S ch m i t z hat uns noch nie ſo gut gefallen wie an dieſem Abend, es ſpricht für ihn, daß ſich ſein großes Können an einem ſolchen Werk am ſtärkſten entzündet. Auch der Spielleitung von Wolfram H u m p e r d i n ck kann man nur Lobenswertes nachſagen, die Bühnenbilder und Koſtüme nach Entwürfen von Hugo L e d e r e r waren außerordentlich eindrucksvoll. Vor allem erlebte man aber an dieſem Abend eine durchwegs hochwertige und ausgeglichene Beſetzung. An erſter Stelle iſt die ſchlechthin vollendete Agnes von Irma B e i l k e zu nennen. Es iſt geradezu überwältigend, wie dieſe Sängerin, die wir bisher aus ganz andersartigen, meiſt ſoubrettenhaften Rollen kennen, dieſe Aufgabe meiſtert. Das iſt wahres Künſtlertum! Auch Alfred B a r t o l i t i u s, dem die Rolle des Heinrich geradezu auf den Leib geſchrieben ſchien, machte jede kritiſche Einſtellung überflüſſig. Schöne Stimme tut es hier ja allein nicht, es gehört ſchauſpieleriſches Können und Selbſtbeobachtung dazu, um Übertreibungen und Peinlichkeiten zu vermeiden. Die Leiſtung von Bartolitius war aber in jeder Beziehung wie aus einem Guß; es iſt eine Freude, zu ſehen, wie dieſer hochbegabte Künſtler an jeder Aufgabe immer mehr wächſt. Margarethe B ä u m e r als Hilde, Ernſt O ſt e r k a m p als Arzt ſchloſſen ſich dieſen Leiſtungen würdig an; auch von Walther Z i m m e r s Dietrich gingen tiefe Wirkungen aus — die Erzählung der Italienfahrt war erſchütternd —, doch möchten wir dem geſchätzten Sänger zu ſeinem eigenen Beſten raten, auf die Vokalbildung mehr Aufmerkſamkeit zu verwenden. Es klingt nicht gut, wenn „e“ erſt über „a“ und „o“ erreicht wird. Aber trotz allem: Die Aufführung bewegte ſich auf höchſter Stufe und löſte tiefſte Ergriffenheit aus.

Auch der junge Inſtrumentalkomponiſt Pfitzner war in der letzten Zeit zu hören. In der zweiten Gewandhaus-Kammermuſik ſpielte das E l l y N e y - T r i o vollendet das wundervolle F-dur-Trio op. 8, und Auguſt E i ch h o r n brachte in einem Kammermuſikabend im Konſervatorium die Celloſonate op. 1 ausgezeichnet zu Gehör; Oswin K e l l e r war ein ebenbürtiger Partner am Flügel.

Der Pfitznerſchen Kunſt iſt durch alle dieſe Aufführungen manch neuer Freund zugeführt worden, vor allem aus den Kreiſen der Jugend. Hoffentlich entwickelt ſich unſere Oper immer mehr zu einer Heimſtätte von Pfitzners Bühnenwerken; doch auch der Kantate „Von deutſcher Seele“ möchten wir ſehr gern einmal begegnen.

W e i s b a ch - K o n z e r t e. Die Sinfoniekonzerte der NS-Kulturgemeinde leitet in dieſer Spielzeit GMD Hans W e i s b a ch. Im erſten Konzert brachte er als Neuheit eine „Feſtmuſik für großes Orcheſter“ von Albert J u n g; das Werk nimmt für ſich ein durch einen untrüglichen Inſtinkt für die Klangmöglichkeiten des großen Orcheſters, ſowie durch eine friſche Muſizierfreudigkeit. Es erregt aber auch die Neugier, mehr von dieſem Komponiſten zu hören, da dieſe Feſtmuſik doch etwas den Charakter eines Gelegenheitswerkes trägt, was hier allerdings im guten Sinne zu verſtehen iſt. Wir ſind geſpannt, wie ſich dieſe Begabung großformalen Aufgaben gegenüber bewährt. Poldi M i l d n e r ſpielte techniſch gewandt das etwas ſchmarrenhafte zweite Klavierkonzert von Rachmaninow. Die erſte Sinfonie von Brahms geriet im vierten Satz ſehr gut. Ausgezeichnete Leiſtungen bot dagegen das zweite Konzert. Sowohl Regers Sinfoniſcher Prolog wie Tſchaikowſkys Pathetiſche Sinfonie gehörten zu den

besten nachschöpferischen Leistungen der letzten Zeit. Siegfried Borries, von der Kulturwoche her bereits bestens bekannt, erntete für seinen tadellosen Vortrag von Beethovens Violinkonzert den verdienten reichen Beifall.

Ein Konzert für die Winterhilfe im Gewandhaus gab Weisbach Gelegenheit, Beethovens Neunte in einer hochwertigen Ausführung herauszubringen. Sinfonieorchester, Gewandhauschor, Käthe Heidersbach, Meta Jung-Steinbrück, Hugo Zeeh und Georg Hann als Solisten verschmolzen unter seiner Leitung zu einem Klangkörper, der hohen Ansprüchen genügte und auch in der Rundfunkübertragung tiefgehende Wirkungen auslöste.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das wichtigste musikalische Ereignis in Köln war der Besuch Hans Pfitzners, der in der überfüllten großen Messehalle als dritter der diesjährigen Gastdirigenten seine cis-moll Sinfonie, das, von Wilhelm Stroß ausgezeichnet wiedergegebene Violinkonzert und Webers Oberon-Ouvertüre in jener, nur der Sache dienenden Weise neuschuf, die er in seinem Buche „Werk und Wiedergabe" einst verlangte. Das Schaffen dieses größten lebenden deutschen Meisters scheint nun auch hier endgültig erkannt und anerkannt zu sein. Dies bewies auch der starke Besuch seiner Oper „Das Herz", die nach langer Wartezeit endlich ihren Weg hierher gefunden und in ihrer tiefernsten musikalischen Haltung alle Zuhörer ergriff. Zallinger leitete das Orchester, Hans Schmid betreute in der, an ihm gewohnten feinsinnigen Weise die Szene. Treskow als Athanasius war ebenso ins Letzte befriedigend wie Elsa Oehme-Förster als Helge, gediegen die Leistungen Tappolets als Herzog und Alfens als Asmus Modiger. Möchte es Pfitzner gegeben sein, Ruhe und Sammlung zu neuen Werken zu finden, zu denen sein schöpferischer Geist ungeschwächt drängt! Die Operndintendanz bot im übrigen noch Puccinis Einakter „Der Mantel", deren veristisch erhitzte Dramatik in Bormanns szenischer und Riedes musikalischer Leitung wirkungsvoll herausgearbeitet wurde, sodann Delibes' bekanntes Ballett „Coppelia", welches die glänzende Schulung unseres Opernballetts unter Inge Hertings Leitung erneut ins Licht rückte. Als vierter Gastdirigent der Gürzenichkonzerte erschien Karl Elmendorff mit einem Programm, das als wertvollsten Bestandteil Regers zyklopenhaftes Klavierkonzert mit Alfred Hoehn als überlegenem Interpreten und außerdem Hermann Götzens wundervoll romantische F-dur Sinfonie, Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut" (in virtuosem Tempo), schließlich Vorspiel und Liebestod aus Wagners „Tristan" in farbiger Wiedergabe zum Erklingen brachte. Fritz Zaun, der derzeitige Kölner Generalmusikdirektor bewährte seine musikalische und programmatische Kultur an einem, von dem deutsch-italienischen Kulturinstitut „Petrarcahaus" gegebenen Abend, in dessen Verlauf er mit dem städt. Orchester Werke aus drei Jahrhunderten, von Giovanni Gabrielis berühmter Sonate pian e forte, dem ersten historischen Orchesterwerk an über Locatelli, Cimarosa bis zu Casella (Vorspiel zur „Frau Schlange"), Malipiero („Pausen des Schweigens") und Respighi („Fontänen Roms") vorführte und die Entwicklungslinie von feierlicher Würde zu rokokohafter Grazie und neuer impressionistischer Buntheit darlegte. Im 2. Meisterkonzert erlebten wir neben der, immer wieder herzlich begrüßten Poldi Mildner, die Chopin und Schumann als eine Klara Schumann verwandte Natur nachgestaltete, die neue Koloratursopranistin in der Berliner Staatsoper, die russische Schwedin Miliza Korjus, die allerdings mehr im äußerlich Bravourhaften befangen erschien, so in der geschmackswidrigen „Bearbeitung" der Weberschen „Aufforderung zum Tanz", freilich durch ihre Kunstfertigkeit in Erstaunen setzte. Von besonderer Bedeutung war die Rheinische Landestagung der Reichsmusikkammer, in deren Verlauf von Präsidialrat Ihlert die Aufgaben der neuernannten Städt. Musikbeauftragten, von E. Kalanke-Berlin die der Presse und Wachenfeld jene rechtlicher Natur beleuchtet wurden, während der stellv. Präsident des Landesarbeitsamts, Dr. Opitz über Arbeitsbeschaffung und Dr. Albrecht, der Landesleiter

der Musikerschaft über den Arbeitsbereich seines Amtes handelte. Daneben her gingen noch interne Besprechungen, so solche Dr. Benekes, des Geschäftsführers des Amtes für Konzertwesen mit den städt. Musikbeauftragten, die Bericht über die Lage und musikalische Betätigung der rheinischen Städte gaben.

Als greifbares Zeugnis für die erhöhte volksbildnerische Tätigkeit aller musikalischen Berufs- wie der Parteiorganisationen zeigte sich die Gestaltung des „Tages der Hausmusik". Die Ortsgruppe der Reichsmusikerschaft unter Erich Rummel, die Arbeitsgemeinschaft der Privatmusiklehrer, die Vertreter der Musikaliengeschäfte und Instrumentenhandlungen, der Leiter der Hoch- und Musikschule Kölns hatten sich zusammengetan, um gemeinsam mit der Gaukulturamtsleitung der NS.-Frauenschaft und des B.d.M. eine umfassende und zielbewußte Werbung in die Wege zu leiten. Deren Ergebnis war außerordentlich: in einer Reihe von Musikaliengeschäften, in vielen höheren und in Volksschulen, in den Musiklehranstalten, in zahlreichen Frauenschafts-Ortsgruppen wurden hausmusikalische Darbietungen gegeben unter stärkster Beteiligung der Zuhörerschaft und unter Heranziehung junger und älterer Musiker. Die Staatl. Hochschule für Musik bot hierbei neuere, von Lehrern der Anstalt geschriebene Hausmusik, die Ortsmusikerschaft ließ den Werbefilm „Das gestohlene Herz" abrollen, und in den Frauenschafts-Ortsgruppen hörte man Hausmusik unter dem Gesichtspunkt der Landschaft, der Zeitentwicklung, mit Bildern und Gedichten. Auch sonst war die Pflege der Haus- und Kammermusik eine überaus rege: der Kölner Frauenklub ließ durch Heinz Lohmann Klaviermusik Debussys vorbildlich wiedergeben, eingeleitet durch ein Vorwort Aenne von Werdens. In der Musikschule E. Haas bot C. Ottersbach Beethovensche Klaviersonaten, erläutert durch Dr. W. Haas. Im Richard Wagner-Verband deutscher Frauen hörte man Lieder und Klavierwerke des Darmstädters Wilhelm Petersen, vortrefflich ausgeführt durch Martin und Tilli Steinkrüger. Das Dreikönigsgymnasium brachte unter Assessor Bützler musikalische Belege zum Thema „Schiller in der Musik seiner Zeitgenossen". Die, aus Lehrern der Rhein. Musikschule zusammengestellte „Kammermusikalische Akademie" konzertierte zum Besten armer Studierender und bot, mit dem Geiger Kunkel an der Spitze, ältere Sonaten und Trios von Ariosti, Händel, Kühnel. Vorbildliches Bachspiel zeigten zwei, von Heinz Schüngeler in Hagen, dem bekannten Meisterlehrer ausgebildete Pianistinnen, Thea Brenken und Marianne Griesenbeck. Die „Gedok" ließ durch Mary Jansen und die Geigerin Therese Sarata Pfitzners einzige Violinsonate in mustergültiger Weise vortragen, dazu Lieder von Schumann und Pfitzner, wobei sich Gertrud Becker als Sängerin und Friedel Frenz als Begleiterin auszeichneten. Die „Woche des Buches" wurde in ihren Dichtervorlesungen umrahmt von kammermusikalischen Vorträgen des Priska-Quartetts und einzelner Meisterschüler der Hochschule. Priska selbst trat mit Werken von Mozart vor seine zahlreiche Hörergemeinde, darunter dem Es-dur-Quartett, dem c-moll-Quintett und dem Es-dur-Klavierquartett (am Flügel: M. Steinkrüger) und das Kunkelquartett erfreute mit einem Programm „Spätwerke großer Meister", das von Haydn zu Schubert führte. Neue Wege der gesanglichen Volksbildung beschritt H. Pohle, der einen Wochenleitspruch und ein Wort aus Hitlers „Kampf" zum Leitthema gemeinsamen Singens machte. Aber auch das übrige chorische Leben der Stadt war außergewöhnlich regsam: im M.G.V. Merheim erlebte man eine musikalische Feierstunde mit Werken von Beethoven, Silcher, Bruckner, Trunk, Hensel. Im Gürzenich konzertierten Vereine als Gäste des Kölner Männerchors, desgleichen der Kölner Liederkranz. Stiftungsfeste begingen der Verein Gutenberg, Frohsinn-Einigkeit, der Sängerbund, Harmonia, der Quartettverein Nippes, Loreley. Der Evangelische Kirchenchor Nippes zeigte unter Goslar in einer „Geistlichen Abendmusik" bedeutendes Können und künstlerisches Zusammenwirken mit einer, ihm angegliederten Bläservereinigung. Der Kölner Männergesangverein trat unter der Leitung seines noch amtierenden Dirigenten Präsident Prof. Trunk eine mehrtägige Reise an den Niederrhein an, die ihm in Xanten, Calcar und Kevelaer starken Beifall eintrug. Frau Czwoydzinski, von ihrem Gatten am Flügel assistiert, errang sich in Sopranliedern ebenfalls reichen Erfolg. Der, als Präsident des Vereins wirkende Dr. Klefisch legte sein Amt als Sängerkreisführer nieder.

An seine Stelle trat Dr. Julius Stryk, gebürtiger Kölner und aktives Mitglied des Vereins. Der Bachverein bot diesmal instrumentale Werke, so Violinsonaten Bibers (mit Alma Moodie) und Orgelvorspiele von Buxtehude und Bach (Prof. Boell). Die Orchestervereinigung des Gerlingkonzerns brachte in Wort und Bild und Musik das Leben und Schaffen Mozarts und Schuberts nahe, wobei sich Dr. Boden als Redner, H. Effertz als Dirigent auszeichneten. Die alte Kölner Orchestergesellschaft endlich setzte sich für die erfolgreiche Uraufführung der „Deutschen Tänze" von Otto Siegl, dem neuen Leiter des Gürzenichchores ein. Zugleich erklangen hier Gesänge von Wolf und Schumann, von Hilde Gammersbach einfühlsam vorgetragen, von Heinz Körner mit dem Orchester ausgezeichnet begleitet. Der Reichsender Köln bot am Tage der Hausmusik Werke alter und neuer Zeit, ausgeführt von Mitgliedern der Landesmusikerschaft. An orchestralen Werken hörte man unter Dr. Buschkötter Bruckners Sechste, ein neu aufgefundenes Fagottkonzert Mozarts, unter Kühn: Schumanns Es-dur-Sinfonie, ein Saxophonkonzert von Mausz, an Hausmusik eine Folge „Der Soldat und der Tod", betreut von Studienrat Weber, mit Werken von Maler, H. Lang, Scharrenbroich Baumhof, eine Klara Schumannstunde, wobei deren A-dur-Klavierkonzert durch Trude Fischer dargeboten wurde, ein romantisch-virtuoses Werk, dazu Lieder, die, von Jenny Stangeland gesungen, den Einfluß Robert Schumanns nicht verleugneten, und das Düsseldorfer Konzertorchester tat sich unter K. M. Artz hervor. Eine reizvolle „Operette um eine kleine Operette" von Gust. Kneip, dem Leiter der neuen Unterhaltungsabteilung und H. Bredehöft erwarb sich Freunde. Fünf Aachener Arbeitersänger taten sich als tüchtige Vorkämpfer für echten Volksgesang hervor. Der Chor unter J. Breuer bot Siegls stimmungsreichen „Stillen Hof", J. Haas' prächtiges „Deutsches Gloria", Lemachers Chorzyklus „Fülle", Julia Menz alte Cembalomusik, und Kneip gab eine großangelegte „Soldatenmusik, gesungen und gespielt".

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Zu meinem letzten Bericht ist Einiges aus dem Beginn der neuen Spielzeit nachzutragen. Toscanini, dem die Ehre zuteil wurde, die Philharmonischen Konzerte zu eröffnen, wählte hiezu ein buntes Programm: Brahms' IV. Sinfonie, dieses Werk eines deutschen, wenngleich etwas vergrübelten Fantasten, mit südlicher Wärme interpretiert, machte begreiflicherweise stärksten Eindruck; Rossinis Ouverture zur Oper „Die seidene Treppe" („La scala di seta"), die gewiß nicht zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehört, zwei effektvolle Nummern von Debussy und Berlioz, endlich Bachs Passacaglia in der Instrumentation von Respighi vervollständigten die sonderbare Folge. Im zweiten Konzert stellte Toscanini vor Beethovens IX. Sinfonie gar den „Psalmus Hungaricus" von Zoltan Kodály, dessen Tenorsolo Andreas von Rösler mit heldischem Ausdruck sang; für den dabei benötigten Chor umging Toscanini, was einigermaßen auffiel, den vorzüglichen Wiener Opernchor und zog an seiner Stelle den Budapester hauptstädtischen Gesangschor heran. In der Ausdeutung der IX. Sinfonie schien diesmal die Eigenwilligkeit des Dirigenten mehr hervorzutreten, als vielleicht dem Werke gut tut. In einem außerordentlichen Konzert griff Toscanini auf die in früheren Zeiten eher gerechtfertigte Übung zurück, das Programm aus Bruchstücken Wagner'scher Werke zusammenzustellen, — in der Oper endlich dirigierte er eine, durch angebliche Mißverständnisse und Verstimmungen bis zuletzt gefährdet gewesene Aufführung des Verdi'schen Requiems; die Soli lagen bei Anna Bathy vom ungarischen Opernhaus, Gertrude Rünger, Charles Kullmann und dem allzeit getreuen Josef von Manowarda.

Auch Knappertsbusch war als Gast zu den Philharmonikern geladen, die ja leider für diese Spielzeit eines ständigen Dirigenten entbehren; Bruckners „Vierte" und Tschaikowskis „Sechste" brachte er, dem Publikum sehr zu Dank, klar und schön heraus.

Größte und echteste Begeisterungsstürme erweckten, wie stets, die Sinfoniekonzerte Leopold Reichweins. Es erübrigt sich, über ihren künstlerischen Wert und ihre Notwendigkeit noch

ein Wort zu verlieren. Im ersten Konzert, von Glucks Ouverture zur aulidischen Iphigenie eingeleitet und mit Bruckners gewaltiger „Erster“ bezwingend und hinreißend abgeschlossen, spielte Wolfgang Schneiderhan das Mozart'sche Violinkonzert in A-dur mit der ihm eigenen zart-empfindsamen Tongebung; im zweiten hörten wir die VI. Sinfonie in C-dur von Schubert und Beethovens VII. Die so selten gespielte Schubertsche ist ein herrliches Stück, das innerhalb strengster Formbildung eine Fülle von überraschenden gefälligen Episoden bringt, die, auch instrumental reizvoll und neuartig ausgeführt, einen besonderen, figurativ reichen Schmuck darstellen. Solistin des Abends war Dorothea Braus; sie spielte jenes Werk, das uns Deutschen in Österreich in seiner Gattung über alles geht: das romantische Klavierkonzert von Pfitzner. Ich könnte mich hier nur wiederholen, wenn ich den Eindruck, den dieses Werk wieder hervorrief, und die ans Wunderbare grenzende absolute Einfühlung der Künstlerin in ihre herrliche Aufgabe beschreiben wollte; es ist im letzten Juniheft geschehen. — Das dritte Reichwein-Konzert war durch die Mitwirkung Poldi Mildners (mit dem Liszt'schen Es-dur-Konzert) ausgezeichnet; den Schluß bildete eine eindrucksvolle Aufführung von Tschaikowskis „Vierter“. Die Neuigkeit des Abends freilich, eine „Sinfonie ritmica“ von Alexander Spitzmüller-Harmersbach kann wirklich bloß rhythmisch (wie der Titel des Werkes zu entschuldigen scheint) Interesse erwecken; die harmonische Basis ist ganz verdreht. Man hat den Eindruck, daß diese rhythmisch gutgeformten und ausdeutbaren Themen wirken könnten, wenn sie von reineren Klängen und einer logischeren Harmonik getragen wären; der tonale Ausklang der einzelnen Sätze ist keine ausreichende Entschädigung und wirkt eher wie ein notgedrungener Rückzug.

Oswald Kabasta erfreute uns in seinem 2. Sinfoniekonzert durch eine mit prächtiger Sorgfalt zu klarster Plastik herausgearbeitete Wiedergabe der I. Sinfonie von Brahms und durch das von Wilhelm Backhaus gespielte Mozart'sche Klavierkonzert in A-dur. Der „Zauberlehrling“ von Dukas wirkte, wie immer, glanzvoll und faszinierend und schlug damit den an den Schluß des Konzerts gestellten „Geisterspuk“ („Sortilegi“) von Pick-Mangiagalli, eine sich in überwuchernder Figuration ergehende und damit das Interesse allmählich erschöpfende sinfonische Dichtung, bei der dem Klavier eine große solistische und doch gut eingeordnete Rolle im Ganzen zufällt; auch diese war Meister Backhaus anvertraut. Kabasta dirigiert auswendig, und die leidenschaftliche Beweglichkeit seines jugendfrischen Temperaments fühlt sich durch diese Überwindung des An-die-Noten-Gebundenseins noch mehr gesteigert, wodurch auch die Zuhörer das Gefühl eines erhöhten freien Kunstgenusses überkommt.

Eugen Jochums starke Dirigentenbegabung lernten nun auch wir kennen und schätzen; er dirigiert seinen Bruckner mit feinem Bedacht und legt damit das Zarteste und Subtilste bloß. In den Zeitmaßen, und namentlich in den gewaltigen Steigerungen der Ecksätze, fiel seine Zurückhaltung stark auf. — Ferdinand Großmann brachte in einem Festkonzert zugunsten der österreichischen Studentenschaft Bruckners IX. mit dem Te Deum zu würdiger Wiedergabe, wobei ihn das Soloquartett (Erika Rokyta, Enid Szantho, Anton Klubal und Elemer von John), sowie der Wiener Chorverein und der Akademische Orchesterverein anerkennenswert unterstützten. — Eine prachtvoll belebte Aufführung des „Deutschen Requiems“ von Brahms verdanken wir Hans Weisbach. Entgegen der sonst üblichen tränenselig-resignierten Auffassung wußte er die stärkste Unmittelbarkeit der Wirkung jedes einzelnen Satzes zu erzielen, und dies gelang ihm durch eine hier ganz ungewohnt deutliche und prägnant-schöne, geradezu vorbildliche Phrasierung, durch das Herausarbeiten spannender Übergänge und feine Abtönung der einzelnen Klanggruppen; alles Starre war gelöst, Klang und Wort kamen zu ergreifend unmittelbarem Ausdruck. — Ferdinand Großmann vermittelte uns auch die Bekanntschaft mit dem gewaltigen Requiem von Robert Lach als Uraufführung in der Augustinerkirche; die Komposition, die den großen liturgischen Text samt allen Einlagen verwendet, atmet tiefste Empfindung und hält die Einheitlichkeit der Stimmung in einer schönen sangbaren weichen Melodik ebenso fest, wie im Kolorit, das im Gesang die tieferen Lagen bevorzugt und durch kostbare Instrumentation (die Bassetthörner!) die besondere Färbung vornehm erzielt. Das neue Werk machte starken Eindruck. — In einer Konzertstunde von Radio Wien sang Hans

Duhan sieben neue Orchesterlieder von Casimir von Pászthory, auf wertvolle von Dora von Pászthory schön übersetzte französische Gedichte. Die meisten sind getragen von Stimmungen des Abschieds und Verzichts, in dunklen Farben gehalten, aber auch prachtvolle orchestrale Gemälde sind darunter, wie „Das Meer" (nach Paul Verlaine), alle aber dankbar, weil sie der Singstimme im Aufbau der Komposition ihren wichtigen Anteil gönnen.

Es gab auch viel gute Solistenkonzerte. Der Vortritt bei der Berichterstattung gebührt Lotte Lehmann; Liederabende werden bei uns immer seltener, — solche wie der der Lehmann bedeuten dafür ein nicht hoch genug einzuschätzendes Einmaliges, Unnachahmliches, ein Ereignis. — Adolf Busch spielte seinen Bach ganz wunderbar, und auch das eigenwillige, wenngleich geschmackvolle Violinkonzert Busonis bringt er zur gebührenden Geltung. — Guido Peters, ein Vertreter der guten Schule aus besseren Zeiten, ist namentlich ein vorzüglicher Bach- und Beethovenspieler; mit seiner eigenen Fantasie in h-moll erzielte er starke Wirkung. — In der Akadem. Mozartgemeinde trat die junge Klavierkünstlerin Angelici Costalas zum ersten Mal bei uns auf und führte sich als Mozartspielerin vorzüglich ein; neben ihr das Salzburger Mozartquartett, bestehend aus Norbert Hofmann, Josef Schröcksnadel, Karl Stumvoll und Wolfgang Grunsky, einem Neffen des berühmten Brucknerforschers. Zusammenspiel und Tongebung sind hervorragend gut.

Auch Sonatenabende sind bei uns selten geworden; entschädigt für diesen Ausfall wird man durch künstlerische Leistungen wie die der Cellistin Beatrice Reichert und des Pianisten Roland Raupenstrauch mit einem vorbildlich gewählten Programm und kristallklarem einheitlichen Zusammenspiel; in der Wiedergabe der posthumen Schubertsonate ließen sie die ganze Größe dieses oft, und besonders in Wien, nur von der leichteren, heiteren und lebensgenießerischen Seite gepflegten einzigartigen Genius aufleuchten.

In der Staatsoper sang Jaro Prohaska mit rechtem Ton in Stimme und Darstellung nun auch den Hans Sachs. Eine Neubesetzung von Gounods „Faust" gab Frau Zika die Margarete und Herrn Kullmann den Faust, wodurch das lyrische Moment besonders betont war; Herr Jerger hatte als Mephisto neue Gelegenheit, die intelligente Beweglichkeit seiner Darstellungskunst nach jeder Richtung hin glänzen zu lassen. — Zu großem und ehrlich verdienten Erfolg kam der neustudierte Verdi'sche „Falstaff", für dessen reizende Musik Direktor Clemens Krauß den richtigen fröhlichen Stil fand. Den Falstaff gab wiederum Jaro Prohaska mit sicherer Bühnengestaltung und feinen Schattierungen seiner Charakterisierungskunst. Im übrigen gabs ein spielfreudiges Ensemble mit den Herren Domgraf, Maikl, Zec, Grüninger, Wernigk und den Damen Kern, Bokor, Aday und Achsel. — Die Rolle des Fidelio ist nun Fräulein Konetzni anvertraut, ein neuerlicher Gewinn für sie und für uns. —

In der Volksoper gastierte erfolgreich Frau Olszewska als Carmen neben den Herren Ardelli und Pierotic. — Als Traviata erschien die italienische Koloraturdiva Tatjana Menotti; ihrem feinen zierlichen Gesang sekundierte die weiche Lyrik des Tenors Konstantin Stroesco. — Mit Autori gemeinsam hob sie eine Aufführung des „Barbiers von Sevilla" auf respektable Höhe; Ardelli, Kirchweg und Holländer sind daneben gleichfalls lobend hervorzuheben. Die Volksoper hält ihr künstlerisches Niveau unstreitig aufrecht.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Musikalisches Preisrätsel.

Von Dora Schubert, Mulda i. Sa.

Die nachfolgenden 17 Verszeilen sind die Anfänge von Liedern, Chören und Arien unserer Klassiker und Romantiker (mit Ausnahme der Nummer 12, die die zweite Zeile des betreffenden Chores aufzeigt).

1. Ziemlich langsam — *p*

2. *Allegro* — *p* — *tremando*

3. frisch — *f*

4. *Andante con moto*

5. feierlich, nicht zu langsam — *f*

6. *Andante sostenuto* — *p*

7. Langsam — *pp*

8. Ziemlich langsam — *f*

9. Mäßig, lieblich — *p*

10. Langsam — *p*

11. Nach und nach lebhafter

12. Langsam — *p*

13. *Allegro* — *p*

14. *Allegretto* — *p*

15. Sehr langsam, ängstlich — *pp*

16. Lebhaft, doch nicht zu sehr

17. Sanft und frei

Wie heißt nun der jeweilige Komponist, der Titel und die betreffende Verszeile des zu suchenden Werkes? Bei richtiger Lösung geben die Anfangsbuchstaben der gefundenen Verszeilen von oben nach unten gelesen, gleichzeitig den Dichter der Texte bekannt. Dabei ist bei der Nummer 13 der Text der zweiten Verszeile zu unterlegen.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. März 1935 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Dabei bitten wir, die Lösung doch stets auf einem gesonderten Blatt (also nicht gemeinsam mit einer anderen Lösung oder dem begleitenden Brief) zu übermitteln, da uns die bisher vielfach üblichen Zusammenziehungen bei der Vielzahl der Einsendungen die Sichtung ganz wesentlich erschweren. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Lösung des musikalischen Telegramm-Preisrätsels

von Friedrich Stenglein, Nürnberg (Oktoberheft 1934).

Anstelle der seinerzeit angegebenen Punkte und Striche waren zunächst die folgenden 28 Worte zu finden:

1. Etude
2. Walsh
3. Melchior
4. Hals
5. Gemshorn
6. Greiner
7. Serio
8. Erb
9. Lewicki
10. Ibach
11. Timbre
12. Pauke
13. Grundton
14. Brodersen
15. Bassett
16. Cachucha
17. Dies irae
18. Tirade
19. Nenia
20. Istel
21. Gura
22. Timmer
23. Undezime
24. Watts
25. Viola
26. Impeto
27. Hill
28. Meister

Entnimmt man diesen Worten die in der Aufgabe als Striche gekennzeichneten Buchstaben, ergibt sich folgender Spruch Lavaters beim Betrachten eines Schattenrisses von Joseph Haydn:

„Etwas mehr als Gemeines erblick ich im Aug und der Nase,
auch die Stirne ist gut, im Munde was vom Philister."

Diesmal hatte unsere Rätselkommission leichte Arbeit. Nachtarbeit und ähnliche Anstrengungen erübrigten sich, denn die, wenn auch wieder ziemlich zahlreichen Einsendungen wiesen so viele Lücken auf, daß schließlich nur ein kleines Häuflein der Einsendungen zur „Bearbeitung" verblieb. Aus diesen hat dann das Los in folgender Weise entschieden:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält Studienrat Fritz Zech, Wiesbaden;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Vera Suter, St. Gallen;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Milli Biermann-Sulzbacher, Konzertsängerin, Barmen;

und je einen Trostpreis (ein Werk im Betrage von Mk. 2.—): Karl Gerstenhauer, Hannover — Domorganist Heinrich Jacob, Speyer — MD Hermann Langguth, Meiningen — Lehrer Josef Schuder, Kötzting/Ostmark.

Einige ungebräuchliche Lösungsworte scheinen diesmal unseren verehrten Lesern Schwierigkeiten bereitet zu haben. Und so hat sich im ersten Hefte des neuen Jahres nur ein ausnehmend kleiner Kreis

unſerer „Spezialiſten“ zuſammengefunden. Wir bedauern dies umſomehr, als wir gerade zum Neujahrsempfang recht viele unſerer Freunde zu begrüßen glaubten und in dieſem Falle auch gerne ein Übriges getan hätten.

Zwei geläufige Namen ſtehen neuerdings an der Spitze. In einem Gedichte „Der Phyſiognom“ ſetzt ſich Rektor Gottſchalk-Berlin mit Lavater auseinander. Die Verſe des Rektors dürfen wir der Öffentlichkeit nicht vorenthalten. Wir bringen ſie nachſtehend zum Abdruck mit dem Beifügen beſonderer Wertſchätzung und Anerkennung:

Der Phyſiognom.

„Es iſt der Geiſt, der ſich den Körper baut.“
So hören wir aus eines Dichters Munde.
Was ſich an Körperkräften aufgebaut,
gäb umgekehrt dann von dem Geiſte Kunde.
So hat einſt Hall mit Scharfſinn und Geſchick
aus Schädeln Gaben mancherlei geleſen
und Lavater mit kühnem Forſcherblick
aus dem Geſicht des Menſchen Art und Weſen.
Auch Goethes Züge hat er ſcharf beäugt,
als der mit ihm und Baſedow geſtritten,
wovon das allbekannte Verschen zeugt
vom Weltkind zwiſchen beiden in der Mitten.

Oft traf er's, manchmal ſchoß er auch vorbei,
wenn er vor Bildern und vor Schattenriſſen,
vor eines großen Menſchen Konterfei
erſtrahlen ließ ſein unergründlich Wiſſen.
So ſtand er auch vor Haydns Scherenſchnitt
und rätſelte an ſeiner Silhouette,
als ob das Bild, das Künſtlers Hand entglitt,
von Haydns Geiſt und Leben etwas hätte.
Mehr als Gemeines fand er dann geſchwind
in Aug' und Stirn, im Mund was vom Philiſter. —
Das wäre Haydn? Nein, ein heit'res Kind,
ein fromm Gemüt und ein Genie — das iſt er.

R. Gottſchalk, Berlin.

Weiter hat mit einer kurz gefaßten Klavierſonate der bewährte KMD Richard Trägner-Chemnitz eine demutsvolle und ſchätzenswerte Verbeugung von Haydns Genius gemacht.

Zu dieſen beiden Namen geſellt ſich noch als Dritter J. Kautz-Offenbach, der diesmal auf Schrullen und Abſonderlichkeiten verzichtet und mit einem höchſt gediegenen Chorſatz aufwartet, dem textlich die Löſung des Rätſels zu Grunde liegt. Rein muſikaliſch betrachtet würde dieſes inſpirierte Stückchen auch einem Käßmeyer, der heute leider nicht mehr nach Gebühr geſchätzt wird, alle Ehre machen.

In der Reihenfolge der Namensnennung verleihen wir den drei Herren die zur Verfügung ſtehenden erſten, zweiten und dritten Sonderbücherpreiſe im Werte Mk. 8.—, Mk. 6.— und Mk. 4.—.

Troſtpreiſe und lobenswerte Anerkennungen in allerlei Abſtufungen entfallen diesmal mangels verfügbarer Maſſe.

Es folgen die Namen derer, die ſich mit Namensnennung begnügen müſſen:
Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz/Rieſengeb. —
Rudolf Haußner, Kapellmeiſter, Nürnberg — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien —
Kapellmeiſter Styrbjörn Lindedal, Göteborg —
Dr. Erich Odermann, Leipzig — Dr. Heinrich Oertel, Oberſtudienrat, Schweinfurt —
Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz.

KLEINE MITTEILUNGEN

NEUERSCHEINUNGEN

S. W. Müller: Weihnachtspaſtorale, op. 47a. Partitur 19 S. Mk. 6.—. C. F. Peters, Leipzig.

Max Doniſch: Drei ſchlichte Weihnachtslieder. Gedichte von Adolf Holſt. Albert Stahl, Berlin.

Paul Loſſe: Das Kirchenjahr in Liedern (mit Klavierbegl.). Mk. 3.50. C. F. Peters, Leipzig.

Muſikweiſer mit erleſenen Bildern und handkolorierten Notendrucken für Freunde und Liebhaber der Muſik, herausgegeben vom Bärenreiter-Verlag. Mk. 1.90. Dieſer Kalender mit ſeinen hübſchen Bildern und ausgezeichneten Photo-Poſtkarten nach alten Meiſterbildern iſt eine reizvolle Gabe für das deutſche muſikaliſche Haus.

Max Martin Stein: Trio-Sonate G-dur f. Orgel, op. 2. 23 S. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Marx: Variationen für die Orgel, op. 20. 20 S. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Heinrich Kaminski: Muſik f. zwei Violinen und Cembalo Mk. 4.—. C. F. Peters, Leipzig.

Hermann Grabner. Vier Volkschöre f. gem. Stimmen, op. 35. Singpartitur je Mk. —.20. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Hans Pfitzner: Der Weckruf f. gr. Orcheſter und Männerchor, op. 40, Nr. 6. Partitur 13 S. Mk. 6.—. C. F. Peters, Leipzig.

Heinrich Spitta: Deutsches Bekenntnis. Kantate f. Bariton-Solo, Chor und Orch., op. 30. Partitur 96 S. Mk. 9.—. C. F. Peters, Leipzig.

Wilhelm Meister: Heilig Vaterland. Ein- und mehrstimm. Chorgesänge f. vaterländische Weihestunden in Schule u. Öffentlichkeit. 55 S. Julius Beltz, Langensalza.

Karl Bleyle: Neue Männerchöre a-cappella. Kistner & Siegel, Leipzig.

Kurt v. Wolfurt: Klavierkonzert in 3 Sätzen f. Klav. u. kl. Orchester, op. 25. Klavierauszug 49 S. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Georg Philipp Telemann: Die Tageszeiten. Herausgegeben von Ant. Heilmann. Partitur Mk. 10.—, Klavierauszug Mk. 6.—. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Joseph Haydn: Die Göttweiger Sonaten. Nr. 1, 2 und 3 Sonate C-dur, A-dur, D-dur. Herausgegeben von Ernst Fritz Schmid als Heft 7, 8 und 9 der Sammlung „Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts". Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Heinrich Hofer: Streichquartett A-dur und

Fr. de la Motte-Fouqué: Trio für Klavier, Geige und Vc, op. 5. Heft 2 und 3 der Sammlung „Deutsche Hausmusik der Gegenwart". Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Joh. Chr. Bach: Sinfonia IV D-dur f. Orchester. Herausgegeben von Ludwig Landshoff. Partitur 26 S. Mk. 9.—. C. F. Peters, Leipzig.

Alec Rowley: 30 melodische und rhythmische Studien f. Klav. zu 2 Händen. 20 S. Mk. 2.—. C. F. Peters, Leipzig.

Heinrich Schütz: 5 kleine geistliche Konzerte f. eine Singstimme und Orgel. Herausgegeben von Heinr. Spitta. Mk. 2.—. C. F. Peters, Leipzig.

Im. J. Kammerer: Wir geben eine Zeitung heraus. Ein Spiel für Kinder nach Worten von Rudolf Hägni. Klavierauszug Mk. 2.25. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Walter Abendroth: Hans Pfitzner. Die erste authentische biographische Darstellung. 520 S. mit 6 doppelseitigen Tafeln und 5 ganzseitigen Abbildungen im Text. Leinen Mk. 13.—, brosch. Mk. 11.—. Albert Langen/Gg. Müller, München.

Hans Joachim Moser: Musiklexikon. 1010 S. kl. Lexikonformat. Leinen geb. Mk. 20.—, Halbfranz Mk. 25.—. Max Hesse, Berlin.

Hesses Musikerkalender. 57. Jhrg. 1935. 3 Bände. 1568 S. Zus. Mk. 8.—. Max Hesse, Berlin. Empfehlenswert wie immer!

Ernst Fritz Schmid: Joseph Haydn. Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters. XIV u. 354 S. Mit zahlreichen Bild- und Notenbeigaben, sowie einer Reihe von Stammtafeln. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Wilhelm Altmann: Handbuch für Klaviertriospieler mit fast 400 Notenbeispielen. 8°. 237 S. Verlag für musikalische Kultur u. Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Wilhelm v. Schramm: Neubau des deutschen Theaters. Erlebnisse und Forderungen. Mit zahlreichen Bildern. gr. 8°. 100 S. kart. Mk. 2.50. Schlieffen-Verlag, Berlin.

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgaben:

Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 78: „Jesu, der du meine Seele". Mit Einführung von Arnold Schering;

Joh. Christ. Bach: Sinfonia D-dur, op. 18, Nr. 4 und

Joh. Christ. Bach: Sinfonia concertante A-dur f. Violine u. Violoncell, beides herausgegeben von Alfred Einstein;

César Franck: Klaviertrio fis-moll op. 1, Nr. 1;

W. A. Mozart: Konzert B-dur f. Violine und Orchester (K.-V. Nr. 207) und

W. A. Mozart: Konzert D-dur f. Violine und Orchester (K.-V. Nr. 211 und 271a). Herausgegeben von Rudolf Gerber.

Hermann Wunsch: Fest auf Monbijou. Suite in 5 Sätzen f. kl. Orchester, op. 50.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HILDEGARD STRADAL: August Stradal's Lebensbild. — Verlag Paul Haupt, Bern und Leipzig. 143 S.

Es gibt Bücher, über die man nur mit dem Herzen schreibt. Dies ist so eins. Was kümmert es mich groß, wenn ich sagen muß, daß man auch deshalb nicht aufhören kann, es in einem Zuge durchzulesen, weil — leider — jede Einteilung in Kapitel (und ein Namen- und Sachregister) fehlt? Was, wenn ich als Norddeutscher zuerst über die anheimelnden Wienerischen Ausdrücke „in Gänze", „Jänner", „zu nachtmahlen", „weiters", „die Witwe nach —", die ungarische Schreibart Ysay des großen Geigers Ysaye sänftiglich gestolpert bin? Das Buch ist wirklich, wie Rudolf Freiherr von Procházka so schön sagt, von Stradals Witwe — einer einst hervorragenden Sängerin und noch immer feinsinnigen Dichterin und Schriftstellerin — „eine wahre Opfergabe, pietätvoll den Manen des unvergeßlichen Meisters von liebenden Händen dargebracht". August Stradal war einer der letzten

direkten Schüler Liſzts — man ſehe den kleinen Vorläufer dieſes Buches, ſeine überaus leſenswerten „Erinnerungen an Franz Liſzt“ im gleichen Verlag —, und „Liſzt wurde das Licht, um welches ſich planetariſch ſein ganzes Leben drehte“. Er war ein echter Liſzt-Jünger zunächſt als Menſch. Idealiſtiſch, ohne geringſte Konzeſſion an den Kunſtpöbel, vornehm, geſchäftsuntüchtig, ſelbſtlos, von unerſchöpflicher Herzensgüte und Hilfsbereitſchaft. Dann als Künſtler. Ein großer Pianiſt und Liſztſpieler von orcheſtraler Plaſtik und paſtoſer Kantabilität auf dem Klavier, der, abgeſehen von etwa fünfzig ſchönen Liedern und wenigen Klavierſtücken, ſeinen Weltruhm als wahrhaft neu-ſchöpferiſcher „Bearbeiter“ ungezählter großer Meiſterwerke, inſonderheit Liſzts und Bruckners, aber auch der Altklaſſiker, Klaſſiker und Romantiker, in Liſzts Geiſt und Stil fand. Der Hinweis auf ſeine Übertragung des fälſchlich Friedemann Bach zugeſchriebenen d-moll Orgelkonzertes von Vivaldi genügt, um von ſeiner unvergleichlichen Bearbeitungskunſt ein ſchnelles Bild zu geben.

Das Buch entrollt das typiſche reiche und vielbewegte Leben des an allen Höfen, in allen Salons erleſener Geiſter heimiſchen Virtuoſen: Wien, München, Paris, London; im Sommer als ruhenden Pol in der Erſcheinungen Flucht bis 1917 die Fraueninſel im Chiemſee, als Altershafen das nordböhmiſche Provinzſtädtchen Schönlinde mit dem bitteren und demütigenden Brot des Klavierlehrers. Dazwiſchen große Sommerreiſen nach Dalmatien, in die Schweiz. Die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem die ganze reiche, feinveräſtelte Wiener Kultur mit all den vielen, uns Älteren ſo teuren Namen aus dem Liſzt-, Wagner- und Brucknerkreiſe, ſteht in dieſen Blättern mit erſtaunlicher Lebendigkeit wieder auf.

Man muß das alles leſen; es wäre ſchade, dem Leſer dieſe Freude zu nehmen. Den Anhang des Buches, das ſich nicht nur an den muſikaliſchen Fachmann, Liſzt- und Brucknerkenner, ſondern an jeden aufgeſchloſſenen Menſchen wendet, bildet die auch in ihrer gedrungenen Knappheit der Form vorbildliche Einführung in das Verzeichnis der Werke und Bearbeitungen Stradals (Feſtſchrift zur Centenarfeier des Jul. Schuberth'ſchen Verlages) von Rudolf Freiherr von Procházka und eine, nach Verlegern geordnete, überaus dankenswerte und ſorgfältig gearbeitete Geſamtüberſicht über ſein ganzes Lebenswerk.

Der Tod nahm Stradal grade zur rechten Zeit hinweg, als er es mit unermüdlich treuer Arbeit bis ins Letzte ausgefüllt hatte. Die neue Zeit, die neue Muſik lehnt alle ſolche „neudeutſchromantiſche“ Bearbeitungskunſt ab, und ſo umwittert ein Hauch von ſtiller Tragik dieſes wahrhaft ungeheure Lebenswerk des lieben Meiſters. Liſzts Kunſt ſteht heute in Deutſchland denkbar tief im Kurs. Um ſo heißer gilt der Dank derer, die mit ſeiner heute geſchichtlich gewordenen, unvergänglichen und unvergleichlichen Klavierkunſt aufgewachſen ſind, dem Meiſter, der ſie, wie kein anderer ſeit den Tagen Tauſigs, Bronſarts oder Braſſins, ein Leben lang nachſchöpferiſch in die Form klaſſiſcher Konzertbearbeitungen goß: Auguſt Stradal. Dr. Walter Niemann.

WALTER BLUME: Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach. Als Manuſkript gedruckt. Stuttgart 1933.

Mit Recht geht die Einleitung davon aus, daß die lebendige Tradition im Vortrag Brahmsſcher Symphonik ſeit Steinbachs und Nikiſchs Tode rapid im Schwinden iſt (der ehrwürdige Max Fiedler-Eſſen beſitzt ſie noch), und daß es nicht nur erwünſcht, ſondern einfach notwendig iſt, wenn wenigſtens die orcheſtertechniſchen Grundlagen im Brahms-Vortrag jener großen Dirigenten uns aufbehalten werden. Der Herausgeber dieſes Büchleins legt (S. 7) genaue und überzeugende Rechenſchaft darüber ab, wie er durch perſönliche und künſtleriſche Beziehungen zu Steinbach in den Beſitz dieſer orcheſtertechniſchen Aufzeichnungen und Bezeichnungen gekommen iſt, die in ihrer Geſamtheit das Dokument der „Meininger-Brahms-Tradition“ (Brahms)-Bülow-Steinbach repräſentieren.

Wer neue Beiträge zur geiſtigen Durchdringung der Brahmsſchen Symphonik erwartet, wird freilich arg enttäuſcht. Dieſe Partitur-Einzeichnungen, Bezeichnungen, Stricharten, Akzentuierungen, dieſe dynamiſchen, metriſchen, rhythmiſchen Nuancen, dieſe Formeln oder kompoſitionstechniſchen Winke (Kanon, doppelter Kontrapunkt uſw.) ſind faſt durchaus aufs Orcheſtertechniſche, ſagen wir aufs Kunſthandwerkliche im weiteſten Sinne beſchränkt, mit dem einzigen Zweck, den Vortrag der Brahmsſchen Werke muſikaliſch möglichſt klar und lichtvoll zu geſtalten. Deshalb iſt es auch — bei allen gelegentlichen kurzen geiſtigen „Noten am Rande“ — ganz und gar ein aus der Orcheſterpraxis geborenes und für ſie beſtimmtes Büchlein, das ich vor allem in die Hand jedes Dirigenten Brahmsſcher Werke wünſchte, und von dem man nur bedauert, daß es nicht auch noch auf die beiden Ouvertüren und Serenaden ausgedehnt wurde.

Die Einleitung, deren heftiger Kampf gegen den, nicht aus dem „Weſten“ (Frankreich), ſondern aus der Negermuſik der U.S.A. ſtammenden Jazz heute für Deutſchland freilich ſchon inzwiſchen wieder unzeitgemäß geworden iſt, ſowie die Winke und Ratſchläge in der orcheſtertechniſchen

Analyse der Werke verraten einen gesunden, klugen und denkenden Musiker. Seine allzu populären „Erleichterungen" der typischen und eigenwilligen Brahmsschen „Auftakt-Technik" (Betonungen schlechter Taktteile) durch Taktstrich-Verschiebungen und Verrückungen bekämpfe ich als alter Riemannianer freilich energisch; Brahms hat sehr wohl gewußt, warum er die Taktstriche so und auch anders stellte. Ebenso wehre ich mich gegen des Herausgebers naive Meinung, daß man „heroisch" nur in Es- und nie in F-dur komponieren könne. Kein Mensch, auch ich nicht in meiner großen Brahms-Biographie (Hesse), hat behauptet, daß die dritte Sinfonie von Brahms seine „Eroica" im Beethovenschen Sinn und Geist sei. Sie ist es, wie ich ausführlich in meiner Analyse dargelegt habe, nur im Brahmsschen Sinn eines männlichen, in echt Brahmsscher Resignation endenden Kampfes. Schon Kretzschmar (Führer durch den Konzertsaal) spricht mit Recht vom „heroischen Element dieser Sinfonie". Übrigens: das Thema des ersten Satzes der C-moll-Sinfonie soll Beethoven nach Czerny eine Goldammer — wie Brahms ein Berchtesgadener Jodler! — zugetragen haben; deshalb ist sie aber doch auch eine ausgesprochen „heroische", männlich-stolze und kämpferische geworden!

Alles in allem: ein wertvoller Sonderbeitrag zur Brahms-Literatur. Dr. Walter Niemann.

NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH. Begr. u. hrsg. v. A. Sandberger. Jg. 5. Braunschweig: Litolff 1933.

Nach längerer Pause, bedingt durch das Erlöschen des früheren Verlags Filser, lebt das von A. Sandberger betreute Neue Beethoven-Jahrbuch wieder auf. Solche Jahrbücher müssen uns, wenn sie sich so hervorragend wie das vorliegende bewährt haben, für bestimmte Forschungsgebiete unbedingt erhalten bleiben. Von der Notwendigkeit einer straffen Organisation des wissenschaftlichen Arbeitens aus gesehen, haben sie vor allem bibliographische Arbeit zu leisten. Wiederum stellt, systematisch übersichtlich geordnet, Ph. Losch die jüngste Beethovenliteratur zusammen, diesmal für die Jahre 1928 bis 1932. Lehrreich ist ein Vergleich mit der Bibliographie des vierten Jahrbuchs, die für die Jahre 1926 und 1927, obwohl die literarische Hochflut des Jubiläumsjahres 1927 nur in den wichtigsten Erscheinungen erfaßt werden konnte, einen größeren Raum beansprucht als die Übersicht über die fünf anschließenden Jahre. Daß der Herausgeber des Jahrbuchs die wichtigere Beethovenliteratur der letzten Zeit als überlegener Sachkenner kritisch würdigt, ist sehr zu begrüßen, die Ausdehnung dieser Bücherschau auch auf andere Gebiete entbehrt an solcher Stelle aber doch wohl einer inneren Begründung. Ein volles Dutzend gehaltvoller und durchweg anregender Beiträge bestimmt das wissenschaftliche Gewicht dieser Veröffentlichung, wobei auch dem Beethoveninteresse weiterer Kreise etwa der praktischen Musiker oder der Musikfreunde Rechnung getragen wird. Einige Hinweise müssen genügen. Der engeren Beethovenphilologie gelten Studien über die Aachener Abschrift der neunten Symphonie (O. Baensch), über das interessante Beethoven-Schubertsche Doppelautograph der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (O. E. Deutsch); über die größte private Sammlung von Briefen des Meisters in Züricher Besitz (M. Unger) und über die Beethovenhandschriften der Sammlung Louis Koch (G. Kinsky). Ein neues Bild von Beethovens Bachkenntnis zeichnet E. F. Schmid. W. Petzet sammelt einige Erfahrungen beim Studium der Klaviersonaten. Mit dem Opferlied beschäftigt sich auf Grund der vier Fassungen und der 20 vorhandenen Skizzenblätter K. Herbst, während J. Müller-Blattau den Variationen des Meisters eine gründliche, wertvolle Ausblicke eröffnende Untersuchung widmet. Das Ethos des Klanges im Violinkonzert beleuchtet O. Schilling-Trygophorus. Dem sinfonischen Schaffen gelten zwei Beiträge. O. Kaul würdigt die organische Einheit der achten Sinfonie, A. Schering, der übrigens auch über eine jüngst ans Licht gekommene Miniatur der Amalie Sebald berichtet, beschreitet in seinem Beitrag über die Eroica als Homer-Symphonie erstmalig jenen äußerst problematischen Weg einer neuen Deutung Beethovenscher Musik, den er dann später in der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Febr. 1934) und einem soeben erschienenen Buch folgerichtig weitergegangen ist. Obwohl infolge verzögerten Erscheinens des Jahrbuches durch die genannten Veröffentlichungen überholt, verdient der erste Vorstoß in dieser Richtung doch sehr beachtet zu werden. W. Kahl.

MICHAEL DACHS: Harmonielehre (2 Bände); Allgemeine Musiklehre. Für den Schulgebrauch und zum Selbstunterricht. Verlag Josef Kösel u. Friedrich Pustet, München. 1. Band: Die Stammakkorde, 2. Band: Harmoniefremde Töne, je Mk. 3.80.

Um es gleich vorweg zu sagen: Ein nach Inhalt und Form gleichermaßen vortreffliches Lehrbuch, das vom ersten Wort bis zur letzten Note den erfahrenen Pädagogen und praktischen Musiker verrät. Zunächst fällt die überaus klare Gliederung des Werkes ins Auge. Der 1. Band bespricht die Stammharmonien (Dreiklang, Vierklang, Fünfklang) und ihre Versetzungen. Von den Vorzügen der einzelnen Lektionen seien die „Ausführliche Besprechung des Quartsextakkordes" wie die eingehende Behandlung der Nebenseptakkorde besonders hervorgehoben. Der 2. Band umfaßt die harmoniefremden Töne (Vorhalt, Vorausnahme, Wechselnote, Durchgang, Nebennote, Orgelpunkt, lie-

gende Stimmen) sowie Modulation (sehr eindringlich behandelt), Alteration, Enharmonische Umdeutungen, Kirchentonarten, Vokalsatzlehre. Die näheren Bemerkungen zur Orthographie und die gründliche Unterweisung in der Harmonisierung gregorianischer Choralmelodien, die dem künftigen Organisten höchst willkommen sein wird, verdienen dankenswerte Erwähnung. Ein reichhaltiger Anhang prägnanter, die musikgeschichtlichen Zusammenhänge aufzeigender und mit trefflichen Beispielen versehener Kapitel (Dur und Moll, Ober- und Untertonreihe, Stimmen des gem. Chors, Generalbaß, Zum Parallelenverbot, Tonartenverwandtschaft, Trugschluß, Querstand u. a.) beschließt den Band. Alle Aufgaben sind äußerst sorgsam derart gestellt, daß der Schüler sie nicht nur ohne viel Kopfzerbrechen lösen kann, sondern auch als Ergebnis — darauf legt der Verfasser mit Recht großen Wert (s. Vorwort!) — einen klangvollen Satz mit guter Stimmführung erhält. Beim Lesen des Buches begegnet man immer wieder schätzenswerten und der späteren Praxis sehr zugute kommenden Hinweisen wie: „Die betr. Stimme mitsingen!" oder: „Den Klang vergegenwärtigen!" u. ä. Die Regeln sowohl als auch die scheinbaren Ausnahmen sind mit glücklich gewählten Beispielen aus der Literatur belegt. Die als eigenes Bändchen beigegebene „Allgemeine Musiklehre" stellt ein wertvolles Kompendium dar, das leichtfaßlichen Aufschluß über alle einschlägigen Fragen gibt und für den Selbstunterricht ein recht gelegenes Hand- und Nachschlagebüchlein ist. Die Ausstattung der drei Bücher ist gediegen; Druck und Stich sind vorzüglich. — So wünscht man dem Werk des in Freising b. München lebenden Pädagogen und Künstlers aufrichtig die ihm gebührende Beachtung und Verbreitung. Dem Schüler wie dem Autodidakten bietet sich hier ein ausgezeichnetes Lehrbuch zu erschöpfendem Studium. Vor allem aber seien die für die Einführung eines geeigneten Harmonielehrbuches in Schulen verantwortlichen Stellen auf das Dachssche Werk aufmerksam gemacht: hier haben sie aus der Feder eines erstrangigen Musikers ein Lehrmittel, das an Wert und Brauchbarkeit in absehbarer Zeit nichts eingebüßt haben wird. Otto Miehler.

Musikalien:

für Klavier

NICOLAS MEDTNER: Tema con Variazioni für Klavier, op. 55, Nr. 1. Mk. 2.—. Wilhelm Zimmermann Musikverlag, Leipzig.

Dem großen, im Märzheft 1933 der ZFM und dem kleinen, im Juniheft desselben Jahres gezeichneten Porträt des deutsch-russischen, in Frankreich lebenden Klaviermeisters habe ich nichts hinzuzufügen. Auch diese Variationen bringen nichts Neues hinzu; ja, ich muß es sogar als ehrlicher Bewunderer des Meisters sagen: bei aller meisterlichen Klein- und Feinkunst wollen sie innerlich nicht recht bei mir verfangen, geschweige wirklich erwärmen. Sie sind, wie immer bei Medtner, glänzend gekonnte und gearbeitete, aber eben doch überwiegend gearbeitete Musik. Schon das Thema, ein stilisiertes Menuett im bleichen, glanzlosen cis-moll, spinnt sich über mehrere Ganzschlüsse ein wenig lang und unübersichtlich dahin. Was nun in den Variationen kommt — kanonische Kleinarbeit (Var. I), Brahmsische herbe und intrikate Synkopierungen (Var. III), ein an seine früheren stilisierten Tanzweisen (III. Zyklus der „Vergessenen Weisen") anklingendes, luftig und phantastisch durchbrochenes Intermezzo mit eingeschobener kleiner Kadenz (Var. IV), ein elegisch-pathetischer Basso ostinato — die wunderschöne, seelisch am tiefsten schürfende und mystisch-herbe Var. V —, ein gleich der Var. II in Chopin'schen Triolen über Achteln dahinfliegendes Finale (Var. VI): wir kennen es eigentlich alles schon und, ich muß es beinah sagen, vielleicht schöner, beseelter und unmittelbarer aus Medtners früheren Werken. So bleibt bei diesen Variationen der hohe Respekt vor der hochkultivierten Geistigkeit, dem überlegenen kontrapunktischen und klaviertechnischen Können, der kristallenen Klarheit der Formgebung, mit der dies alles gemacht ist. — Wie immer bei Medtner: nur für virtuose und fertige Pianisten, denen die Welt Beethovens und Brahms' stilistisch und technisch so eng vertraut ist, wie die Chopins, Liszts und Scriabins! Sie allein werden davon ein geistiges, freilich ein mitunter vielleicht einigermaßen abstraktes und ein wenig farbenarmes Vergnügen haben.

Dr. Walter Niemann.

WALTER NIEMANN: Venezianische Gärten. Dramolet in zwei Bildern nach Schillers „Geisterseher". Piano solo. op. 132. Mk. 1.80. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig. — Präludium, Menuett und Capriccio. op. 133. Mk. 2.50. C. F. Peters, Leipzig. — Die alten Holländer. Bilder nach Meistern des 17. Jahrhunderts für Klavier zu zwei Händen. op. 134. Mk. 2.—. C. F. Peters, Leipzig.

Zwei Arten von Instrumentalmusik als Kunst gibt es, die niemals vermochten, sich kulturell zu verankern: die eine ist eine Musik, die nur Musik ist; die andere ist eine Musik, die mehr Poesie als Musik ist. — Wer von uns Klavierspielern hätte aus der großen Reihe der Klavierwerke Walter Niemanns nicht immer wieder mit großer klanglicher Freude das eine oder andere gespielt. Wer aber auch hätte nicht häufig bedauert, wie selten in ihnen das eintritt, daß die Poesie, die meist in Titeln oder in Versen mit ihnen verbunden ist, ganz Musik wurde. Beethoven dachte

ſich, nach der Überlieferung von Ferdinand Ries, bei ſeinen Kompoſitionen oft einen beſtimmten Gegenſtand. Aber: der „Gegenſtand" wurde bei ihm dann aus den rätſelhaften eigenen Geſetzen der Muſik und in ihrer eigenen Sprache völlig zum muſikaliſchen Kunſtwerk geſtaltet, — und das Programm wurde überflüſſig. — Wenn wir jedoch dieſen Maßſtab bei Walter Niemann nicht anlegen, ſo bietet er uns auch in den vorliegenden drei Heften erleſene pianiſtiſche Klanggebilde. In dieſer Liebe zur Klangwelt des Klavieres ſcheint mir auch heute noch die Bedeutung des Komponiſten für uns zu liegen. Möchten die Jungen unter den Komponiſten ſich in dieſe Welt doch ab und an einmal von dieſem liebenswerten deutſchen Kleinmeiſter einführen laſſen, um daraus dann vielleicht gar manches in ihre neue und ſtrengere Art hinüberzunehmen. Sinnig und ſchön iſt das Aufklingen köſtlicher alter Melodien in den holländiſchen Bildern. Pianiſtiſch ſehr dankbar ſind die Venezianiſchen Gärten und das Präludium, Menuett und Capriccio. Die beiden Eckſätze des letzten Opus legen den Wunſch nahe, der Komponiſt möge, wie bei manchen früheren Werken, doch einmal wieder eine zuſammenhängende Darſtellung geben, anſtatt auch in ſolchen Stücken nur Augenblicksbilder loſe aneinander zu reihen.

Prof. C. A. Martienſſen.

OSWIN KELLER: Klavierſchule, Teil I: für Anfänger; Teil II: für Vorgeſchrittene; je Mk. 3.—. — Edition Cranz, Leipzig.

Oswin Keller läßt dem vor ungefähr zehn Jahren erſchienenen erſten Teil ſeiner Klavierſchule jetzt einen zweiten Teil „für Vorgeſchrittene" folgen. Dieſer zweite Band hat alle Vorzüge des erſten: beſonnene Führung durch die Gegenſätze der einſeitigen Methoden, muſikaliſch gutes und vortrefflich herausgegebenes Spielmaterial. Nur eine kleine Berichtigung: über die Allemande in A-dur am Schluß des Bandes gehört nach den Feſtſtellungen W. Danckerts als Autorname nicht J. S. Bach, ſondern G. Ph. Telemann. — O. Kellers Schule kann jungen Klavierunterrichtenden als Leitfaden für ihre Schüler empfohlen werden. Prof. C. A. Martienſſen.

für Violine

ALTMANN-TOTTMANN: Führer durch die Violin-Literatur. Verlag Schuberth & Co., Leipzig.

Eine wahre Freude, in dieſem Führer zu blättern, deſſen 2. Lieferung ſoeben erſchienen iſt. Alles Bekannte iſt ſo treffend gekennzeichnet, daß dadurch auch das Unbekannte eingeordnet und nahegerückt erſcheint. Auch die Einteilung (in Lfg. 2: Etüden und drei Klaſſen von Salonmuſik nach verſchiedenen Schwierigkeitsſtufen) iſt ein glücklich ordnender Griff. Herma Studeny.

für Orgel

BACH-KLENOVSKY: Organ Tokkata and Fugue in D minor, for orchestra. Oxford University Press (orchestrated by Henry J. Wood).

Übertragungen Bachſcher oder ſonſtiger alter Orgelwerke auf das Orcheſter unſerer Zeit können nur aus dem Geſichtspunkt heraus anerkannt werden, daß die betreffenden Orgelwerke ſo an ein breiteres Publikum herangebracht werden, das die geiſtige Strenge der Orgel fürchtet. Die vorliegende Bearbeitung krankt an einer zu dicken Inſtrumentierung, verkennt zudem den Aufbau der Fuge; aber vielleicht iſt man in England darüber anderer Anſicht als in den von der Orgelbewegung beeinflußten deutſchen Organiſtenkreiſen. F. H.

für Flöte

J. G. GRAUN: Trio-Sonate für Flöte (oder Violine), Violine und Violoncello (ad lib.) mit ausgeſetzter Klavierbegleitung herausgegeb. von Oskar Fiſcher. Ausſetzen des Generalbaſſes: Otto Wittenbecher. Verlag Zimmermann, Leipzig.

Ein liebenswürdiges Werk, weniger für den Kozertſaal als für intime Kammermuſik, fürs Haus.

Dr. Kratzi.

HERMANN ZANKE: op. 14, Sonate im alten Stile für Flöte (oder Violine) und Klavier (Cembalo). Verl. Zimmermann, Leipzig.

Der Kopfſatz iſt etwas trocken geraten, das Allegro weniger „alt", hübſch ſind Siciliano und Bourrée. Die Flöte ertönt in der klangvollen Lage. Jünger der Flöte, denen die tiefe Lage in den Originalwerken alter Meiſter noch unbequem iſt, werden zu dieſer Sonate greifen. Dr. Kratzi.

für Geſang

GEORG SCHUMANN: Drei Choral-Motetten, op. 75: Nr. 1 „Jeruſalem, du hochgebaute Stadt", Nr. 2 „Sollt ich meinem Gott nicht ſingen", Nr. 3 „Mit Fried und Freud ich fahr dahin". Berlin-Lichterfelde, Linau'ſche Muſikverlage: Schleſingerſche Buch- u. Muſikhandlung, Robert Linau, Wien, Carl Haslinger, früher Tobias.

Die Schumannſchen Choral-Motetten ſind ohne Zweifel eine willkommene Bereicherung der geiſtlichen Chormuſik. Auf altbewährter harmoniſcher Grundlage aufgebaut, meiden ſie, wenngleich abſeits vom Neutöneriſchen, keineswegs moderne Mittel zur Illuſtrierung und Charakteriſtik. Überraſchende Wendungen, gewählte Harmoniefolgen, gelegentliche Quinten- und Oktavenfortſchreitungen, Vieltönigkeit der Stimmen (alle drei Stücke ſind für achtſtimmigen gemiſchten Chor geſchrieben) verleihen dem Werke Glanz und Farbe. Im großen Zuge entworfen, gehen die Motetten bei oft freier Behandlung der Choral-

melodie dem Textinhalte liebevoll nach, ihn tief ausſchöpfend und ſinnig deutend. Dazu kommen Lebendigkeit des Rhythmus, Klarheit der Stimmführung und Wohllaut des Satzes. Freilich, leicht macht's G. Schumann den Chören nicht. Man ſuche hinter der einfachen Bezeichnung „Choralmotetten" nicht etwa bequem auszuführenden choralmäßigen Satz. Die Sänger müſſen techniſch und klanglich wohlgerüſtet ſein. Sind dieſe Vorausſetzungen erfüllt, wird das Studium viel Freude bereiten, wird der Vortrag von ergreifender, tiefgehender Wirkung ſein. Am einfachſten für den Chor iſt Nr. 3. Doch treten hier in der letzten Strophe Sopran-Solo und Begleitung von 3 Hörnern, 3 Poſaunen, Tuba und Pauke oder Orgel in Ermangelung der Bläſer hinzu, das ernſte Werk weihevoll ſchließend. Warum unterſchreitet die Orgel das tiefe Pedal-C, bei reinem Orgelſatze, wie hier, doch ſonſt nicht üblich? — Das ganze Werk iſt eine wertvolle Gabe von Art aus Meiſterhand. Beſtens zu empfehlen! — Der Vollſtändigkeit halber einige Berichtigungen: In Nr. 1 fehlt auf Seite 8 (2. Zeile, 2. Takt) in den Sopranen vor *a* das ♮, Seite 14 im 3. Takt des 1. Altes das ♯ vor *c*. In Nr. 3 müſſen die beiden erſten Töne der Poſaunen *des, f* heißen. Seite 9 fehlt in der Orgelſtimme im 2. Takt das ♭ vor *d*.

R. T.

DIE SINGSTUNDE. Eine monatliche Folge von Liederblättern für Jugend und Volk, herausgegeben von Fritz Jöde. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel/Berlin.

Warum ſoll ich dieſen Blättern, die mir ſchon ſo oft Freude bereitet haben, noch ein beſonderes Lob mit auf den Weg geben, da ſie doch allen Muſikern bekannt ſind und für ſich ſelbſt ſprechen. Sollte es aber noch jemand geben, der ſie nicht kennt, der laſſe ſich alle Nummern kommen, fange an zu leſen und auf einmal wird der Leſer — ſingen! Eben dieſes wollen dieſe ſchlichten Blätter, deren Nummern 63—70 hier vorliegen.

H. M. Gärtner.

HEINRICH GERSTENBERG: „Deutſchland über alles!" Vom Sinn und Werden der deutſchen Volkshymne. VIII u. 140 S. Broſch. Mk. 2.80. Verlag Ernſt Reinhardt, München. 1933.

Jeder ſollte dieſes Buch leſen. Es iſt aus reichem Wiſſen und heißem deutſchem Herzen geſchrieben, von Grund aus erarbeitet und erlebt, abhold jeder auftrumpfenden Phraſe der Wahrheit hingegeben — ein vorbildliches deutſches wiſſenſchaftliches und lebendiges Buch, das wertvollſte deutſche Überlieferung mit beſtem Gegenwartsgeiſt vereint. Es iſt, indem es dem Sinn und Werden unſerer Volkshymne nachgeht, zu einer Darſtellung der Lebensgeſchichte des Deutſchbewußtſeins geworden. Der Verfaſſer, der hiermit ſeine Lebensarbeit als Herausgeber der Werke, der Briefe und der Lebensgeſchichte des Dichters des Deutſchlandliedes, Hoffmanns von Fallersleben, krönt, hat ſich natürlich hauptſächlich an die Dichtung Hoffmanns, ihre Vorgeſchichte und ihr weiteres Schickſal gehalten und über die Melodie Haydns nur kurz berichtet. Diejenigen, die auch muſikaliſch tiefer dringen wollen, weiſt er ſelbſt auf die tiefgründige Unterſuchung der ſchöpferiſchen Arbeit Haydns von Alfred Heuß, mit der in ſchlimmen Zeiten, im Oktober 1918, die „Zeitſchrift für Muſikwiſſenſchaft" eröffnet wurde.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

BRUNO STÜRMER: „Ein deutſches Lied" für Männerchor a cappella, Text von Georg Reiß, Part. Mk. 1.—, Einzelſtimme Mk. —.25. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Text und Muſik ſtimmungsvoll, mannhaft-kernig, in die Zeit paſſend und keine Schwierigkeiten bietend. Triviale Gedanken ſind in Text und Muſik vermieden, dennoch iſt das Ganze volkstümlich gehalten und wert, überall da geſungen zu werden, wo es ſich um Deutſchland handelt.

Prof. Joſ. Achtélik.

BRUNO STÜRMER: Op. 76: „Ein Volk ruft". Kantate für vierſtimmigen Männerchor a cappella, Text nach Worten der hl. Schrift frei gedichtet von Walther Stein. Part. Mk. 3.20. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Dieſe Kantate, auf Veranlaſſung des Saar-Sängerbundes vor dem Jahre der Abſtimmung gedichtet und komponiert, iſt ein einziges eindrucksvolles Gebet um die Geſundung und Befreiung Deutſchlands. Ein Uniſono-Aufgeſang beginnt ff und eindringlich. Daran ſchließen ſich drei Hauptteile: Einigkeit, Recht, Freiheit. Text ſehr ſchön, die Muſik ebenbürtig. Die 12 bis 16 Quartentakte im zweiten und dritten Teil, in ihrer Primitivität Dokumente einer überwundenen Zeit, beeinträchtigen den Wert des Werkes nicht weſentlich. Unüberwindliche techniſche Schwierigkeiten bietet das Werk nicht und kann als zeitgemäß warm empfohlen werden. Prof. Joſ. Achtélik.

OTTO SIEGL: Op. 81: „Klingendes Jahr". Ein Variationenwerk für vierſtimmigen Männerchor, Sopranſolo, Streichorcheſter und Klavier. Text von Arthur Fiſcher-Colbrie. Part. Mk. 7.50, Klav.-Ausz. Mk. 3.—. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Otto Siegls Schaffen iſt zu bekannt, als daß es hier vieler Worte bedürfte. Das Variationenwerk ſchildert das Fallen des Apfels und der welken Blätter im Herbſt, das Fallen des Schnees im Winter (Weihnachts-Paſtorale), das Fallen der Blütenflocken im Frühling (ſcherzoartig), die Regenſchauer über dem Ernteland (Paſſacaglia mit grandioſer Steigerung) und mündet ſchließlich wieder in den Fall des Apfels im Herbſt. Prachtvoll

aufgebaut, klangschön, glänzend instrumentiert und darum äußerst wirksam, wie alle Werke Siegls.

Prof. Jos. Achtélik.

WILLI SENDT: Op. 5: „Schnitter Tod", Erntelied aus des Knaben Wunderhorn, Kantate (Variationenform) für Männerchor a cappella und Mezzosopransolo oder Soprandhor, Part. Mk. 2.—, Einzelstimme Mk. —.25 und Op. 6 Nr. 1: „Media vita" für vierst. Männerchor, Nr. 2: „Morgenlied" von E. Mörike für 4—5stimm. Männerchor, Part. für Nr. 1 und 2 zus. Mk. 1.—, Einzelstimme Mk. —.15. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Willi Sendt scheint ein neues Männerchortalent zu werden. Er vereinigt in sich Sinn für Chorklang in harmonischem und in polyphonem Sinn. Er schreibt nicht „sogenannte", sondern wirkliche Polyphonie! Und der Mittelteil: „In ihm sei's begonnen" im Morgenlied ist echtes Klangbewußtsein. Es gilt, ein Talent zu fördern!

Prof. Jos. Achtélik.

KREUZ UND QUER

Hugo Löbmann — 70 Jahre.

Von Prof. Franz Moißl, Wien-Klosterneuburg.

Einer, der sein arbeitsreiches Jugendbildneramt ein halbes Jahrhundert lang in den Dienst des Volkes gestellt hat: Dr. Hugo Löbmann in Leipzig, ist mit seltenem Elan zum Siebziger vorgerückt, so schwunghaft, daß wohl manchem seiner ungezählten Freunde, Verehrer und Schüler nichts anderes übrigbleibt, als den Wahrheitsbeweis hiefür auf dem Wege über das Lexikon einzuholen. Kein Zweifel mehr: „Hugo Löbmann, geboren am 19. Dezember 1864 zu Schirgiswalde in der Oberlausitz."

Von jeher erwies sich die Oberlausitz als die Heimat vieler bedeutender Männer. Vor allem das wurzelecht Musikantische strömte hier reichlich zutage und weckte denn auch in unserem Löbmann schon im frühen Jugendalter, nachdem er 1878 vom katholischen Progymnasium zu Bautzen in das dortige katholische Lehrerseminar übergetreten war, den Drang zu frisch-fröhlicher Betätigung im Reiche Frau Musicas. Waren ja doch gerade die älteren Lehrerseminare oft wahre Musterstätten der Musikpflege, insbesondere hinsichtlich des Gesang- und Orgelunterrichtes, zweier für den späteren Lehrerberuf sehr wichtiger Unterrichtsfächer, in deren Rahmen auch das Theoretische vorbildlich eingebaut war.

Mit guten musikalischen Fundamenten ausgerüstet, wirkte Löbmann zuerst zwei Jahre lang als Volksschullehrer in Bautzen, dann seit 1888 in Leipzig, wo er sechs Jahre später nebenamtlich auch das Kantorat an der katholischen Pfarrkirche übernahm. Das alte Trivium: Volksschullehrer, Chordirigent und Organist vereinigte sich so in seiner Person und wirkte sich in seiner Gesamttätigkeit auf musikpädagogischem und kirchenmusikalischen Gebiete fruchtbringend aus. Während dieser Zeit warf er sich mit ganzer Kraft auf die Heranbildung eines tüchtigen Kirchenchores, hierbei auch die Einrichtung öffentlicher Konzerte unter Mitwirkung sorgfältig geschulter Kinderchöre erfolgreich ins Werk setzend.

Die Ablegung der Fachprüfung für Gesang (Dresden 1894) berechtigte ihn nunmehr zur Übernahme des Musikunterrichtes an allen höheren Schulen und von da an erweiterte sich sein gesangpädagogisches Arbeitsfeld — immer verbunden mit sorgsamstem, feinfühligsten Hineinhorchen in die Seele der Jugend — namentlich mit Bezug auf eine Reihe wertvoller literarischer Veröffentlichungen, die samt und sonders im Zeichen der musikalischen Volkserziehung stehen und seiner auf diesem Gebiete in überragender Weise hervortretenden Persönlichkeit den Stempel eines wahren, aufrechten Führers und Freundes des Volkes und dessen neu heranwachsender Jugend aufdrückten.

Auf Grund seines staatlichen, qualifizierten Lehrerexamens machte Löbmann Gebrauch vom gesetzlichen Rechte der Immatrikulation an der philosophischen Fakultät der Landesuniversität Leipzig. Für seine Doktordissertation 1908 unter Hugo Riemann wählte er das Thema: „Die Gesangbildungslehre nach pestalozzischen Grundsätzen von Mich. Traug. Pfeiffer und Hans Georg Nägeli".

Schon 1911 wurde Dr. Löbmann vom sächsischen Unterrichtsministerium als Schuldirektor an eine der drei katholischen Volksschulen der Stadt Leipzig berufen. Hier wirkte er bis zu seinem im Jahre 1930 erfolgten Übertritt in den Ruhestand.

Mitten in das Musikleben der altberühmten Johann Sebastian-Bach-Stadt Leipzig hineingestellt, wuchs Löbmann zum gewichtigen Kenner der strengen Polyphonie empor. In sein Orgelspiel floß gar manches hinein, was aus dieser klassischen Umgebung sich dem musikalischen Empfinden ganz von selbst aufdrängte. Aber seiner Liebe zu Bach und Händel, weiters zu den Meistern der Polyphonie des XVI. Jahrhunderts — alle diese sind ja in Leipzig längst beheimatet — gesellte sich sein tiefinnerliches Erschauen der Kunst des großen Österreichers Anton Bruckner. Erst kürzlich schrieb er mir nach dem Erlebnis einer Symphonie dieses Meisters, daß er wieder einmal am „Brucknerheimweh" schwer zu tragen habe. Und so wie Löbmann allem Hohen und Echten auf dem Gebiete der Chor- und Orchestermusik, des Musikdramas und aller übrigen Gattungen der Musik höchstes Verständnis und tiefstes Einfühlen in deren Wesen entgegenbringt, so hat er es auch jederzeit mit der Musikpädagogik gehalten: von allem nur das Beste nehmend, ist er niemals zum Methodenjäger geworden. Und gerade diese seine Objektivität, seine kaum zu überbietende Sachlichkeit im Erfassen der Kunstwerke und der musikalischen Bedürfnisse des Volkes sichern ihm einen Ehrenplatz im Kreise der deutschen Musikpädagogen. Nicht zu vergessen seiner erfolgreichen Tätigkeit auf dem Gebiete der Orgelkunde und des Glockenwesens.

Die Reihe seiner in Fachzeitschriften und in der Tagespresse veröffentlichten musikpädagogischen, musikkritischen und sonstigen einschlägigen Arbeiten ist geradezu unübersehbar. Aus der von ihm veröffentlichten Buchliteratur seien hier angeführt: Liederbuch für katholische Schulen (mit gern gesungenen Originalliedern), Leipzig 1896. Hiezu als Ergänzung „Jugendgrüße", Leipzig 1901. — Liederbuch für Mittelschulen (zusammen mit K. Gast, später Wilhelm Hastung), Berlin 1913. — Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens. Düsseldorf 1913. — Der Schulgesang, Leipzig 1914. — Überblick über die Musikgeschichte, Berlin 1913. — Volkslied und musikalische Volkserziehung, Leipzig 1916. — Methodik des Gesangunterrichts, Ansbach 1925. — Fröhlicher Kontrapunkt, Berlin 1926. — Musik in Not, Leipzig 1928. — Arbeitsplan für Volksschulen, Breslau 1929. — Richtig predigen, Wien 1934. (Erschienen im Verlag des „Seelsorger"). — Über Glockentöne, Leipzig 1915. — Das Glockenideal, Berlin 1928. — (In der Kriegszeit waltete Löbmann als staatlich beauftragter Ratgeber bezüglich der Glockenenteignung). — Wie lerne ich richtig sprechen? Wien 1934.

Von Ostern 1931 bis 1932 war Löbmann vorübergehend als Stimmbildner und Musikerzieher am Leipziger Pädagogischen Institut tätig. Er ist langjähriger Mitarbeiter der „Musica Sacra" Regensburg, der „Musica Divina" Wien, des Gregoriusblattes und des Gregoriusboten Düsseldorf, der „Stimme" Berlin, der Katholischen Schulzeitung Breslau, des „Pharus" Donauwörth und ständiger Berichterstatter für pädagogische Fragen und für Konzert, Oper und Theater der Sächsischen Volkszeitung Dresden.

Am 70. Geburtstage vereinigten sich Löbmanns Freunde zu fröhlichem Kontrapunkt im Reigen aufrichtiger, warmer Glückwünsche.

Albert Schweitzer und die Bach-Bewegung.

Zum 60. Geburtstag Albert Schweitzer's.

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 14. Januar 1935 wird Albert Schweitzer 60 Jahre alt. Als faustische Natur erhielt er vor einigen Jahren den Goethe-Preis, den die Stadt Frankfurt solchen verleiht, bei denen sich „Universalität im Sinne Goethes" zeigt. Schweitzer ist *D. theol., Dr. phil. et med.* Als er im Alter von 30 Jahren noch Medizin zu studieren begann, war er gleichzeitig Hilfsgeistlicher, Privatdozent, Student, Musiker und Schriftsteller. Später finden wir ihn in Afrika als Bauleiter, Arzt und Seelsorger an einem Negerspital wieder. Im Bachjahr 1935 aber interessiert vor allem das, was Schweitzer der Bach-Bewegung war und ist.

Als Gymnaſiaſt genoß Schweitzer in Mülhauſen (Elſaß) bei dem jungen Organiſten Eugen Münch Muſikunterricht. Dieſer begeiſterte Bachianer lehrte den 15jährigen auch das Orgelſpiel, und zwar ſo gründlich, daß Schweitzer ſpäter vom franzöſiſchen Orgelmeiſter Widor umſonſt Einzelunterricht erhielt. Schweitzer weilte nicht regelmäßig in Paris, ſondern fuhr während ſeiner Studienzeit im Frühjahr und Herbſt auf ein paar Wochen nach Frankreichs Hauptſtadt.

Hätte er in Leipzig oder Berlin ſeine muſikaliſche Ausbildung erhalten, ſo wäre er vielleicht ein „Virtuos" geworden, der alle Spielhilfen der „modernen" Orgel in raffinierter Weiſe verwendet, oder er hätte als Dirigent Bachſche Werke ſo ähnlich aufgeführt, wie man romantiſche Kompoſitionen für Soli, Chor und Orcheſter wiedergibt.

Die Orgeln im Elſaß aber ſtammten von Orgelbauern, die im Sinne von Andreas Silbermann gearbeitet hatten. Ähnlich war auch die franzöſiſche Orgelbaukunſt eingeſtellt. Sie war techniſchen Fortſchritten gegenüber ſehr zurückhaltend. Meiſter ihres Faches verwendeten ein Syſtem, das mit den Vorzügen der Pneumatik die Vorteile der alten Traktur verbindet. Sie bauten nur wenig Regiſtrierhilfen und geſtalteten die Spieltiſche auch von vier- und fünfmanualigen Orgeln äußerſt überſichtlich. Ängſtlich hielten ſie auf wohllautende Grundſtimmen, auf zahlreiche, nicht ſchreiende Mixturen und auf vorzügliche Zungen. Das Pedal ſtatteten ſie reichlich mit obertönigen Regiſtern und Zungenſtimmen aus und waren darauf bedacht, daß alle Manuale mit dem Pedal verbunden werden konnten. In den Schwellkaſten ſtellten ſie auch kräftige Stimmen. Sie bauten Hand- und Fußtaſtaturen, die ein ſauberes Manual- und Pedalſpiel ermöglichen.

1896 lernte Schweitzer in Stuttgart eine neue „Königin der Inſtrumente" kennen, die mit allen „Fineſſen" ausgeſtattet war, und drei Jahre ſpäter in Berlin einige andere „moderne" Orgeln. Da bezeichnete er die jüngſte Entwicklung des deutſchen Orgelbaus als abwegig. Weil man ihn in Fachkreiſen nicht ernſt nahm, gab er die Schrift heraus: „Deutſche und franzöſiſche Orgelbaukunſt und Orgelkunſt" (Breitkopf & Härtel).

Mir kam das Heftchen zu Geſicht, als ich eben den Unterſchied zwiſchen den größeren Orgeln meiner Vaterſtadt Leipzig und den beiden Silbermannorgeln in Rötha bei Leipzig erlebt hatte. Was auf den 51 Seiten ſo feſſelnd dargeſtellt iſt, kam mir wie eine große Offenbarung vor. Heute unterſchreiben Schweitzers Forderungen auch ſolche, die ihn damals ablehnten. Bei Neubauten läßt man ſich von dem Schweitzerſchen Gedanken leiten: „Maßſtab einer jeglichen Orgel iſt die Bachſche Orgelmuſik."

Allgemeingut der Organiſten iſt gegenwärtig auch Schweitzers Anſicht: „Je einfacher wir regiſtrieren, deſto näher kommen wir Bach." Man leſe einmal nach, wie Schweitzer in ſeiner Bachbiographie verſchiedene Orgelwerke des Meiſters geſpielt haben will!

In der leſenswerten „Selbſtdarſtellung" (Verlag von Meiner, Leipzig; 1928) bekennt er, dieſes Buch „gewiſſermaßen zur Entſpannung" geſchrieben zu haben, als er über einer religionswiſſenſchaftlichen Arbeit war. Die Urausgabe erſchien franzöſiſch. Widor hatte eine Skizze über Bachſche Muſik erbeten, um ſie am Konſervatorium zu verwenden. Es wurde aber ein dickes Buch daraus!

Im Gegenſatz zu Spitta, der Formal-Äſthetiker iſt, verweiſt Schweitzer auf das Maleriſche in Bachs Tonſprache. Trefflich fordert er z. B., man ſolle ſich zu Bachs Orgelchorälen die Wortlaute verſchaffen. Wenn er in ſeinen Auslegungen der einzelnen Motive etwas weit geht, ſo hat ſein Bachbuch vielen Muſikfreunden erſt das Verſtändnis Bachſcher Werke ermöglicht.

Die deutſche Ausgabe iſt keine Überſetzung, ſondern ein ganz neues Werk. Sie hat weſentlich mitgeholfen, der ſtil- und klangechten Wiedergabe alter Muſik den Weg zu bereiten. Wenn heute wieder die einſtige „Terraſſendynamik" herausgearbeitet wird, wenn wir uns an der dünnen Beſetzung von Chor und Orcheſter erfreuen und den

Zauberklang der alten Instrumente genießen, so verdanken wir das Schweitzer zwar nicht ausschließlich, aber zu einem wesentlichen Teile.

Während andere mit „Bearbeitungen" schönes Geld verdienten, besorgte Schweitzer eine reine Textausgabe der Bachschen Orgelwerke. Seine Auffassungen über Registerwahl, Phrasierung usw. stehen im Vorwort und sind bescheiden als unverbindlich bezeichnet. Die letzten Bände schrieb Schweitzer im afrikanischen Urwald, nachdem er tagsüber als Führer von Holzfällern und Bauarbeitern und als überlasteter Arzt schwer gewerktet hatte. Und ruhte die Feder, dann ertönten auf dem Tropenklavier mit untergesetzter Fußklaviatur Bachs Meisterwerke!

Geht man Schweitzers arbeitsreiches und sehr bewegtes Leben durch, so findet man: Überall, wo er unter der Arbeitslast oder unter dem Druck von Mißverhältnissen hätte zusammenbrechen können, da gab ihm der gesunde Quell Bachscher Kunst neue Lebensluft und Schaffenskraft.

Möge Albert Schweitzers Lebensabend ebenfalls im Zeichen von Psalm 110, v. 7 stehen:

„Er wird trinken vom Bach auf dem Wege,
darum wird er das Haupt erheben!"

Hermann Meinhardt Poppen zum 50. Geburtstag.

Von Dr. Karl Friedrich Leucht, Tübingen.

Am 1. Januar feiert der Heidelberger UniversitätsMD. Prof. Dr. Hermann Meinhardt Poppen seinen 50. Geburtstag. Sein Lebenswerk rückblickend zu betrachten, das Gesamtbild seiner Persönlichkeit aufzuzeichnen, wird dieses Jubiläum zwar niemals Anlaß sein können, eine kurze Würdigung aber seines bisherigen Schaffens, die Lauterkeit einer Persönlichkeit aufzuzeigen, mag dem Jubilar nicht nur als eine Pflicht erscheinen, sondern ihm auch kundtun, daß seine Arbeit nicht fruchtlos ins Leere geht, und dazu noch als eine kleine Dankesabstattung zugleich im Namen seiner zahlreichen Schüler gelten.

Aus dem Heidelberger Musikleben ist Prof. Poppen nicht mehr hinwegzudenken. Traditionsverwurzelt führte er das Musikleben in einer sehr kritischen Zeit weiter, mutvoll und tatenfroh. Sei es als Dirigent der städt. Sinfoniekonzerte, sei es als Leiter der großen Chorveranstaltungen des Bachvereins, in zahlreichen Kammermusikkonzerten oder als vortrefflicher Begleiter von Solistenabenden, überall ist sein durchpulsendes Walten zu spüren, seine Programmgestaltung zeigt den klaren Willen, das Kunstleben nicht nur zu fördern, sondern es wesentlich zu vertiefen. Gesucht und geschätzt als Begleiter, bekannt als hervorragender Orgelspieler, vortrefflich in der Chorschulung, in jede neue Aufgabe sich mit einer fast dämonischen Leidenschaftlichkeit vertiefend, in der Aufführung der Kunstwerke selbst aber sich ihnen dienend ganz hingebend, hat er dem Musikleben der Stadt Heidelberg lange Jahre hindurch seinen eigenen Stempel aufgedrückt. Und wenn er vielleicht heute auf große äußere Ehrungen Verzicht leisten mußte, so wüßte ich keinen, der ihm für sein Wirken nicht wenigstens eine Anerkennung zollen möchte. Das aber ist eine der bemerkenswerten Seiten des Menschen und Künstlers Poppen, in seiner oft allzugroßen Bescheidenheit Anlaß dazu gegeben zu haben, verkannt zu werden. Es mag doch einmal ausgesprochen sein, daß mancher, dem er seine hilfreiche Hand geboten hatte, ihn von dieser Seite her ausnützend, zu eigenen Zwecken mißbrauchte.

Sein Werdegang ist ein überaus folgerichtiger. Von der Theologie kommend, geht er zunächst durch die Schule Ph. Wolfrums (Poppen ist von 1909 ab sein Assistent), kommt von diesem zu Max Reger, dem er sich ganz anschließt und der ihm jede Förderung angedeihen läßt (am 22. 5. 1912 schreibt Reger z. B. an Fritz Busch u. a.: . . . als Ersatz für Kiel, wozu ich keine Zeit habe, schlage ich meinen und Wolfrums Schüler, Herrn Hermann Poppen vor, ein sehr begabter Musiker, der für Chor und Orchester die nötige Erfahrung hat; für Poppen übernehme ich jedwede Garantie). Nach längerem Wirken in Jena als Universi-

tätsMD und Konzertdirigent, findet er dann später in der evangelischen Kirchenmusik seine eigentlichste Lebensaufgabe, ohne jedoch ganz auf die Konzerttätigkeit zu verzichten. Schon im Jahre 1918 wird er als HofKMD nach Karlsruhe berufen, geht dann als Universitätsmusikdirektor nach Heidelberg, zugleich auch als Lehrer an das prakt. theol. Seminar. In die neugeschaffene Stelle als LandesKMD berufen, wird er zum maßgebenden Faktor in der gesamten badischen Kirchenmusik und zu deren eigentlichem Führer. Sein ganzer Einsatz gilt nun der Förderung wahrhafter Kirchenmusikreform, der Vertiefung der Liturgik. Seine Singwochen und seine kirchenmusikalischen Feierstunden sind im ganzen Lande bestens bekannt, geschätzt und wirken überaus befruchtend. Hier findet kein Dilettantismus, kein Experiment Raum, der „Musiker" Poppen lehnt diese ab, der „Künstler" Poppen aber fordert restlose Hingabe, Einleben, fordert aber auch Können. Wer je unter seiner Leitung in der Kirche gesungen hat, weiß und spürt den tiefen Ernst, die Ergriffenheit, aber auch die ganze Ausgeglichenheit, die von ihm ausgeht. Er übersieht keineswegs moderne Strömungen und fördert jede zielstrebige, ernst gemeinte Richtung. So trat er auch die ganzen Jahre her als musikalischer Leiter des Bachvereins immer für die guten Neuerscheinungen ein, lehnt stets Undeutsches ab, begegnet dabei dem baltischen Komponisten Gerhard v. Keußler, für dessen Werk er sich warm einsetzt (das tiefgründige Volksliedoratorium „In jungen Tagen" wird in Heidelberg aus der Taufe gehoben!), findet Verständnis auch für das neueste Schaffen (u. v. a. Honegger, Fortner) und setzt vor allem die Heidelberger Bach- und Regertradition durch eifrigste Pflege derer Werke fort. So legt er auch in manchen Studierenden während der Tätigkeit im Akad. Gesangverein den Grundstock für das Musikverständnis und bringt ihnen die großen Meisterwerke näher. In den von ihm eingerichteten Abendmusiken in der Univ.-Peterskirche, wahren Feierstunden, deren es bald 200 sein werden, gibt er nicht nur Gelegenheit, ältere, neue und neueste kirchliche Werke kennen zu lernen, sondern stellt dabei junge noch unbekannte Kräfte heraus. Ganz besonders feierlich und eindrucksvoll ist die Abendmusik in der Sylvesternacht, mit der er das alte Jahr beschließt, bedeutungsvoll für ihn deshalb, weil damit auch sein altes Lebensjahr zu Ende geht und sein neues beginnt.

Sein eigenstes Werk aber, „sein Kind, das ihm alles ist und dem er sich ganz besonders opfert", wie seine treue und sorgende Lebensgefährtin erzählt, ist das 1931 ins Leben gerufene Evangelische kirchenmusikalische Institut, dem er als Direktor vorsteht. In dieser, seiner Gründung findet er die Möglichkeit, den angehenden Kirchenmusikern all das mitzugeben, was ihm als wertvoll erscheint und so ein wesentlich Teil zur Verbesserung der Kirchenmusik beizutragen. Die treue Anhänglichkeit seiner zahlreichen, meist schon in einflußreichen Stellen befindlichen Schüler mag ihm nicht nur als Dankbarkeit gelten, sondern auch Beweis sein für die Richtigkeit seines Strebens. Der gute Ruf, den das Institut bereits besitzt, ist in erster Linie seinem rastlosen Wirken zu verdanken. Verdiente Anerkennung für dieses Wirken ist der soeben ergangene Lehrauftrag der Theol. Fakultät über Kirchenmusik und die Berufung in den Führerrat der evang. Kirchenchöre Deutschlands.

So vereinigen sich in ihm Künstler, Lehrer und Mensch, eine Leidenschaft am Werk und von tiefster Religiosität durchdrungene menschliche Güte. Niemand vergißt die trauten, anregenden Stunden im gastlichen Heim des Jubilars, und niemand kann letztlich darum herum, seine absolute Lauterkeit anzuerkennen. Wenn wir ihm heute für die nächsten Jahrzehnte ein noch weiterhin so erfolgreiches und schaffensfrohes Leben wünschen, für ihn und unser ganzes Volk, so geschieht dies aus ganzem Herzen.

Gründung der Leipziger Brucknergemeinde.

Seit Jahren schon hatte das heiße Bemühen Dr. Theodor Armbrusters, des hochherzigen Stifters der Brucknerbüste im Leipziger Gewandhaus, die Pflege des Lebenswerkes Anton Bruckners in Leipzig auf eine breitere Basis zu stellen, zu mannigfachen organisatorischen Versuchen geführt, deren Ziel in der Schaffung einer Brucknergemeinde bestand, die in der Erfüllung ihrer Aufgaben Hand in Hand zu gehen hätte mit der großen Internationalen Bruckner-Gesellschaft.

Ein kurzer Rückblick auf die Tätigkeit dieser Gesellschaft, die in zahlreichen Landes- und Städtegruppen einen arbeitsfreudigen Stab treuer Helfer besitzt und auf deren Anregung hin innerhalb sechs Jahren bereits zehn Brucknerfeste größeren und kleineren Stiles veranstaltet werden konnten, durfte gerade in Leipzig die Hoffnung wachrufen, die Gründung einer Brucknergemeinde nicht mehr länger hinausschieben zu müssen. Aufrichtig gesagt, ist in Leipzig, wo doch durch Artur Nikisch der erste feste Grundstein gelegt worden ist zur Weltgeltung Bruckners, eine geraume Zeit hindurch aneinander vorbeiorganisiert worden, ohne daß man zu einem greifbaren Ziele gelangt wäre, bis endlich in der Person des Stadtrates Hauptmann der hohen Sache ein Initiator erstand, der mit raschem Zugriff im Rahmen der N.S.-Kulturgemeinde die Angelegenheit ins Rollen brachte.

Mit vollem Einsatz seiner den Kulturbedürfnissen der neuen Zeit angepaßten Kräfte schuf Stadtrat Hauptmann am 5. Oktober l. J. unter Mitwirkung treuer Leipziger Brucknerfreunde die neue Brucknergemeinde, deren Umrisse bereits bis Dresden hinüber sichtbar sind, von wo aus sich der Leipziger Gemeinde schon wertvolle Mitarbeiter angeschlossen haben.

Der eindrucksvollen Rede Hauptmanns in der Gründungsversammlung im Grotrian-Steinwegsaale folgte kurzerhand die mit großem Beifall aufgenommene Berufung des um die Pflege Bruckners hochverdienten Prof. Max Ludwig zum ersten Vorsitzenden der Leipziger Brucknergemeinde, worauf Prof. Franz Moißl, Wien, als Beauftragter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft den Führern der Leipziger Gemeinde und allen am edlen Werk Beteiligten die wärmsten Grüße überbrachte, mit dem besonderen Wunsche, daß trotz der getrennten Arbeit das einigende Band der gleichen hohen Ideale auch die Leipziger Brucknergemeinde mit der Internationalen Bruckner-Gesellschaft verbinde.

Nach der Versammlung wurde vor der Brucknerbüste im Gewandhaus ein Kranz niedergelegt, wobei Professor Ludwig herzerhebende Worte des Gedenkens sprach, die seine in der Gründungssitzung zu Ehren Bruckners und zugleich als historischer Rückblick auf die bisherige Brucknerpflege Leipzigs gehaltene Antrittsrede in schöner Weise ergänzte. Hierauf dirigierte GMD Prof. Hermann Abendroth im Gewandhaus zur Erinnerung an die von Nikisch vor fünfzig Jahren im Neuen Theater geleitete Uraufführung der siebenten Symphonie von Anton Bruckner dieses Werk mit ganz außerordentlichem Erfolge.

Über die Notwendigkeit der Höherstimmung der Orgel in Kirche und Konzertsaal.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Tatsache ist, daß mancherorts beim Zusammenspiel von Orgel und Orchester ein Detonieren der Orgel festgestellt werden muß, und dies bis zu einem Grade, der besonders bei Schlüssen jedes künstlerische Genießen geradezu unmöglich macht. Besonders wird dieser Übelstand bemerkbar in der naßkalten Zeit des Jahres. — In diesen Luftverhältnissen sinkt die Stimmung der Orgel. — Man hüte sich vor der Annahme, daß in der Kälteperiode die Orgel in ihrer Grundstimmung nach oben triebe. Die Ansicht: Kälte zieht zusammen, also auch die Pfeifen der Orgel, kleinere Pfeifen — höhere Töne — läßt außer acht, daß hier die Temperatur der atmosphärischen Luft und ihr Wassergehalt ausschlaggebend sind. Kälte erzeugt Luftverdickung, Erhöhung der Luftschwere. In gleicher Linie wirkt sich die Vermehrung der Luftfeuchtigkeit aus. Beide Einflüsse verlangsamen die Schwingungszahl der Pfeifenluft. Daher die Erscheinung des Detonierens der Orgel.

An sich hat dieser Übelstand keine Bedeutung für das Orgelspiel, solange nicht ein Orchester bzw. ein Orchesterinstrument (Holzbläser) mitbeteiligt ist.

Insbesondere gilt dies von den Holzbläsern. Vor allem von der Klarinette und der Oboe. Zu Beginn des Blasens erreichen diese beiden Instrumente kaum die Normalhöhe, gemessen am Tone A = 870 Schwingungen in der Sekunde. Haben sich die Bläser aber eingespielt, dann treiben diese beiden Instrumente derart in die Höhe, daß sie merklich über der Normalstim-

mung liegen. Daher geschieht es dann, daß sich bei Benützung der Orgel mit Vollorchester ein Unterschied von reichlich einem Viertelganzton feststellen läßt. In diesem Falle ist das Ohr des Musikers sehr scharf auf diesen an sich gewiß nicht großen Klangunterschied eingestellt.

Es muß merkwürdig erscheinen, daß, obwohl die Hersteller von Konzertflügeln bereits seit einer langen Reihe von Jahren eine besondere „Konzertstimmung" für ihre Instrumente eingeführt haben, man die Orgeln in Konzertsälen und in Großkirchen bei ihrer Normalstimmung beließ. Kommt nun hinzu, daß — wie bei dem Gewandhausorchester — eine Übersteigerung des Normal-A (bis zu 890 Schwingungen) beansprucht wird, so beträgt dann der Unterschied bereits mehr als einen Viertelganzton. Vergrößert wird dieser Unterschied noch dann, wenn die Orgel im Winter mit dem Orchester im (stark) geheizten Saale gespielt wird. Man wird vielleicht dem entgegenhalten, daß die Orgel doch im geheizten Raume stünde. Dies käme aber doch nur dann in Betracht, wenn das Instrument stark in den Konzertsaal hineingebaut worden wäre, etwa von der nächsten Saalwand, mindestens ein Meter Abstand und Vermeidung von Eingangstüren in der Nähe. Im anderen Falle jedoch saugt der Windmotor ungeheizte unvorgewärmte Luft in die Pfeifen. Je wärmer die Luft des Saales — und Pfeifenbestände reichen bekanntlich hoch hinauf bis in die Nähe der Decke — desto stärker wird die kältere eingepreßte Außenluft die Möglichkeit eines Wasserdunstbeschlages begünstigen. Daß dadurch auch die Klarheit des Klanges beeinträchtigt werden kann — ganz abgesehen von der Störung der Intonation — dürfte schwerlich in begründete Abrede gestellt werden können.

Daher dürfte es sich empfehlen 1. die Stimmung der Konzert-Orgel wie der Kirchenorgel, die mit dem Orchester spielen soll, in Übereinstimmung zu bringen mit der Tonhöhe des zuverlässig gestimmten Konzertflügels. 2. Man führe der Orgel vorgeheizten Motorwind zu. Da größere Gotteshäuser durchweg Heizanlage besitzen, wird sich diese Vorwärmung leicht durchführen lassen. 3. Es empfiehlt sich, vor Konzertgebrauch die Orgel im satt geheizten Saale etwa 40 Minuten vorher (im Pleno) einzuspielen, wie dies ja auch von seiten der Klarinettisten, der Oboisten und Flötisten bekanntlich durchweg geschieht. Die Orgel ist zudem von der atmosphärischen Luft — auch von der Luft in ungeheizten Räumen und Gängen — abzuschließen. Übrigens seien die verantwortlichen Kirchenkreise darauf hingewiesen, daß die Entnahme des Orgelwindes aus dem heizbaren Innenraum des Gotteshauses auch für die Orgel an sich — ohne daß sie zu Orchesterzwecken verwendet wird — von Vorteil ist.

Durchführungs- und Ergänzungsbestimmungen der Reichsmusikkammer zur Anordnung über die Unterrichtsbedingungen für den Privatunterricht in der Musik vom 27. August 1934.

Im Novemberheft der ZFM wurde in kurzen Ausführungen auf manches Unklare, Ergänzungs- und Besserungsbedürftige der „Unterrichtsbedingungen für den Privatunterricht in der Musik" vom 27. Aug. 1934 hingewiesen und der Wunsch nach Klarstellung verschiedener Punkte ausgesprochen. Er ist erfüllt worden durch die am 26. Nov. erschienenen „Durchführungs- und Ergänzungsbestimmungen". Manches ist geändert worden. Ob aber alle Änderungen den Beifall der ernsten und soliden Musiklehrerschaft finden werden, kann wohl bezweifelt werden. Sie bringen sogar manchen in arge Verlegenheit. „An den gesetzlichen Feiertagen fällt der Unterricht aus. Der Lehrer hat Anspruch auf eine jährliche Ferienzeit von vier Wochen, die im allgemeinen mit den Sommerferien der Schulen zusammenfallen soll. Die Unterrichtsregelung in den übrigen Schulferien bleibt der freien Vereinbarung überlassen. Eine Honorarkürzung aus Anlaß der Ferien ist nicht statthaft." So die Änderung von 1, 7. Sie ist gut, gerade die erste Fassung (10 Wochen Ferien) hat arge Verstimmung auch bei den Eltern hervorgerufen und sogar Abmeldungen zur Folge gehabt; der erste Satz hätte indessen ruhig fortfallen oder geändert (Verlegung) werden können. Ganz bedenklich ist aber die Änderung von III 1 in: „Das Monatshonorar für die Erteilung von Privatunterricht in der Musik darf bei einer wöchent-

lichen Unterrichtsstunde nicht weniger als 8.— RM., bei wöchentlich einer halben Stunde nicht weniger als 5.— RM. betragen." Also doch! Die Preisdrücker und unsauberen Elemente, die weit unter dem Mindesthonorar, zu einem Preise von 1 RM. und darunter unterrichteten, können aufatmen, sie werden Verträge auf einhalbstündigen Unterricht abschließen mit der stillen Vereinbarung, Vollstunden zu erteilen. Wer will hier Kontrolle ausüben? Sie ist einfach unmöglich; auch die Verpflichtung, dem Leiter der Ortsmusikerschaft auf Verlangen ein Doppel jedes abgeschlossenen Vertrags vorzulegen, kann daran nichts ändern. Daß jugendliche Anfänger aus pädagogischen Gründen am besten wöchentlich zweimal in halben Stunden zu unterrichten sind, gilt als pädagogische Binsenwahrheit; in der Regel reichte das nicht aus und wurden einige Minuten länger daraus. Was dann bei einem Vertrag mit Monatshonorar von 5 RM.? Daß nach III 3 die Erteilung von Einzelstunden (mindestens 2.50 RM.) an Fortgeschrittene, in jedem Falle aber nur an Schüler über 18 Jahre zuläßig ist, ist zu begrüßen; ebenso, daß die Kündigungsbedingungen der freien Vereinbarung überlassen bleiben. Die frühere Fassung, wonach ein Abgang nur am 1. Januar, 1. April und 1. Oktober stattfinden konnte, war einfach unmöglich; man denke nur an plötzliche Versetzung einer Beamtenfamilie.

Wie haben sich nun die Unterrichtsbedingungen, insofern ein Vertrag bereits getätigt wurde, ausgewirkt? Als Beispiel sei eine kleine Stadt von 12 000 Einwohnern, mein Wohnort, gewählt. Anderswo wird es nicht anders sein. Hier unterrichten drei geprüfte Klavierlehrer, bzw. -lehrerinnen neben mehreren ungeprüften. Letztere unterrichteten ungefähr zur Hälfte des Mindesthonorars bei Einzelbezahlung und fügten teilweise den ersteren, auf angemessene Preishöhe haltenden Lehrkräften, schweren Schaden zu. Während diese, mit Ausnahme einer Lehrerin, die Verträge bereits durchführten, dabei Schwierigkeiten zu überwinden hatten und sogar Schüler verloren, dachten jene bis heute gar nicht daran, den Bedingungen nachzukommen. Man äußerte sogar, sie würden doch geändert und das Mindesthonorar würde herabgesetzt werden. Sie haben in ihrem Sinne recht behalten und waren wieder einmal die Schlauen, während die andern sich Schaden zufügten. Wer bürgt nun dafür, daß jetzt Eltern, die sich eine kleine Honorarerhöhung gefallen lassen mußten, mit dem Antrag auf einhalbstündigen Unterricht kommen. Man hat also unter Umständen mit einer weiteren Verschlechterung seiner Einnahmen zu rechnen. H. B.

„Mathis der Maler".

Der Generalanzeiger, Stettin, bringt aus der Feder seines ständigen Musikreferenten einen Bericht über das dortige 3. Städtische Symphoniekonzert, den wir wegen seines aktuellen Inhaltes im ersten Teil wie folgt zum Abdruck bringen:

„Über dem Beginn des dritten städtischen Symphoniekonzertes lag eine Spannung, die mit dem Wort „erwartungsvoll" nur ungenügend bezeichnet wird. Die Ursache hierfür war zweifellos in der öffentlichen Auseinandersetzung über den „Fall Hindemith" zu suchen, die sich so auch auf die Stettiner Erstaufführung von Hindemiths Symphonie „Mathis der Maler" auswirkte.

Diese Auseinandersetzung begann mit einem scharfen Angriff auf Hindemith in der Deutschen Bühnenkorrespondenz. Der Musikreferent der NS-Kulturgemeinde bezeichnete dabei den Komponisten als für die Kulturpolitik des neuen Deutschland untragbar. Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler, der die Symphonie „Mathis der Maler" gegen Ende des Konzertwinters 1933/34 zur Uraufführung gebracht hatte, beantwortete den Angriff mit einem vor einigen Tagen auch an dieser Stelle veröffentlichten Aufsatz, in dem er leidenschaftlich für den Komponisten Hindemith plädierte. Das hatte eine Erklärung der Reichsamtsleitung der NS-Kulturgemeinde zur Folge, in der u. a. gesagt wurde, daß der Nationalsozialismus vor die Bewertung des Werkes die Wertung der schaffenden Persönlichkeit setze, und in der die Feststellung, daß Hindemith für die kulturelle Aufbauarbeit der Bewegung nicht tragbar sei, mit der Begründung wiederholt wurde, Hindemith habe jahrelang vor der Machtergreifung eine bewußt undeutsche Haltung an den Tag gelegt.

Die in der Erklärung der Reichsamtsleitung der NS-Kulturgemeinde enthaltene grundsätzliche Feststellung der Einheit von Werk und Persönlichkeit wird ernsthaft von niemand widersprochen werden. Sie besteht zu Recht. Das Urteil über die Persönlichkeit Hindemiths dürfte dagegen einigen Einwänden begegnen. Von den Verteidigern Hindemiths wird wahrscheinlich gesagt werden, daß das Urteil einen unbestreitbar bedauerlichen Entwicklungsabschnitt des Komponisten, der besonders durch die Werke „Sancta Susanna" und „Nuschi-Nuschi" bezeichnet wird, für die ganze Entwicklung nimmt; daß es die positiven Kräfte übergeht, die in dem von einem fanatischen Willen zur durchgearbeiteten Form getragenen Streichquartett op. 16, in der Sonate für Bratsche allein op. 25 und in den „Marienliedern" — um Werke zu nennen, die man in Stettin bereits hörte — zum Ausdruck kamen; daß es Hindemiths hingebungsvolle Arbeit für die Wiedererweckung der alten Kammermusik nicht wertet; daß es die Tatsache einer weiteren Entwicklung des Komponisten übersieht. Uns erscheint es deshalb richtig, das Urteil über die Persönlichkeit Hindemiths, für den übrigens auch der Führer der Reichsmusikerschaft, Prof. G. Havemann, jüngst mit großer Wärme eintrat, der Stelle zu überlassen, der die Zeugnisse über Hindemiths Leben und Wirken lückenlos vorliegen und die ihm trotzdem seine Meisterklasse an der vornehmsten deutschen Pflegestätte des musikalischen Nachwuchses beließ. Mit sachlichem Ernst wollen wir uns dafür mit seinem Werk befassen, wenn es — wie gestern — durch Aufführungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

Das Werk, das gespielt wurde, die schon erwähnte dreisätzige Symphonie „Mathis der Maler", erschließt sich nicht dem ersten Blick, selbst wenn der Dirigent — es war diesmal Ewald Lengstorf — darauf bedacht ist, in der Wiedergabe die Thematik der einzelnen Sätze möglichst klar zu bringen. Grundlage einer noch in Arbeit befindlichen Oper, die den Schöpfer des Isenheimer Altars zum Vorwurf hat, gibt sie dreien der schönsten Tafeln des Meisters von der Musik her ein eigenes Leben, wobei zu betonen ist, daß es sich keineswegs um Programmusik handelt. Die Vielfalt der Gestalten, die — um von dem ersten Satz zu reden — das Engelskonzert auszeichnet, findet sich vielmehr umgesetzt in eine große Vielfalt der Themen, die mit staunenswerter Satzkunst verarbeitet werden. Im Ohr haftet von ihnen vor allem das Thema der Posaunen, das neben den Akkorden der tiefen Bläser dem Satz seinen Charakter gibt. Daneben hat auch das Holz allerhand zu sagen und die Streicher müssen manchmal Klangfarben hergeben, in denen man den Glanz der Tafel des alten Meisters wiederzufinden glaubt. Der zweite Satz, die Grablegung ist einfacher in seinem Bau. Er ist ein Klagegesang, der sich jedoch nie ins Sentimentalische verliert, der vielmehr eine männliche Härte und auch dem Tod gegenüber den Willen der Selbstbehauptung hat. Besonders fesselnd in diesem Satz die sordinierten Streicher, über denen die Themen der Bläser stehen. Der dritte Satz, die Versuchung des heiligen Antonius, ist der weiteste der drei Sätze. In verwirrender Fülle werden hier die Geister und Ungeheuer lebendig, die den Heiligen in der Einöde berennen. Ein fast faustischer Seelenkampf erscheint hier in Musik umgesetzt, die den Mut zur Härte hat und die in einem kurzen Bläserchoral endigt, der meisterhaft geschrieben ist. Von dem Werk in seiner Ganzheit hatte man gestern dank der sorgfältigen und dabei doch frei wirkenden Wiedergabe durch Lengstorf und sein Orchester einen durchaus überzeugenden Eindruck. Man glaubte, eine Wende in dem Schaffen Hindemiths zu erkennen, die auch den Gegner Hindemiths zum Warten nötigen sollte auf das, was diesem Werk folgt. Der starke Beifall, der nach der Symphonie gespendet wurde, galt sicherlich vor allem der Wiedergabe. Aber es ließ sich nicht leugnen, daß auch das Werk eine starke, Achtung erheischende Wirkung hatte. Darius."

Tondichter im Tonfilm.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Komponistenfilme sind derzeit an der Tagesordnung. So bietet der Bostonfilm im „Abschiedswalzer" einen Lebensabriß Fr. Chopins, indes das deutsche Lichtspiel-Syndikat in „Aufforderung zum Tanz" gar C. M. von Weber vor die Kamera zitiert. Beiden Schöpfungen ist gemeinsam, daß sie die Lebensgeschichte oder Einzelepisoden aus der Meister

Dasein, Schaffen und Wirken nicht mit dem Ehrgeiz biographischer Treue, sondern mehr unter den Gesichtspunkten des der Legendenbildung zugeneigten „Künstlerromans" behandeln. Nicht der Künstler und sein Werk, sondern der Mann zwischen zwei Frauen wird auf diese Weise zum Hauptthema beider Filme. Formel und Schema triumphieren also auch hier.

Unter den beiden Musikfilmen wiegt der von Bolvary inszenierte Chopinfilm an filmkünstlerischem Gewicht entschieden schwerer als der von Rudolf van der Noß gedrehte Weberfilm. Allein auch „Abschiedswalzer" sagt der musikgeschichtlichen Wahrheit in so gut wie allen Stücken Valet, um sie ins Filmeffektvolle umzubiegen. Die Liebe zu Konstanze Gladkowska wird im Dreimäderlhausstile versentimentalisiert: dadurch daß das junge Mädchen seine Liebe zu Chopin verleugnet, bewegt sie diesen, von Warschau fort nach Paris zu ziehen und so den Fuß auf die erste Stufe seines jungen Ruhmes zu setzen. Es entbehrt nicht des Humors, wenn man dem gegenüber hält, was Chopin selbst in wesentlich anderer Tonart über diese Liebe an einen Vertrauten seines Herzens schreibt: „Sei überzeugt, daß ich dort, wo es sich um mein (künstlerisches) Ich handelt, mich über alles hinwegzusetzen, und wenn ich verliebt sein würde, noch einige Jahre länger die elenden und unbeholfenen Gluten zu verbergen imstande wäre". Die Kunde von der Einnahme Warschaus erfuhr Chopin nicht, wie es dem Drehbuch Marischkas um einer effektvollen Szene willen einfällt, erst in Paris vor Beginn seines ersten dortigen Konzertes, sondern bereits in Stuttgart, wo der junge Künstler auf der Reise von Wien nach der französischen Hauptstadt Station machte. Einen argen Streich spielt man dem Lehrer Chopins, dem biederen Elsner, den man auf die Fahrt an die Seine mitnimmt, um ihn dort für das erste Auftreten seines Schülers Werbemethoden in Anwendung bringen zu lassen, die bei dem aristokratischen Temperamente Chopins unfehlbar zum Bruch mit dessen altem Lehrer geführt haben würden. Gerade die Figur Elsners ist bezeichnend für die Einstellung des Filmgeschmacks, der dem ernsten Chopin unbedingt das komische Original zur Begleitung geben muß. Kalkbrenner sinkt zur Karrikatur herab; bei Franz Liszt wird nur die eine Seite seines Wesens, der Kavalier, betont. George Sand tritt sogleich beim Auftauchen Chopins in Paris in dessen Leben, nicht erst wie in Wirklichkeit sechs Jahre später. Ihre Verliebtheit auf den ersten Blick läßt sie das Wort vom „Genie" finden und drucken, dessen Primat füglicherweise unser Robert Schumann für sich geltend machen darf. Er ist der erste gewesen, der Chopins „Genie" erkannt hat. Musikalisch hat der Film dank der Fachberatung Melichars packende Momente, so vor allem beim Vortrag der c-moll-Etude, während deren Spiel die Revolutionsbilder aus der Heimat vor Chopins visionär geweiteten Augen in wild sich jagenden Überblendungen auftauchen. Bedenklich wirkt an anderen Stellen nur, daß reine Klaviermusik mit orchestraler Untermalung grundiert und verziert und also auch hier der Unsitte nicht durchweg gesteuert wird, daß der Meister dem Flügel plötzlich den Klang eines ganzen Orchesters entlockt. Vortrefflich der Darsteller des Chopin. Wolfgang Liebeneiner hat in der Tat „Musik im Blut".

Der C. M. von Weber-Film „Aufforderung zum Tanz" schneidet ziemlich wahllos aus des Meisters Leben einige verstreute Blätter (Prag und Dresden) heraus und klebt sie mit Willkür aneinander. Hier hätte ein großartiger deutscher Musikfilm entstehen können, wenn man den Kampf Webers um deutsche Art und Kunst nicht an den Rand der dem Filmgeschmack hauptsächlicher dünkenden Liebeshandlung, sondern in den Herzpunkt des Geschehens verlegt hätte. Warum hat man die Verfasserin des vorzüglichen „Freischützromans", Anna Charlotte Wutzky, nicht mit der Abfassung des Drehbuchs beauftragt? Sie hätte Webers späterer Gattin, Caroline Brandt, gewiß nicht jene alberne Affaire angedichtet, wonach diese, um Weber zum Weggang von Prag nach Dresden zu bewegen eine vorgetäuschte „Fahrt ins Grüne" mit einem böhmischen Aristokraten unternimmt. So kommt es, daß dieser Weber-Film, statt von dem durch den Meister entschiedenen Schicksal der deutschen Oper zu künden, viel mehr von Kabale und Liebe eifersüchtiger Opernprimadonnen handelt, derart ausgiebig handelt, daß selbst für die viel bezeichnenderen Intrigen Morlacchis höchstens andeutungsweise Platz ist. Gerade hier, wo so viel von der Frische, Klarheit, Einfachheit und Tiefe deutscher Musikübung die Rede ist, hätte man den an sich entwicklungsfähigen Handlungskern nicht mit dem Zuckerbaste ausgesprochener Filmsentimentali-

täten umwinden dürfen. Als versöhnliches Gegengewicht fällt in die Wage, daß man viel Webermusik, Lieder, Stücke aus „Abu Hassan" und „Freischütz" in guter Ausführung hört, darunter auch als Kuriosum die Arie „Durch die Wälder, durch die Auen" vom Bariton Domgraf-Faßbaender vorgetragen, der Carl Maria von Weber in etwas sängerlich glatter Art, aber nicht ohne Geschick verkörpert. Vor allem entwickelt er im Gegensatz zu der Darstellerin der Caroline Brandt, die sich in sanften Augenaufschlägen erschöpft, echtes Temperament. Nicht übel ist der Gedanke, bei dem im Dresdener Zwinger aufgenommenen Hofkonzert, Rossini gegen Weber zu stellen, um in solchem Wettstreit den Wesensunterschied zwischen italienischer und deutscher Musik klar werden zu lassen. Die „Aufforderung zum Tanz" wird, obwohl sie zunächst aus dem Klavierklang herauswächst, schließlich als Orchesterwalzer gebracht, nicht ohne den Effekt äußerer Steigerung, schwerlich jedoch zu künstlerischem Gewinn.

Das neue Volksklavier.

Ein Wettbewerb hat unter den führenden Klavierherstellern eingesetzt, um das neue Volksklavier zu schaffen, das den Anforderungen unserer Zeit entspricht. Vielerlei Eigenschaften muß das Volksklavier der Gegenwart aufweisen. Es muß zunächst billig und für jedermann erschwinglich sein. Nur die wenigsten sind heute noch imstande, sich ein neues Klavier oder gar einen Flügel zuzulegen, und dieser Rückgang der Hausmusikpflege hat zumeist recht reale Ursachen, die aus dem Nachlassen der Kaufkraft zu erklären sind. Bei einem Volksklavier muß sich äußerste Sparsamkeit im Material mit der Erzeugung eines wohlklingenden, modulationsfähigen Tones verbinden. Es ist nicht nötig, daß die Lautstärke ebenso groß ist wie bei den früheren Klavieren. So ist es möglich, den Resonanzboden erheblich zu verkleinern. Schließlich muß auch auf die geringe Ausdehnung der Neubauwohnungen Rücksicht genommen werden. Viel Platz ist nicht vorhanden, das Volksklavier muß daher ein erheblich kleineres Format aufweisen, es darf auch nicht zu schwer sein, damit es überall hin transportiert werden kann ohne größere Umstände.

Es gibt zur Zeit schon mehrere Modelle für den öffentlichen Verkauf. Volksklaviere der Firmen Manthey, Manneborg und Erbe, die erstmalig in Eisenach bei der Reichsmusikerzieher-Tagung, und eben erst in Berlin anläßlich des „Tages der deutschen Hausmusik" vorgeführt wurden. Diese Klaviere sind wie flache, rechteckige Kästen, so niedrig, daß der Spieler bequem über das Instrument hinwegsehen kann. Das Gewicht beträgt wenig mehr als zwei Zentner. Der Preis schwankt zwischen vierhundert und fünfhundert Mark. Es ist aber mit Sicherheit damit zu rechnen, daß das Volksklavier in Zukunft noch billiger wird. Trotz äußerer Schmucklosigkeit machen diese neuen Volksklaviere einen hübschen, gefälligen Eindruck.

Nach der Übersteigerung der Dimensionen im Klavierbau, nach dem Viertelton-Flügel, dem „Doppel-Flügel" u. a. kehren wir wieder zum kleinen, handlicheren Format zurück und schließen damit in historischem Sinne den Kreis, der bei der Entstehung des „Tafelklaviers", des auf dem Tisch aufstellbaren Klaviers begonnen wurde. Es ist interessant, festzustellen, daß auch das „Volksklavier" in der heutigen Form eigentlich gar keine Neuheit darstellt, sondern bereits einen musikgeschichtlichen Vorläufer besitzt in einem Klaviermodell, das um 1800 von Matthias Müller in Wien erfunden wurde und das den Namen „Dittanaklasis" oder „Dittaleloclange" führte. Wie bei der modernen Klavierkonstruktion ist hier der Kasten niedergerückt, so daß der Spieler bequem über das Instrument hinwegblicken konnte. Allerdings war er dazu gezwungen, beim Spielen zu stehen. Das in der Berliner Instrumentensammlung der Musikhochschule vorhandene Instrument ist das einzige Exemplar des ältesten Pianinos.

Hoffen wir, daß das neue Volksklavier vielseitige Beachtung findet und überall den Einzug ins deutsche Haus hält. Neben der damit verbundenen Ankurbelung der deutschen Klavierindustrie bringt das neue Volksklavier seelischen Gewinn für jeden, der die tönende Kunst liebt und lebendig im Herzen trägt. F. St.

„Wie lange noch, Herr Stuckenſchmidt?“

Die „BZ am Mittag“ brachte kürzlich eine Konzertbeſprechung mit der Überſchrift „Sieg Strawinſkys“. Die Kritik ſchließt mit den Worten „Cortot und Strawinſky in einer Woche. Beide erleben Triumphe. Wir wollen zuverſichtlich ſein.“

Dieſer Verfaſſer, der ſich mit ſeiner merkwürdigen „Zuverſichtlichkeit“ gegen die Zeit ſtemmt, der in ſeiner Kritik ſogar behauptet, die „Frühlingsweihe“ ſei „die Tonſprache unſerer Zeit“ (!!), iſt kein anderer als H. H. Stuckenſchmidt, dem der „Angriff“ in einer Erwiderung folgende Charakteriſtik widmet:

„Hier iſt jeder Kommentar überflüſſig. Ein Kritiker, der angeſichts des ausverkauften Nibelungenringes, des meiſt geſpielten Beethoven, der Schiller-, Kleiſt- und Shakeſpeare-Aufführungen behauptet, eine von Strawinſky bereits vor dem Kriege geſchriebene Ballettmuſik ſei der Ausdruck unſerer Zeit, den gleichzeitig Erfolge ausländiſcher Muſiker „zuverſichtlich“ ſtimmen, der ſteht als ewig Geſtriger in bewußtem Gegenſatz zu den Kulturforderungen des neuen Deutſchlands. Seine Uhr iſt längſt abgelaufen. Wie lange darf er aber noch das neue Deutſchland anöden?“

Zur näheren Charakteriſierung dieſes „Kritikers“ ſei in Erinnerung gebracht, daß H. H. Stuckenſchmidt vor längerer Zeit in der „Weltbühne“ von der „trüben Unzucht“ des deutſchen Muſiklebens, von den „geil entrückten Phyſiognomien“ der deutſchen Konzertbeſucher ſprach, die ſich für „vermummte, irreale Schweinigeleien in Tönen“ begeiſtern können, daß er den Satz geprägt hat „Vom Gefühl reden nur Narren und Dilettanten“, daß er in der Voſſiſchen Zeitung vom „Heilsarmeegeruch der Kirchenorgel“ ſchreibt, die er durch die Jazzorgel erſetzt ſehen möchte, daß er dem deutſchen Konzertſänger empfiehlt, von Negerſängern zu lernen, wie man die Zuhörer „erſchüttert“ und dergleichen mehr.

Im vorigen Jahre ſtellte eine Verſammlung Berliner Muſikkritiker feſt, daß ſie es ablehnt, H. H. Stuckenſchmidt als ihren Kollegen zu betrachten. Der frühere Intendant des Berliner „Städt. Opernhauſes“, Max von Schillings, hatte ihm auf Grund einer unflätigen Kritik das Betreten des Hauſes verboten.

Trotz aller Bemühungen amtiert dieſer Kritiker noch immer an der BZ am Mittag, obgleich er längſt nicht mehr für das neue Reich tragbar iſt.

Wie lange noch, Herr Stuckenſchmidt?

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Verdi: „Ernani“, Neufaſſung von Dr. Julius Kapp (Staatsoper, Berlin, 11. Dez.).

Paul Höffer: „Der falſche Waldemar“, Stuttgart (1. Dez.).

Humperdinck und Max Lang: „Die ſchöne Lau“, Ballettpantomime (Krefeld).

Konzertwerke:

Hans Wedig: Muſik für Streichorcheſter (Wiesbaden, 4. Dez.).

Wilhelm Peterſen: Dritte Sinfonie (Darmſtadt).

Paul Zſchorlich: Roſegger-Sinfonie (Berlin, 1. Dez.).

Walther Böhme: „Bilder aus einer alten Stadt“, Oratorium (Reichenbach i. Vogtl.).

Karl Spannagel: Streichtrio (Münſter i. W.).

Fritz Hebing: „Hirtenverkündung“ f. Chor u. Soli (Kaſſel).

Hermann Erdlen: Saarkantate (Hamburg, 8. Dezember).

Hugo Diſtler: „Das Lied von der Glocke“ (Hamburg, 14. Dez.).

Otto Beſch: „Die Nacht zu Bethlehem“, Kantate (Königsberg, 14. Dez.).

Hermann Ambroſius: Adventskantate „Geſegnet ſei“ (Leipzig, 18. Dez.).

Alban Berg: Sinfoniſche Suite aus der Oper „Lulu“ (Berlin).

Joſeph Stadler: O Schwarzwald, o Heimat und Robert Pracht: Heimaterde (Männerchorwerke a cappella, beide am 30. Dez. in Säckingen unter MD Kurt Layher).

Joſeph Haas: „Das Lebensbuch Gottes“. Oratorium. (Städt. Muſikverein Eſſen unter MD Johannes Schüler, 6. Nov. 34)

Hermann Ambrosius: Drei Fugen für Blasquintett (Reichssender München, 10. Dez. 34)
Hermann Ambrosius: „Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn", eine Adventskantate f. gem. Chor, Soli, Sprecher und Orchester nach Worten von H. P. Schmiedel (Reichssender Leipzig, Ltg. Hans Weisbach, 10. Dez. 34)
Ludwig Weber: „Dem Trutze und der Zuversicht" und „Der Vergänglichkeit". Zwei Chorgemeinschaften (Städt. Konzertveranstaltungen Mülheim/R., 25. Nov. 34)
Ernst Pepping: „90 Psalm" f. 6st. Chor a capp. (Bachverein, Barmen, unter G. Grote)
Hans Joachim Therstappen: Divertimento Es-dur op. 19. für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott (Philharmon. Gesellschaft, Bremen, 4. Dez. 34)

Pariser Ur- bzw. Erstaufführungen.

(Ostern bis Weihnachten 1934.)

Konzertwerke:

Jacques Dupont: Violinkonzert. Urauff.
Montrichard: „Pièce symphon." Urauff.
Glinka: Bratschensonate.
Gabr. Pierné: „Giration" f. Orch. Urauff.
Marcelin: 2 Lieder. Urauff.
Rob. Casadesus: Klavierquintett u. Bratschensonate. Urauff.
Alb. Roussel: 3 Klavierstücke. Urauff.
Jul. Maugue: „Suite Mytholog." Urauff.
Grovlez: 3 Frauenchöre. Urauff.
Tailleferre: Concerto für 2 Klaviere, Gesang u. Orch. Urauff.
Hatchaturian: Klaviertrio. Urauff.
Alb. Roussel: „2 Poèmes chinois". Urauff.
Edw. Staempli: Klaviertrio u. zweites Streichquartett.
Perlea: Streichquartett. Urauff.
Fitelberg: Streichduo. Urauff.
Françaix: Kinderchöre. Urauff.
H. Barraud: „3 Poèmes" Urauff.
Delannoy: Saxophonphantasie. Urauff.
Schmelzer (1660—1741) „Lamento".
Petz: (1660—1716): Prelude u. Fuge.
Lermyte: „Légende-cantique". Urauff.
Prokofieff: „Chant symphon." Urauff.
Frumerie: Orchestersuite. Urauff.
Ferroud: „Types" Lieder. Urauff.
Tansman: Klavier-Concertino. Urauff.
Le Flem: „Pour les Morts" f. Orchester.
Casadesus: Orch.-Suite Fis-dur. Urauff.
Filip Lazar: Klavierkonzert. Urauff.
Gaubert: „Symph. Stadtbild". Urauff.
Mozart: Symphonie (Köch 183), Arie „Ombra felice" (Köch. 255).
Milhaud: Klavierkonzert und Achtes Streichquartett. Urauff.
Pillois: „Croisière" f. Orch. Urauff.
Mirouse: „Eleonora" f. Orch. Uauff.
Delannoy: „Aschenbrödel" Orch. Urauff.
Weingartner: Ouverture. Orch. Urauff.
Ravel: „Don Quichotte à Dulcinée" 3 Lieder Urauff.
Joh. Christian Bach: Symphonie Es-dur op. 18 Nr. 1.
Martelli: Orchesterkonzert. Urauff.
Debussy: „Balkon" orch. von Aubert. Ur-A.
Alb. Roussel: Kammersymphonie. Urauff.

Opernwerke:

I. Poueigh: „Perkain".
Witkowsky: „Princesse Lointaine".
Rabaud: „Rolande et le Mauvais Garçon".
Perez: „Tout-Ank-Amon".
Respighi: „Marie l'Egyptienne".

Ballette:

Ibert: „Diane de Poitiers".
Strawinsky: „Persephone".
Honegger: „Semiramis".
Tschaikowsky: „Printemps fleuri".
Brahms: Walzer. A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

RICHARD STRAUSS-FEST IN DÜSSELDORF.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Wenn Richard Strauß die Düsseldorfer Oper als das „Strauß-Theater des Westens" bezeichnet hat, so konnte sich GMD Hugo Balzer für seine begeisterte und intime Pflege der Werke des Meisters kein besseres Prädikat wünschen. Ohne Zweifel gehört er zu den besten Kennern und Deutern Strauß'scher Werke, seine Darstellung des „Rosenkavaliers" im Verlauf des Festes muß als vorbildlich schlechthin hervorgehoben werden, doch auch „Arabella" und die „Ariadne" „standen" in einer musterhaften Klarheit und sinnvollen Eindringlichkeit, daß Meister Strauß fast ohne Probe sie aufführen konnte. Welch Genuß ist es, den greisen und weisen Meister am Pult zu sehen, wie er in Ruhe, unheimlicher Genauigkeit und weicher Bewegung das Orchester zum Singen und tonlichen Fließen bringt. Die Solokräfte der Oper taten denn auch ihr Bestes. Es war ein festliches musi-

kalisches Szenieren, besucht von Gästen von nah und fern, die dem Meister stürmisch huldigten, der den Dank oft auf seine Helfer ablenkte. Stärkstes Interesse fand neben den drei Opernaufführungen ein Festkonzert unter Straußens Leitung. Spürt man selbst in seiner überlegen disponierenden Wiedergabe, daß „Don Quixote" uns schon ferner gerückt ist, sein „Till" dieser Geniefall sinfonisch-variierender Orchesterkunst, streng und locker zugleich in köstlicher Laune musiziert, vermag immer wieder uns zu ergötzen. Die kammermusikalisch feingliederige Suite „Der Bürger als Edelmann" mit ihren sauber gestalteten, klassischen Formelementen angeglichenen Teilen ergänzte das Programm. Auch hier war der Meister Gegenstand begeisterter Huldigungen, sie galten ihm, seinem Freund und Sachwalter Balzer und seinem Werke, das in seinen besten Teilen zum unauslöschlichen Kapitel Orchesterkunst des neunzehnten Jahrhunderts gehört.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 23. Nov. 1934: Dietrich Buxtehude: Ciacona e-moll f. Orgel (vorgetr. v. Volker Gwinner). — Heinr. Schütz: Vier Motetten aus der „Geistlichen Chormusik" 1648, „Unser Wandel ist im Himmel" f. 6st. Chor, „Die mit Tränen säen" f. 5st. Chor, „Selig sind die Toten", für 6stimmigen Chor, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" f. 7st. Chor.

Freitag, 30. Nov. 1934: Heinr. Schütz: Zwei Motetten aus der „Geistlichen Chormusik" 1648: „Es wird das Zepter von Juda" und „Er wird sein Kleid in Wein waschen". Heinrich Schütz: „Deutsches Magnificat" f. 2 Chöre. (Letztes Werk des Meisters a. d. Jahre 1671.)

Freitag, 7. Dez.: Max Reger: „Improvisation" u. „Invokation" aus d. 2. Orgelsonate d-moll op. 60 f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", Weihnachtslied aus dem 12. Jahrh. op. 59. — Georg Vierling: Turmchoral.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 27. Okt. 1934: Otto Olsson: „Credo in unum Deum", f. Orgel. — Wolfg. Fortner: „Geistliches Lied" f. sechsst. Chor. — Fritz Reuter: „Aller Augen warten auf dich", Motette f. Sopran-Solo u. gem. Chor, op. 14, Nr. 3. — Hugo Herrmann: Drei Sätze aus der „Zweiten Missa A Cappella", f. gem. Chor, op. 53

Sonnabend, 3. Nov.: Gottlieb Muffat: Suite d-moll, herausg. von Georg Zahn, f. Orgel. — Michael Praetorius: „Ein feste Burg ist unser Gott", achtst. Motette f. zwei Chöre. — Michael Praetorius: Zwei Motetten aus den „Musae Sioniae" a) „Nun freut euch, lieben Christen gemein", für zwei Chöre (achtst.), b) „Gott, der Vater, wohn' uns bei", f. zwei Chöre (achtst.).

Sonnabend, 10. Nov.: Julius Reubke: Große Orgelsonate in c-moll: Der 94. Psalm. — Wolfg. Fortner: Psalm 46 „Gott ist unsere Zuversicht und Stärke", f. sechsst. Chor (Erstaufführung). — Hugo Distler: „Wach auf, du Deutsches Reich", Reformations-Motette, op. 12, Nr. 3, f. gem. Chor (Uraufführung).

Sonnabend, 17. Nov.: Hermann Simon: „Geistliche Kammermusik", f. Soloquart., mit kleiner Instrumentalbegl. (Drei Bibelsprüche) (Uraufführung). — Otto Reinhold: „Der Weg", Kantate f. gem. Chor, eine Männerst., vier Holzbläser, Cembalo u. Orgel. (Nach Texten von R. M. Rilke, W. O. Ullmann u. Hanisch) (Uraufführung).

Totensonntag, 24. Nov.: Max Reger: Fantasie u. Fuge über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme", f. Orgel. — Hugo Distler: Totentanz op. 12, Nr. 2, f. vierst. Chor (Erstaufführung).

Sonnabend, 1. Dez. 1934: Joh. Seb. Bach: Toccata D-dur f. Orgel. — Gustav Schreck: „Adventsmotette", op. 32, f. gem. Chor. — Robert Volkmann: Weihnachtslied aus d. 12. Jahrh. f. Chor u. Solostimmen.

Sonnabend, 8. Dez.: Arnold Schlick: „Maria zart, von edler Art, ein Ros ohn alle Dornen" Choralbearbeitung, aus „Tabulaturen etlicher Lobgesang" 1512 f. Org. — Heinr. Schütz: „Adventsgebet", f. Knabenst. u. Cembalo (Erstaufführung) aus den „Kleinen geistlichen Konzerten". — Heinrich Schütz: „Tröstet mein Volk", Motette zum Advent für sechsst. Chor (Erstaufführung). — Georg Philipp Telemann: Kantate G-dur für Alt, Flöte, Cello (Continuo) u. Cembalo. — Melchior Franck: „Weihnachts-Musik", f. einen dreist. u. einen vierstimm. Chor (Erstaufführung).

HERMANNSTADT. Motette in der Hauptkirche:

Sonnabend, 1. Dez.: Joh. Pachelbel: Toccata F-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Frz. Xav.

Dreßler). — Volkmar Leisring: „Macht hoch die Tür, die Tor macht weit" f. 2 Ch. — Mich. Prätorius: Drei Adventschöre für 4—5st. Ch., hrsg. v. Dittberner. — Joh. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht" (5st.). — Ein Kind gebor'n zu Bethlehem" (5st. altes sieb. Cantionale). — Leonh. Schröter: „Freut euch, ihr lieben Christen".

Sonnabend, 8. Dez. (Bußtag): Dietr. Buxtehude: „Magnificat primi toni" für Orgel (vorgetr. v. Prof. Frz. Xav. Dreßler). — Georgius Ostermayer (1530—1571): Motette „Si bona suscepimus" (5st.) (Uraufführung). — Joh. Herm. Schein: „Angstseufzer" (5st.). — Joh. Brahms: Drei Motetten für 4—8st. Chor, op. 110.

Sonnabend, 15. Dez.: Max Reger: Introduction u. Passacaglia für Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Max Reger: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", Choralkantate. — Albert Becker: „Sel'ge Stunde, frohe Kunde" f. 6st. Ch., op. 71/2. — Paul Gläser (lebt in Großenhain): „Weihnachten" f. 4st. Chor u. Solost.

Sonnabend, 22. Dez.: Choralvorspiele für Orgel von Bach, Brahms und Reger (vorgetr. v. Kurt Wittmayer). — Drei Altböhm. Weihnachtslieder (C. Riedel). — „In dulci jubilo". — „Es ist ein Ros' entsprungen". — Frz. Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht".

AACHEN. Im Laufe des Spätwinters und Frühjahres drohten dem musikalischen Leben Aachens erhebliche Erschütterungen: Prof. Dr. Raabe hatte die Absicht, von seinem Generalmusikdirektoramte zurückzutreten. Wenn auch schließlich jeder Mensch, der nicht gerade ein Genie ist, zu ersetzen ist und zu seiner Zeit ja auch immer ersetzt werden muß, so wäre der Rücktritt Raabes für Aachen doch ein herber Verlust gewesen. Man brauchte und braucht nicht mit allen Einzelheiten seines Dirigententums einverstanden zu sein, um dennoch aufgrund einer im Laufe von 14 Jahren beobachteten und meist dankbar erlebten Gesamtleistung zu dem zu kommen, daß Prof. Raabe in die vorderste Reihe des älteren Dirigentengeschlechtes Deutschlands gehört und außerdem mit einer geistigen Frische gesegnet ist, die von ihm noch manche wertvolle Tat erhoffen läßt. Es war daher für Aachen ein schwerlich hoch genug zu schätzendes Glück, daß es gelang, Prof. Raabe vorläufig als Kapellmeister der Konzerte weiter zu verpflichten. Im Theater hat der aus Ulm zu uns gekommene Herbert von Karajan seinen Platz eingenommen. Wenn nicht alles täuscht, dann bedeutet diese Nachfolgerschaft einen erfreulichen Gewinn für unsere Bühne. Der neue Kapellmeister hat sich mit „Fidelio" und „Walküre" in einer Weise vorgestellt, die — das sei einmal mit Vergnügen festgestellt — keinen ernsthaften kritischen Einwand zuließ. Wo es mangelte, mangelte es offensichtlich nicht an der Leitung. Man hört von gewissenhafter Probenarbeit und man erlebt ihre Früchte: ein nicht „um zu schmeißendes" Zusammengehen von Bühne und Orchester, eine bis ins einzelne ausgefeilte Kleinarbeit bei beiden — bei den Sängern in deutlicher Aussprache und reiner Tongebung, beim Orchester in sinngemäßer Einordnung in das musikdramatische Geschehen sich äußernd —, eine schwerlich nur gespielte Begeisterung und demgemäß ein voller Einsatz für das Kunstwerk. v. Karajan steht trotz seiner Jugend in bewundernswertem Maße über der Sache und schaltet daher frei, als ein wahrer „Beherrscher der Geister", aus ihren Gesetzen heraus. Was z. B. sonst in der „Provinz-Walküre" (wie überhaupt bei Wagner und seiner orchestertechnischen Gefolgschaft) so sehr störte: die starke Bevorzugung des Blech, trat diesmal bei weitem nicht so unangenehm hervor. Selbst nicht für den, der kürzlich in Bayreuth war und daher maßgeblich vergleichen konnte.

Im übrigen sind noch eine ganze Reihe wesentlicher Um- bzw. Neubesetzungen zu verzeichnen. Intendant Sioli hat, aus der Öffentlichkeit nicht bekanntgegebenen Gründen, seinen Abschied erhalten (ihm ist inzwischen eine ehrenvolle Berufung an das Staatstheater in Danzig zuteil geworden). Seine Stelle nimmt seit Spielbeginn Dr. Groß aus Lübeck ein. Der von ihm und seinen Vorständen entworfene Spielplan für die Oper läßt auf den ernstlichen Willen zu deutscher Wertarbeit schließen. Daß allerdings innerhalb einer erst sechs Wochen währenden Spielzeit bereits zwei Operetten herausgekommen sind, läßt auf Einnahmeschwierigkeiten schließen, die noch in jeden reinen Wein der guten Vorsätze am Ende reichlich Wasser mischen hieß. Die Ernennung des ehemaligen Sängers Hoff zum techn. Verwaltungdirektor hat vielerwärts Kopfschütteln hervorgerufen. Es muß nun abgewartet werden, in welcher Weise sich der neugeschaffene Posten auswirkt. Daß die Neubesetzung der drei Konzertmeisterstellen im Städtischen Orchester mit Detlev Grümmer (Violine), Walther Herber (Bratsche) und Rich. Lenzer (Cello) ausnahmslos „gute Griffe" bedeuten, hatte sich schon beim Brucknerfest gezeigt. Inzwischen haben die Genannten in einem Strauß-Konzert Gelegenheit gehabt, ihr solistisches Können unter Beweis zu stellen. Den am wenigsten leichten Stand wird

R. Lenzer als Nachfolger des nach Hamburg berufenen Otto Bogner haben. Bogner verabschiedete sich im Sommer mit einem Konzertstück von Volkmann und mit Dvořaks bekanntem Cello-Konzert und ließ dabei von neuem ermessen, welch glänzenden Spieler und ausgezeichneten Musiker wir in ihm besaßen.

Die Erwähnung Strauß' legt es nahe, mit den beiden Orchesterkonzerten, die seiner Geburtstagsnachfeier galten, zu beginnen. Merkwürdig: sehr viel Strauß in nahem zeitlichen Beieinander ist nicht ganz leicht zu ertragen. Dafür ist Straußens Musik, trotz stärkster Bemühung um höhere Gehalte, im letzten Grunde zu äußerlich. „Ein Heldenleben" erfüllt einfach nicht die inneren Anforderungen, die man an eine Tondichtung mit diesem Thema stellen muß. „Till Eulenspiegel" und „Burleske" liegen Straußens eigentlichem Ausdrucksbereich viel näher und hinterlassen infolgedessen kaum je zwiespältige Eindrücke. Recht reizvoll war übrigens, die „Burleske" von Josef Pembaur und von Elisabeth Knauth (Leipzig) kurz hintereinander spielen zu hören. Der Willensmensch Pembaur brachte seinen Part in unerhörter Straffung und gelegentlich auch mit reichlichen Freiheiten gegenüber der Partitur, Elisabeth Knauth fügte sich — bei gleichfalls voller technischer Bewältigung des schwierigen Werkes — in fraulicher Weise weit mehr in das Gewebe des Ganzen ein. Das Städt. Orchester unter Raabes Leitung löste seine vielfältigen und anspruchsvollen Aufgaben virtuos.

Einen einzigartigen Genuß in des Wortes voller Bedeutung bereitete den Besuchern der 1. Kammermusik und eines Konzertes in der Christuskirche der Gesang des Dresdener Kreuzchores. Gewiß hat dieser Schülerchor eine Überlieferung; aber für den jeweiligen Leiter heißt es doch ständig: neu beginnen und neu aufbauen. Was Meister Rudolf Mauersberger mit seiner Schar leistet verdient rückhaltlose Bewunderung. Ob die Zehn- bis Zwanzigjährigen im schlichten oder im vielstimmig verwickelten Satz, ob sie alte oder neue ernste oder heitere Werke und ob mit oder ohne Dirigenten singen — immer bleibt der Klang der Stimmen gleich edel, gleich natürlich, ist die Chorzucht gleich erstaunlich und der Ausdruck gleich ungesucht und hinreißend (vielleicht mit einziger Ausnahme der Brahms'schen „Fest- und Gedenksprüche"). Hoffentlich brauchen sich die jungen Gäste bei ihrer mit Sicherheit zu erwartenden Wiederkehr nicht noch einmal über den unzulänglichen Besuch ihrer Abende zu beschweren.

Bezüglich des vorgelegten Winterkonzertplanes ist zu bemerken, daß er fast ausschließlich erprobte bekannte Werke verheißt. Hoffentlich weicht Prof. Raabe dennoch nicht von seinem bisherigen Brauche ab und bietet uns wenigstens in den sog. Volkssymphoniekonzerten öfter Werke zeitgenössischer Tonsetzer — diesen und auch uns zum Heile!

In der Oper gabs außer „Fidelio" und „Walküre" die „Lustigen Weiber" und „Wiener Blut". Außer durch das jeweilige Werk an sich erhielten alle vier Aufführungen ihren besonderen Reiz durch den Umstand, daß in ihnen neben unseren bekannten Künstlern (Reinhold Ockel, Adolf Martini, Josef Stecken, Leonie Hauswald, Klara Hertzog und anderen) eine ganze Anzahl neuer Kräfte erstmalig mitwirkten. Eva John-Fehrmann bringt sowohl die genügend große Stimme als auch das starke Spielvermögen mit, um Fidelio und Walküre wahrhaft packend darzustellen. In Friedel Kreutzfeldt haben wir eine Koloratursängerin bester Schule gewonnen; außerdem ist ihr Spiel (Marzelline, Frau Fluth) reichster Abstufungen fähig. Das gleiche gilt von der Soubrette Elmy Holgerlöf (Gabriele). Weniger befriedigen konnte Georg Boye als Graf Zedlau und als Fenton. Preben Rovsing (Florestan, Siegmund) läßt noch nicht klar erkennen, wie weit er den Ansprüchen seines Faches genügen wird. Den Florestan sang er flüssiger und unangestrengter als den Siegmund. Erich Kuhn hingegen (Rocco, Hunding) darf man schon jetzt als vollwertigen Ersatz für Willy Roos betrachten. Eine Überraschung bereitete Leonie Hauswald allen Theaterbesuchern durch ihre in jeder Hinsicht ausgezeichnete Sieglinde. Paul Erthals Stimme (Falstaff) scheint an Kraft und Umfang noch gewachsen zu sein. Kurt Rooschütz' Behandlung des Orchesters in den „Lustigen Weibern" wünschte ich mir hier und da feinnerviger. Robert Nästlberger, der neue Operettenspielleiter hat offenbar die richtige „Hand" zu seinem Werke. Als Vater Kagler holte er sich in „Wiener Blut" auch einen besonderen persönlichen Erfolg. Erfreulicherweise war diese Operette einmal ein wenig üppiger ausgestattet, als wir es in den letzten Jahren schon fast gewöhnt waren zu sehen. Was bleibt außer der Musik denn auch schon an der Operette dran, wenn nicht dem Auge reichliche Nahrung geboten wird?! Für durchweg gute Bühnenraumgestaltung sorgt seit Beginn der Spielzeit Ernst Rufer. Oper und Schauspiel werden von ihm mit gleicher Liebe und gleichem Gelingen bedacht. Nur das Felsengebirge im zweiten Aufzug der „Walküre" machte es einem schwer, an ein wirkliches Felsengebirge zu glauben. Der Brünnhildenstein war ebenfalls zu starkes „Theater". Und die Waberlohe? Da gefiel mir die frühere, die nicht in einigen Dutzend Kilometern Entfernung

vom Brünhildenstein weit draußen in der Landschaft, sondern wirklich aus dem Felsgeklüfte um die Einzuschläfernde herum aufstieg, bei weitem besser. (Bayreuth beging übrigens denselben Fehler, des durch die Gebirgskulissen geschaffenen riesigen Raumes nicht zu achten. Infolgedessen konnte die beabsichtigte Täuschung mit der Waberlohe sich unmöglich einstellen. Hoffentlich macht das dortige Vorbild nicht Schule.) Als Oberspielleiter der Oper ist Curt Becker-Huert tätig. So viel man aus seiner Arbeit in Fidelio und Walküre erkennen kann, ist er ein erfahrener Künstler, der genau weiß, worauf es ankommt. Höchst eindrucksvoll gelang ihm Aufstellung und Bewegung der Gefangenenmassen in „Fidelio". Die Erhöhung der Eleonore auf einem besonderen „Podest" erschien dagegen übertrieben. Ebenfalls zu deutlich wirkte der Kampf Siegmunds mit Hunding im 2. Akt der Walküre. Da fehlten Wolken und Gewitter, um dem Geschehen vor uns so etwas wie mythische Größe zu verleihen.

Alles in allem darf man sagen, daß der Neubeginn der Spielzeit in Konzert und Oper einen gedeihlichen Fortgang erhoffen läßt und daß die vielen und teilweise recht wesentlichen Änderungen innerhalb der Künstlerschaft durchweg mit glücklicher Hand vorgenommen wurden.

R. Zimmermann.

BADEN-BADEN. Baden-Baden hat eine alte musikalische Tradition zu verteidigen. Gaben sich hier doch alle großen Musiker ein Rendezvous. Brahms und Klara Schumann lebten hier, Liszt und Bülow kamen in jedem Frühling, mit ihnen der Walzerkönig Strauß, ja beinahe hätte Richard Wagner sein Festspielhaus in Baden-Baden errichtet. Verhandlungen wurden darüber schon gepflogen. Immer mehr wurde das liebliche Oostal zum süddeutschen Musikzentrum bis zum Weltkrieg. Dann wurde von neuem versucht, den alten Ruhm wieder aufzurichten, aber es war nur eine Scheinblüte. Im Herbst vorigen Jahres bemerkte man ein erschreckendes Absinken des musikalischen Interesses und eine Zeitlang war unser Orchester verwaist. Es sah aus, als sollte hier nur noch badeortmäßige Unterhaltungsmusik gemacht werden. Einen Kapellmeister zu finden, der den vielseitigen Ansprüchen genügte, war nicht so ganz leicht. Er muß versierter Sinfonie- und Operndirigent sein, soll aber auch die leichte Muse beherrschen und das Orchester so führen, daß auch große Gastdirigenten und Komponisten das Vertrauen haben, mit ihm zu arbeiten und ihm ihre Werke anzuvertrauen. Es scheint nun, daß mit dem Engagement des jungen Herbert Albert neues frisches Leben in unser Musikleben eingezogen ist. Die bisher von ihm geleiteten Konzerte standen auf einem hohen Niveau und erfreuten sich eines starken Besuches, wozu die Wahl der Solisten von Ruf beigetragen hat. So brachte ein Beethovenabend den Geiger Prof. Dr. Havemann mit dem Violinkonzert D-dur, umrahmt von der Leonorenouvertüre III und der achten Sinfonie. Das zweite Konzert umfaßte Bach, Brahms und das Cellokonzert von Haydn, von Prof. Grümmer hervorragend gespielt; im dritten kam mit seinem festlichen Vorspiel der junge Paul Höffer zu Wort neben Tschaikowsky und Herbert Albert als Pianisten. Er spielte mit überragendem Können das a-moll-Konzert von Grieg. Bruckner und Richard Wagner füllten mehrere Abende aus. Eva Liebenberg sang, Werner von Siemens als Gastdirigent mit Alma Moodie erfreuten durch gedankentiefe Brahmsinterpretationen. Das Dresdener Streichquartett und unser einheimisches Quartett mit selten gespielten Werken von Haydn, Bläserquintett von Mozart, Kompositionen von Sinding, Händel, Bach und Beethoven gaben einige Kammermusikabende. Hans Hermann Wetzler machte uns mit seinen „Visionen" bekannt und brachte uns als Pianist mit hochkultiviertem Spiel Beethoven nahe. Unsere Männerchorvereinigungen veranstalteten interessante Konzerte. Schubert, Brahms, Reger, Kaun, Philipp in einem deutschen Abend und eine Konradin Kreutzerfeier mit den schönsten seiner Chöre. An Opern gab es „Fidelio", „Zauberflöte", Die lustigen Weiber", „Waffenschmied", „Aida", „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo", ein Gastspiel der Mailänder Scala unter Lucon mit einer überdurchschnittlichen „Rigoletto"-Aufführung. So wurde im Winter fleißig an dem Aufbau gearbeitet und es ist zu hoffen, daß Baden-Baden bald wieder im süddeutschen Musikleben an einer führenden Stelle stehen wird.

Elsa Bauer.

BAYREUTH. Die musikalischen Veranstaltungen 1933/34 wurden zum Teil mit nationalsozialistischen Feiern verbunden, so die erste große Gautagung der oberfränkischen Erzieherschaft, der sich die feierliche Grundsteinlegung zum „Haus der deutschen Erziehung" anschloß. Den Ehrenabend für Staatsminister Schemm verschönten gediegene Darbietungen des Symphonieorchesters der Standarte 7 (Horlbeck), des Konzertsängers Riedelbauch und des Bayreuther Lehrerchors (Schönauer). Der Akt der Fahnenweihe des NSLB wurde durch Gaben eines einheimischen Kammermusiktrios vertieft. Anläßlich der Tagung des Fränk. Sängerbundes veranstaltete die Gruppe Bayreuth einen Begrüßungsabend mit Festkonzert. Der Orchesterverein (E. Schmidt) spielte einleitend die klassische Ouvertüre zu „Iphi-

genie in Aulis" von Gluck. Zu Brahms' Gedächtnis sang Elis. Rothballer-München mehrere seiner Lieder mit guter Einfühlung, wenn auch nicht immer mit reiner Vokalisierung. Einen tieferen Eindruck vermittelte sie in der von zartester Lyrik durchströmten Brahmsschen Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester, wobei sie von den übrigen Ausführenden mit Hingebung unterstützt wurde. Die Brandenburger Liedertafel (Fikentscher) und der Liederhort (O. Jünger) ernteten viel Beifall mit Brahmsliedern und Bruckners feierlichem Hymnus „Trösterin Musik" (Harmonium: Prof. Albrecht). Ein Konzert des Liederkranzes (E. Schmidt) brachte ernste und unterhaltende Musik. Unter den Schubertschen Männerchören mit Klavier (Reinhardt) fesselte besonders das echt romantische Spätwerk: „Nachthelle", dessen Tenorsolo G. Riedelbauch weich und wohllautend vortrug. Ein geschultes Leipziger Vokalquartett bot altdeutsche Madrigale und Lieder von Brahms und Schumann. Der Besuch dieses Konzertes litt unter einer gleichzeitigen Veranstaltung des RDT, Ortsgruppe Bayreuth. Unter dem Motto: „Bayreuths Jugend pflegt deutsche Hausmusik" entrollte dieser Abend unter der Gesamtleitung Prof. Kittels ein erfreuliches Bild von der Musizierfreudigkeit unserer Jugend. Die Mittelschulen bekundeten in einem gleichen Konzert (Gesamtleitung E. Schmidt) den hohen Grad ihrer musikalischen Schulung. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte für ihre erste Veranstaltung „Die 5 Nürnberger Deutschsinger" mit Musikdirektor Bieder gewonnen, der die von ihm nicht immer ganz volkstümlich bearbeiteten, sehr gut gesungenen Volks- und Soldatenlieder am Flügel temperamentvoll begleitete. Der zweite Abend der genannten Bayreuther Musikvereinigung galt der Erstaufführung des Passionsoratoriums „Das Sühnopfer des Neuen Bundes" von Karl Loewe unter der Stabführung Kittels, der dieses nach dem Bachschen Vorbilde mit Chorälen ausgestattete, an lyrischen und musikdramatischen Schönheiten so reiche Werk hervorragend wiedergab. Seine zuverlässigen Helfer waren Herma Kittel (Sopran), Hedwig Taubenberger (Alt), Kammersänger R. Ritter (Tenor), W. Bauer (Baß-Bariton), Prof. Albrecht (Orgel), Prof. Pöhlmann (Cembalo), der Gesellschafts- und Seminarchor sowie ein vom Coburger Landestheater und der Bayreuther Reichswehrkapelle gestelltes Streichorchester. — Das 1. Konzert des Orchestervereins (E. Schmidt) wurde mit der Reichsgründungsfeier verbunden. Der musikalische Teil umfaßte drei Werke von Beethoven, dem persönlichkeitsstarken Meister der Freiheitsidee. Mit einheitlicher Auffassung spielten E. Schmidt (Geige) und R. Reinhardt (Klavier) die Kreuzersonate. In der 8. Symphonie gelangten dem verstärkten Orchester die beiden ersten Sätze am besten. Die mit leidenschaftlich-düsterer Tonsprache beginnende und in hellen Jubel ausmündende Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 beschloß den Abend. Im Mittelpunkt des 2. Orchestervereinskonzertes stand die gereifte Kunst des Leipziger Cellisten Prof. Schertel. Unter der Klavierbegleitung R. Reinhardts gestaltete er die bekannteste der fünf Cellosonaten von Beethoven zu einem abgerundeten Klanggemälde. Daß Beethoven mehr zu sagen hat als der russische Tondichter Tschaikowsky, offenbarte der Vortrag des lyrisch-pathetischen Trios für Klavier (Reinhardt), Violine (Schmidt) und Cello (Prof. Schertel), dem Andenken eines großen Künstlers gewidmet. In diesem wechselreichen Spiel zu dreien trat der Cellist führend hervor. In dem Concerto grosso in d-moll von A. Vivaldi hoben sich die gegenseitig gut abgeglichenen Solostimmen vom dezenten Ensemblespiel wirkungsvoll ab. — In den Dienst der Winterhilfe stellten sich ein gelungenes Konzert des Liederhortes (O. Jünger) und der Standartenkapelle sowie eine Wohltätigkeitsveranstaltung mehrerer Männerchöre der Reichswehrkapelle und einiger Bayreuther Solisten (Frl. Bencker und H. Pöhlmann). In einem bemerkenswerten Solistenkonzert, das die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranlaßte, errangen zwei gleichwertige musikalische Kräfte, die Geigerin Elis. Bischoff und der Pianist Udo Dammert aus München, durch die ausgezeichnete Wiedergabe der Kreuzersonate, des Violinkonzertes in A-dur von Mozart sowie von Werken romantischer Meister starken Beifall. Der Bayreuther Geiger Fr. Beer und der Organist A. v. Kotzebue veranstalteten in der Kirche zwei eindrucksvolle musikalische Feierstunden. Das Werbesingen der Städt. Singschule (Prof. Kittel) bewies abermals deren guten Ruf. Ein Kirchenkonzert der Lehrerbildungsanstalt (Streichorchester: Prof. Albrecht, Chor: Prof. Pöhlmann) verinnerlichte das Erntedankfest durch sinnig ausgewählte Gaben altklassischer und moderner Meister. Stadtkantor Bachmeier erwarb sich mit seinen Mitwirkenden den Dank der Kirchengemeinde durch zwei stilvolle musikalische Andachten. — Prof. Jos. Pembaur-München begeisterte die Bayreuther in einem Konzert des Richard Wagner-Vereins aufs neue. Die große A-dur-Sonate von K. M. v. Weber, die Wandererfantasie von Schubert und die Franziskuslegende von Liszt erfuhren unter seinen Künstlerhänden eine ideale Ausdeutung. Neben ihm konnte sich der Konzertsänger Haym-Elberfeld nur schwer behaupten. — Am Schlusse unseres Musikbriefes sei noch der vortrefflichen Aufführungen des Coburger Landestheaters im Bayreuther Opernhaus gedacht. Nach-

dem der „Freischütz", „Figaros Hochzeit", „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" mit glücklichem Erfolg über die Bühne gegangen, wurde Siegfried Wagners bedeutsame Märchenoper „Der Kobold" als Abschiedsvorstellung in Anwesenheit von Angehörigen des Hauses Wahnfried mit begeistertem Beifall gegeben. Macrobius.

BONN. Das Städtische Orchester unter Leitung von Gustav Claßens gab im neuen Jahre noch drei Symphoniekonzerte. Das Programm des 11. Januar enthielt Gottfr. Stölzels Konzert für zwei Trompeterchöre mit Pauken, Holzbläserchor und geteiltem Streichorchester sowie Bruckners Neunte in der Urfassung. Der sieghafte Klang und die Stimmung des Stölzelschen Werkes riß die Zuhörer zur Begeisterung hin. Die Urfassung der Brucknerschen Neunten zeigte, daß der Meister das Werk viel schlichter schuf, als es in der Überarbeitung von Ferdinand Löwe anmutet; es ist doch weniger wagnerisch erfunden, als man gewöhnlich meint. Das Adagio wirkte als Ausklang so gewaltig, daß man das Werk nicht als eine „Unvollendete" ansprechen darf. — Am 1. März wurden Regersche Werke gespielt. Den Eingang bildete der „Gesang der Verklärten". K. H. Pillney-Köln hat den Orchesterpart überarbeitet. Besonders ergreifend war der überirdisch schöne Ausklang. Das Werk wurde vom Städtischen Gesangverein gesungen. Dann spielte K. H. Pillney die Variationen mit Fuge über ein Thema von Bach, und zwar in seiner eigenen Bearbeitung mit hinzugefügtem Orchester. Pillneys Spiel war stilecht, klar, poesievoll und leidenschaftlich. Seine Art der Bearbeitung erscheint allerdings nicht in allen Teilen gleichmäßig geglückt. Den Schluß des Abends bildete die Böcklinsuite. Das Orchester bot diese vier Stücke mit einem Schwung und einer Klangbeseelung, daß man wohl sagen kann: es übertraf sich selbst. — Das Programm des 12. April enthielt Brahms' Serenade in A-dur, Werk 116, und das Konzert für Geige und Cello mit Orchester. Dieses spielten mit abgeklärter Kunst Siegfried Borries und Prof. Paul Grümmer. Im zweiten Teil setzte sich Gust. Claßens für Respighis „Feste romane" ein. Die Darbietung gelang überraschend schön, so daß die Hörer ganz in den Bann dieser echt italienischen Programmusik gezwungen wurden. — In einem Volkskonzert am 18. März spielte Konzertmeister Kirchenmaier mit eindrucksvoller Gestaltung Dohnanyis Violinkonzert in d-moll, Werk 27. Außerdem gefiel sehr eine Suite für Geige (Kirchenmaier), Cello (Friedrich Schmitt) und Harfe (Meta Keyßner), die W. Gösgens aus Stücken verschiedener alter Meister zusammengestellt und bearbeitet hatte. —

Im zweiten Chorkonzert des Städtischen Gesangvereins dirigierte G. Claßens J. S. Bachs Johannispassion. Die Chöre waren gut eingeübt, so daß sie stimmunggebend und aufrüttelnd wirkten. Als Solist überragte Jul. Patzak, der den Evangelisten sang, alle anderen. Die Sopranarien sang Amalie Merz-Tunner, die Altpartie Rosette Anday, den Christus Hans Hermann Nissen, die kleineren Baßpartien T. Lodder (Bonn). W. Kunkel und H. Anrath (Köln) spielten die Viola d'amore und Alfred Lücke (Bonn) die Gamba. — Der Bachverein sang unter Leitung von W. Poschadel Haydns Schöpfung. Der Chor hatte seinen guten Tag. Als Solisten wirkten mit: Lore Schröters (Köln), Sopran, Jürgen Walter (Berlin), Tenor und W. Strienz (Köln), Baß.

Das neue Jahr brachte außerdem noch vier Kammermusikabende. Am 23. Januar gab Wilh. Kempff einen Klavierabend. Er spielte mit männlicher Leidenschaft und zarter Versunkenheit, mit Phantasie und Ursprünglichkeit die Chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, wie auch die Sonate in A-dur von Mozart, und besonders Brahms' Variationen und Fuge über ein Thema von Händel (Werk 24). — Am 20. Febr. spielte das Peter-Quartett Beethovens Werk 18/1 in F-dur, Mozarts Quartett in D-dur (Köchel 575) und Regers Werk 109 in Es-dur. Der Abend begann mit einiger Kühle, steigerte sich aber bei Mozart und besonders bei Regers Werk zu hinreißender Klangwirkung und leidenschaftlichem Schwung des Ausdrucks. — Am 13. März gab Julius Patzak einen Liederabend mit Liedern von Schumann, Hugo Wolf, Johannes Brahms und Arien von Donizetti und Cornelius. Die Gestaltung der Lieder stand nicht immer auf gleicher künstlerischer Höhe. Am Flügel begleitete Gustav Claßens. — Am letzten Kammermusikabend verabschiedete sich Prof. Herm. Abendroth. Er dirigierte das Kölner Kammerorchester. Auf dem Programm standen zwei Concerti grossi von Corelli und Händel, ein Cembalokonzert von Joh. Christian Bach (Solistin: Julia Menz), Haydns Violinkonzert in G-dur (Solistin: Riele Queling) und Mozarts Serenata notturno Nr. 6 (Köchel 239). Der Klang des Orchesters und das Spiel der Solisten war prachtvoll.

Zum Schluß sei noch eine Veranstaltung der Frauengruppe Bonn des VDA erwähnt. Olga Schwind und Corry de Rijk sangen alte Lieder aus dem 14.—17. Jahrh. und begleiteten sie selbst auf alten Instrumenten (Alt- und Tenorblockflöte, Vielle, Gamba, Spinett, Laute). Die Lieder wurden dem Gehalt und der Form entsprechend im kleinen Raum dargeboten und machten tiefen Eindruck. Johannes Peters.

BRAUNSCHWEIG. Jedenfalls wird Dr. Fritz Hartmann in der neuen Auflage der wertvollen „Sechs Bücher Braunschw. Theater-Geschichte" das Jahr 1934/35 rot anstreichen, denn es verspricht den Aufstieg zu der früheren glanzvollen Höhe. Der Intendant Oskar Walleck stempelte den Kunsttempel zum Volkstheater und bewertete die Mitglieder auch nach der politischen Einstellung, obwohl die Regierung eine parteimäßige Bevormundung als schädlich erachtete und nur die Pflege deutschen Geistes in den Werken von Mozart, Wagner, Lortzing u. a. verlangte. Zur Erzielung der einheitlichen Gesinnung wurden viele tüchtige Kräfte entlassen und die neuen aus Sparsamkeitsgründen ohne Probegastspiel verpflichtet. Die allgemeine Kunstmüdigkeit wurde durch die befolgte stete Abwechslung nicht behoben, sondern vergrößert, weil sie gegen die alte Wahrheit verstieß: „Non multa, sedmultum". Zu Beginn der Arbeit am Spielplan erhielt der Leiter den Ruf nach München und folgte ihm sofort, sodaß sein Nachfolger Dr. Alexander Schum-Dresden in keiner Weise gebunden war, nach den Ferien aber einen zusammenhangslosen Kunstkörper vorfand, mit dem er sich ohne die nötigen Proben vorstellen mußte. Zustatten kam ihm der umgebaute Orchesterraum, der 80 Musikern Platz bietet und durch eine Rampe von gleicher Höhe mit der Bühne den untern Rängen verdeckt wurde. Auch der Souffleurkasten ist wie in Bayreuth verschwunden. Wichtiger als diese und andere Äußerlichkeiten war aber der Leiter, der seine geistige Kraft mit der noch größeren seelischen in hingebungsvoller Arbeit zusammenfaßte und „Die Meistersinger" nicht nur zu einem harmonisch-dramatischen Ganzen entwickelte, sondern auch für die verschiedenen Stimmungen einen Ausdruck fand, dessen tiefer Wirkung sich niemand entziehen konnte.

Trefflich wurde er dabei von den Kapellmeistern Rud. Moralt und J. Kugler unterstützt. Jener folgte dem Spielleiter sehr gewandt, außerdem vermag er sein künstlerisches Empfinden auf andere zu übertragen, dieser besitzt als Chordirektor vorzügliche Ensemble-Technik: scharfe Rhythmik, gleiche Färbung besonders der an- und auslautenden Vokale, richtige Phrasierung und Dynamik. In der „Regimentstochter" erwies er sich auch als äußerst musikalischer Dirigent der Spieloper.

In der zweiten Neuheit „Carmen" offenbarte Dr. Schum seine ausgeprägte schöpferische Gestaltungskraft durch den vorwärts drängenden Rhythmus, durch großzügig-organischen Aufbau der Handlung und geistreiche Kleinkunst noch viel deutlicher. „Alkestis" von Gluck erübrigt eine Würdigung, weil diese Wiederholung der Wiedergabe gelegentlich der Dresdener Reichstheaterfestwoche, die allgemein als Musteraufführung (vergleiche das Juli-Heft) bezeichnet wurde, nahe kam. Die zweimalige Wiedergabe des Werkes am Vorabend und Volkstrauertage war vielleicht die künstlerisch schönste Gedenkfeier des ganzen Reiches für die Opfer der Bewegung an der Münchener Feldherrnhalle.

In den Konzertsälen entwickelt sich frisches, vielversprechendes Leben, ein Beweis, daß erfreulicher Wagemut der Künstler und tatkräftige Willenskraft des Volkes immer mehr die Oberhand über die Verzagtheit und Musikmüdigkeit gewinnen. Das Landestheater brachte gemeinschaftlich mit dem Braunschweiger Lehrergesangverein, der R. Moralt zum Liedermeister gewählt hatte, Mozarts Requiem zu zweimaliger tadelloser Wiedergabe, zu deren künstlerischen Erfolgen der Dirigent, das Solisten-Quartett der Oper, die Landestheaterkapelle und der gemischte Chor des genannten Vereins in gleicher Weise beitrugen. Die „Nationalsozialistische Kulturgemeinde" verpflichtete Willi Sonnen und dessen Singakademie, die Reihe der Konzerte mit Haydns „Jahreszeiten" zu eröffnen. Der glückliche Gedanke konnte nicht schöner verwirklicht werden. Der „Richard Wagner-Verband deutscher Frauen" verpflichtete unsere frühere Altistin Gusta Hammer (Hamburg), die in einem Liederabende ebenso stürmisch wie auf der Bühne gefeiert wurde. K. Heck-Ifensee (Gesang), W. Donn (Cembalo), München, Eleonor Day (Viola da Gamba), Hannover, unsere Kammermusiker O. Wolf (Flöte) und Hans Geis (Viola d'amore) gründeten hier einen „Verein für alte Musik" und stellten sich in zwei Konzerten vor, dessen letztes J. S. Bach im Hinblick auf dessen 250. Geburtstag und seinen Söhnen gewidmet war. Die kostbaren Instrumente und das vornehme, fein abgetönte, stilvolle Spiel erinnerte an die berühmte „Société de concert des instruments anciens", entzückte alle Welt und verbürgt ein langes Leben. Auch einzelne Künstler traten wieder an die Öffentlichkeit. Unser Domorganist Walrad Guericke erfreut durch Feierstunden wie ehemals wieder seine große Gemeinde, der Geiger Prihoda, der sich vom Virtuosen zum Künstler entwickelt hat, wurde freudig begrüßt, ebenso der Berliner Opernsänger G. Hüsch. Wie im Vorfrühling das ganze Pflanzenreich zur belebenden Sonne drängt, so deuten hier alle Anzeichen auf eine baldige fröhliche Auferstehung der geliebten Tonkunst. Ernst Stier.

BRESLAU. Über das erste Drittel der neuen Spielzeit ist sehr Erfreuliches zu berichten. Der neue Generalintendant, Berg-Ehlert und der Stab seiner Mitarbeiter haben Wege gefunden, das

in den vergangenen Jahren opernmüde gewordene Publikum wieder für ihr Haus zu begeistern. Die deutsche Oper erfreut sich eines regen Zuspruches, was die Schauspieltheater nicht von sich behaupten können. Fernab von aller Experimentierwut ist in der Oper mit allerstärkster Aktivität gearbeitet worden. Von Erstaufführungen, deren Erfolge fraglich, wurde abgerückt, dafür aber alle verfügbaren Kräfte auf Neuinszenierungen und Neueinstudierungen konzentriert. Es gab ja auch wirklich viel aufzufrischen und zu überholen, denn bei der Fülle von Erstaufführungen in den vergangenen Jahren wurden die Standardwerke der Opernliteratur zu Lückenbüßern herabgewürdigt. Nun ist man daran gegangen, diese Fehler wieder gut zu machen, all die Schätze in einen würdigen Rahmen zu kleiden und nach gründlichster Vorarbeit dem Publikum darzubieten.

Da gilt es eine besonders schöne Aufführung des „Oberon" zu rühmen, mit der die Spielzeit vielverheißend eingeleitet wurde. Man weiß, wie schwer sich gerade aus diesem Werk eine Repertoireoper machen läßt. Musikdrama oder Schaustück nach englischem Geschmack. Wo ist das Zentrum? Der Regisseur Dr. Falk fand es intuitiv und nahm zum Ausgangspunkt seiner Inszenierung, die das Musikalische wieder in den Vordergrund rückende Textfassung Herrmann Kaisers, Darmstadt, für die sich neuerdings verschiedene Bühnen entschieden haben. Prof. Wildermann hat Bilder geschaffen, die in Umriß und Farbe den lebendigen Strom der Musik nicht hemmten und dem Beschauer die Illusion des Märchen-Orients zauberten, indessen die Musik keinem Besseren als GMD Franz v. Hoeßlin anvertraut war. Sowohl die Hauptrollen, als auch die weniger hervortretenden waren ausgezeichnet besetzt, allen voran Ly Betzou, (Rezia) die neue Vertretung des Zwischenfachs, die von der Berliner Städtischen Oper zu uns kam. Nicht minder stark als im „Oberon", war die Gesamtleistung der Deutschen Oper im „Rosenkavalier". Mochte auch der neuverpflichtete erste Kapellmeister, Richard Kotz, das Musikalische etwas zu sehr auf ein Schwarz-Weiß abstellen, so bleibt doch die Wiedergabe der Partitur als Gesamtleistung höchst anerkennenswert. Im Gedächtnis haften bleibt die vorzügliche Regie des äußerst begabten Dr. Skraups, der eine Fülle von Einfällen glücklich verteilte, und die geradezu bezaubernden geschmack- und phantasievollen Bilder Prof. Wildermanns. Vor allem verdient eine vom Herkömmlichen abweichende Lösung des 2. Aktes besonderer Erwähnung. Glanzvoll waren die Rollen besetzt. Barbara Reitzner (Feldmarschallin), Herma Kaltner (Sophie), Heinrich Pflanzl (Ochs v. Lerchenau) und die mit beachtlichem Stimmaterial begabte und durch intelligentes Spiel auffallende, neuverpflichtete Charlotte Müller. Zum großen Erfolgstück wurde die hier erstaufgeführte „Angelina" Rossinis. Wir hätten niemals wagen können, das Werk herauszustellen, wenn wir nicht zur Zeit die begehrteste Koloratursängerin Deutschlands Erna Sack, in unserem Ensemble wüßten. Leider werden wir die Künstlerin in der nächsten Spielzeit schon wieder an Dresden abgeben müssen. Die Neuheit wurde in einer nach jeder Seite hin hervorragend gelungenen Aufführung geboten, um deren Wiedergabe sich der musikalische Leiter GMD Franz v. Hoeßlin, der Schöpfer der Bühnenbilder Prof. Wildermann, der Spielleiter Dr. Skraup, der Gewandmeister Paul Simon, die Träger der Hauptrollen Pflanzl, Weikenmeier, Charlotte Müller, Herma Kaltner, Theo Lienhardt, Herm Andra und das Tanzpaar Alice Uhlen - Kurt Kern verdient gemacht haben. Zu einem Sondererlebnis ist Mozarts „Entführung" in der kammermusikalischen Darstellung Franz v. Hoeßlins geworden. Dr. Falks Spielleitung betonte den Singspielcharakter, und ließ fernab von allen Konventionen ein volkhaft heiteres Spiel erstehen. Prof. Wildermann hatte herrliche Bühnenbilder entworfen und im Ensemble vereinigten sich nur Stimmen, die Mozart singen konnten. Aus der Reihe der übrigen Neueinstudierungen verdienen hervorgehoben zu werden, eine besonders geglückte Wiedergabe der „Martha" mit Ludwig Josef Kaufmann als Dirigent und die wohlgelungenen Aufführungen des „Holländer", „Wildschütz", der „Carmen" und „Tosca". Von Interesse war die in den beiden Hauptrollen mit Wagnersängern besetzte „Aida": Elli Doerrer (Titelträgerin), Rudolf Strehletz (Radames), der vielversprechende Friedrich Ginrot (Amonasro). Eine überragende Leistung war Hertha Böhlke als Amneris.

Heinrich Polloczek.

DRESDEN. Die Tätigkeit des Dresdner Kreuzchors — von dem, wie ich lese, einige Schallplatten-Aufnahmen erscheinen — und seines Leiters Rudolf Mauersberger hat im Dezember-Heft eine selbständige Würdigung erfahren; so kann ich mich in diesem Monat darauf beschränken, allein über die Werke an sich zu berichten, welche der Chor in den Vespern des Monats November zur Uraufführung brachte. Es sind dies eine Reihe von Werken von Simon, die Reformationsmotette „Wach auf, du deutsches Reich" von Hugo Distler, der 46. Psalm von Wolfgang Fortner und Otto Reinholds Kantate „Der Weg": drei Werke, die innerhalb der eine größere Anzahl von Vespern umfassenden Wiedergabe neuzeitlicher

Kirchenmusik einen verschiedenen, aber durchweg bedeutsamen Rang einnahmen. Distler — von dem der Kreuzchor in diesen Wochen auch den Lübecker Totentanz kurz nach der Uraufführung in Lübeck zu Gehör brachte — geht auch in seinem neuen Werke weiter auf seinem beispielgebenden Weg der Verquickung von Form und Gehalt; sein reiches — und doch niemals „bewußtes" oder äußeres Können trägt unserem Gehör und dem Formwillen unserer Generation Rechnung. In ganz anderem Maße freilich, als — um ein Beispiel zu nennen, das gegenwärtig im Zusammenhang mit dem „Kampf um Hindemith" in Dresden zur Diskussion steht — in ganz anderem Maße also als beispielsweise der junge Gottfried Müller: Distler und Müller erscheinen mir geradezu als zwei Exponenten des neuzeitlichen musikalischen Schaffens: man empfindet bei Müller (dessen Können man deswegen nicht virtuos nennen sollte) den „Apparat" als solchen, während für Distler der Klangkörper nur das Mittel ist, den Hörer auf ihm vertraute Weise zurückzuführen zu einer Kirchenmusik, die als Erlebnis auf einer ganz anderen Ebene steht: die altertümelnden Texte Distlers, die Gliederung und die Kunst der Abwandlung sind lang entbehrt und doch eben „vertraut — von je vertraut — aus urversunkner Zeit" wie Pfitzner seinen Palestrina bei dem Erscheinen der alten Meister singen läßt.

Ein zweifellos außergewöhnliches Werk ist Otto Reinholds Kantate für gemischten Chor „Der Weg"; ihm liegt ein Text zugrunde, den sich der Komponist (gebürtiger Dresdner) aus Versen von Rilke, Ullmann u. a. zusammengestellt hat. Das Werk ist zweiteilig: sein erster Teil ist eine Widerspiegelung der Erkenntnis Gottes (Gott ist die Liebe — Gott ist Geist) sein zweiter Teil schildert das Leben als Kampf und die Überwindung des Todes durch den Glauben. Daraus ergibt sich die Gegensätzlichkeit beider Abschnitte, deren erster von zarten Linien: eine Filigranarbeit von beglückendem Reichtum der Erfindung, deren zweiter ein heroischer Satz mit großen Konturen ist: einprägsam in den Steigerungen, bezwingend in dem verklärenden Ausklang; zwei Themen von ausgesprochener Gegensätzlichkeit sind in diesem Werke zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen, durch die dieses Werk einen führenden Platz in der neuzeitlichen evangelischen Kirchenmusik einnimmt und ganz sicher auf lange Zeit behauptet.

Hugo Simons in derselben Vesper gleichfalls als Uraufführung gehörte „Geistliche Kirchenmusik", sein „Biblisches Terzett für Sopran, Alt und Baß und Harfe" und das „Getreu bis in den Tod" für Tenor, Orgel und zwei Trompeten sind unterschiedlich starke, jedoch aus der gemeinsamen Welt neuzeitlicher Mystik rührende Kompositionen von formal beinahe eigenwilliger Prägung.

Wolfgang Fortner (Heidelberg) ist der zwar nicht modernste — denn Modernität ist ja glücklicherweise heute nicht mehr ein Kennzeichen für das Neuartige um jeden Preis (Distler und Reinhold sind neuzeitlich, ohne „modern" zu sein) — zweifellos aber der Unbändigste der diesmal zu Gehör gekommenen Kirchenmusiker: der textliche Vorwurf des 46. Psalm gibt ihm die Grundlage einer kühnen, beinah verwegenen durchweg atonalen Komposition, ohne daß diese Atonalität dabei als Absicht oder Manie empfunden werden könnte: Fortner ist ihr mit Haut und Haaren verschrieben und er beherrscht sie im Drang einer eigenwilligen, zweifellos aber zwingenden Kraft: selbst wer das Werk als Kunstwerk ablehnen muß, wird zugeben, daß es eine achtunggebietende Leistung ist, die einmal gefundene und bejahte Form mit Konsequenz und ohne Umbiegen durchzuhalten.

Die sonstigen musikalischen Veranstaltungen des Monats bedürfen keiner ausführlichen Besprechung; es handelt sich dabei fast durchweg um Konzerte, welche Bekanntes in zum Teil neuem Rahmen vermittelten. Der Zyklus „Beethoven für alle" der NS-Kulturgemeinde fand seine Fortsetzung in einem zweiten Konzert der Dresdner Philharmonie unter Paul von Kempen; das Elly Ney-Trio gab in vollständig ausverkauftem Saal seinen zweiten Kammermusikabend und die Staatsoper brachte — neunzehn Jahre nach der Uraufführung — Schillings' Mona Lisa zur Erstaufführung. Es ist ganz seltsam: in einer Zeit, in welcher Hindemiths Grünewald-Sinfonie Gefahr läuft, nicht mehr aufgeführt zu werden — in dieser Zeit genügt ein dem verstorbenen Komponisten gewiß in freundschaftlicher Meinung, jedoch auf keinen Fall aus künstlerischer Einsicht gegebenes Versprechen eines Generalintendanten, um die Kräfte eines ersten deutschen Operntheaters (dessen wirkliche Aufgaben harren) in den Dienst eines Werkes zu stellen, über das — gerade in diesen Blättern — die Diskussion längst geschlossen ist. Es genügt, festzustellen, daß Kutzschbach, Staegemann, Marta Fuchs und Robert Burg, der überflüssigen Erstaufführung einen Rang gaben, der des Dresdner Hauses würdig war.

Walter Bachmann, der dieser Tage sechzigjährige Leiter der Klavier-Abteilung der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle wurde durch ein Konzert geehrt, in dem Karl Weiß, Johannes Schneider-Marfels und Heinz Sauer, drei Meister-Schüler Bachmanns, Klavier-Konzerte von Bach, Beethoven, Reger als wirkliche Ehrung ihres Lehrers in glänzender Weise zu Gehör

brachten; die gleichzeitig von den Freunden des Künstlers ins Leben gerufene Walter Bachmann-Stiftung wird jungen Pianisten auf Grund eines alljährlich geplanten Wettbewerbs Mittel zur Weiterbildung zur Verfügung stellen.

Einen bei den in diesem Jahre besonders zahlreichen Konzerten der großen deutschen Klavierspieler (Kempff, Elly Ney, späterhin Fischer u. a.) besonders einprägsamen Erfolg hatte der Dresdener Walter Schaufuß-Bonini mit seinem Klavierabend. Erstmals seit durch Erkrankung bedingter jahrelanger Pause hörte man diesen hervorragenden Künstler, einen Meister, der über das bravouröse Können früherer Jahre den Weg zu einer Meisterschaft ging, welche ihn führend in die erste Reihe unserer Pianisten stellt: sein Chopin-Spiel ist so einmalig wie die Wiedergabe der Mozart-Sonate mit dem türkischen Marsch: ein Erlebnis, eine Durchdringung grundverschiedener musikalischer Welten, welche die Größe der künstlerischen Persönlichkeit vollgültig beweist. Gerhart Göhler.

ERFURT. Die zweite Hälfte der letzten Theaterzeit brachte im Opernspielplan mehr und mehr ein Abgleiten vom ursprünglichen Programm und damit eine Enttäuschung des Publikums. — Ende März kam Strauß' „Arabella" in einer überaus gediegenen Einstudierung heraus. Mit der Ausgestaltung der Titelpartie bot Frieda Reichert-Winning eine ganz große Leistung. Aber auch Hans Reifenleitner (Mandryka), Irming. Scheidemantel (Zdenka) und Karl Röttger (Waldner) zeigten sich wieder als Stützen des Ensembles. Die neue Spielzeit, die mit dem Tannhäuser eingeleitet wurde und außerdem bereits eine wertvolle Aufführung des Donizettischen Don Pasquale brachte, muß mit vielen neuen Kräften im Ensemble bestritten werden. Die Opernleitung scheint diese Engagement mit wechselndem Glück vorgenommen zu haben.

Die „Konzertvereinigung" beging den 70. Geburtstag des Altmeisters Richard Strauß mit einer Aufführung des Don Quixote und der Alpensinfonie unter der exakten und klar disponierenden Hand des GMD Franz Jung. Aus der Reihe ihrer Veranstaltungen bleibt außerdem über eine eindringliche und eindrucksvolle Aufführung der „Heiligen Elisabeth" von Joseph Haas zu berichten. Für den neuen Konzertwinter ist die Konzertvereinigung in das Theater zurückgekehrt, da sich der Stadthaussaal für diese Aufführungen als unzulänglich erwiesen hat. Hoffentlich gelingt es, den Hörerkreis für ihre Aufführungen zu erweitern. Unter den Solistenabenden stehen die Meisterkonzerte der Konzertdirektion Kempf im Vordergrund. Diese Direktion übernahm auch eine zweite Reihe Veranstaltungen, in der ausschließlich Erfurter Künstler musizieren. Hier hörte man mehrmals das strebsame und leistungsfähige Erfurter Streichquartett der Herren H. Wagner, G. Tanneberg, J. Genewsky, H. Schultz. In anderem Rahmen ließen sich die tüchtige Geigerin Maria Oettli und Horst Gebhardi (Klavier) hören. Letzterer spielte außerdem gemeinsam mit Bruno Stürmer Werke für zwei Klaviere — darunter das uraufgeführte Konzertino op. 82 von Bruno Stürmer, ein technisch anspruchsvolles Musikstück, dessen energico und serioso noch eines aufhellenden Gegengewichts bedarf, um beim größeren Publikum Anklang zu finden. Nachhaltige Eindrücke vermittelte eine Wilhelm Rinkens-Gedächtnisfeier, zu der Heinrich Bergzog einen besonders großen Chor zusammengestellt hatte. Zu den musikalischen Feierstunden, die der „Erfurter Madrigalchor" in der Predigerkirche unter Leitung von Prof. Richard Wetz bietet, gesellen sich in der Reglerkirche Musikabende, bei denen Orgelvorträge von Artur Kalkoff im Vordergrund stehen. Bei kleineren Veranstaltungen hörte man die Lehrkräfte des „Thüringer Konservatoriums" (Leiter Walter Hausmann) und des „Erfurter Konservatoriums" (Leitung Elfriede Venediger). Dr. Becker.

FLENSBURG. Das Flensburger Musikleben ist durch die Wahl Johannes Röders, des seitherigen Organisten von St. Nikolai, zum städtischen Musikdirektor vereinheitlicht worden. Die unverhältnismäßig große Zahl der Konzerte wurde eingeschränkt und zugleich eine sinnvolle Durchdringung der bisher zusammenhanglos nebeneinander betriebenen Arbeit der städtischen Musikdirektion und der Chorgemeinschaft um St. Nikolai erreicht. Das städtische Orchester, jetzt „Grenzland-Orchester Flensburg", konnte zwangloser im Dienst der vielseitigen Chorarbeit eingesetzt werden und die Arbeitsgemeinschaft der Chöre kam im Gesamtaufbau des Musiklebens mehr als bisher zu der Geltung, auf die sie Anspruch machen darf.

Vier große gemeinschaftliche Veranstaltungen der Chöre und des Orchesters haben wir dieser Personalunion zu danken.

Am 29. Okt. fand unter Beteiligung der Chöre des abgetrennten Nordschleswig die Uraufführung des Oratoriums „Die Erlösten" von dem Leiter dieser Chöre, Alfred Huth, dem unermüdlichen Führer des kulturellen Lebens der Deutschen Nordschleswigs in dem uns entrissenen Gebiet, statt. Das Werk, aus starkem Miterleben der deutschen Volkwerdung erwachsen, beweist wieder die urwüchsige, wenn auch noch nicht immer durch

künſtleriſche Selbſtzucht geläuterte Schaffenskraft des Komponiſten und enthält ergreifende muſikaliſche Schönheiten. Am 1. Adventsſonntag wurde die Eröffnung des kirchlichen Heinrich Schütz-Jahres der St. Nikolai-Gemeinde durch ein großes Chorkonzert der Öffentlichkeit eindrucksvoll zum Bewußtſein gebracht. Es zeigte den unerſchöpflichen Formenreichtum, den der Meiſter in ſeiner langen Schaffenszeit entfaltet hat, und ließ die Glut echt proteſtantiſchen Glaubenslebens in der farbenfrohen Bildkraft ſeiner muſikaliſchen Sprache hell aufleuchten. Eine zu ſeltener Intenſität geſtraffte Aufführung von Beethovens Neunter mit den Vereinigten Chören am 23. März führte den Konzertwinter zu dem die zweite Hälfte beherrſchenden Höhepunkt. Neben dem zu einer organiſchen Einheit verſchmolzenen Chor- und Orcheſterkörper und auswärtigen Soliſten machten ſich als feinſinnige Mitarbeiter an der Orgel und dem Cembalo der hochbegabte Organiſt und Pianiſt Carl Seemann, der leider nur kurze Zeit die Stellung eines Aſſiſtenten des Muſikdirektors hier bekleiden konnte, und Gertrud Trenktrog, die unbegrenzt anpaſſungsfähige einheimiſche Enſemble- und Generalbaßſpielerin um die Aufführung verdient.

Für Johannes Röder bedeutete die Übernahme der Orcheſterleitung neben der Leitung des Chorweſens und der kirchlichen Muſik in St. Nikolai keine Umſtellung, ſondern nur eine umfaſſendere Betätigung ſeiner vielſeitigen muſikaliſchen Anlagen und Kräfte. Er hatte ein zum Teil von ſeinem Amtsvorgänger Kurt Barth feſtgelegtes Konzertprogramm durchzuführen, in dem die klaſſiſche Muſik überwog. Neben der klaſſiſchen Muſik kam auch die ältere romantiſche zu ihrem Recht. Bruckners Siebente und Pfitzners cis-moll-Symphonie bildeten die Ergänzung aus dem Schaffen der neueren großen Symphoniker; von dem Schaffen der Jüngſten gaben die lyriſche Suite für Bratſche und Kammerorcheſter von Heinz Schubert (als Uraufführung hier ſchon erwähnt) und die „Heitere Muſik“ von Siegfried W. Müller ſehr anſprechende Proben. Über den anfänglich vorgeſehenen Abſchluß hinaus gelang es, die Konzertreihe noch bis Mitte Mai fortzuſetzen. Es folgte im April ein Konzert des aus Mitgliedern der früheren „Vereinigten Männergeſangvereine“ gebildeten Kampfbund-Chores unter der Leitung des Chormeiſters Olof Niſſen mit wertvollen Werken neuerer Männer-Chor-Literatur: Dem „Glöcknerlied“ von Hugo Kaun, „Licht muß wieder werden“ von Otto Siegl und einer erſtmalig geſungenen Chorballade nach Goethes „Totentanz“ vom Nordſchleswiger Alfred Huth, einer Arbeit, die die Eigenart ſeines Schaffens deutlich kennzeichnet. In den beiden Mai-Konzerten kamen — im Gegenſatz zum rein deutſchen Konzertplan des Winters auch die großen Slawen zu Worte: Dvořák, Smetana, Tſchaikowſki und Rimſky-Korſakow. Außer den einheimiſchen Soliſten, namentlich unſeren Konzertmeiſtern Albert Nocke (Violine) und Hans Suchanek (Cello) und dem Pianiſten Camillo Schuſter wirkten namhafte Gäſte in dieſer Konzertreihe mit und ein Flensburger Kind, die ſympathiſche Sopran-Sängerin der Charlottenburger Städtiſchen Oper, Karla Spletter. Neben der Orcheſtermuſik trat die Kammermuſik ungebührlich in den Hintergrund. Es konnten nur zwei Kammermuſikabende geboten werden, um deren Ausgeſtaltung mit vorwiegend klaſſiſchen Meiſterwerken ſich das „Flensburger Trio“ (Gertrud Trenktrog, Nocke, Suchanek) und das Flensburger Streich-Quartett (Nocke, Funk, Schwerdtmer, Suchanek) verdient machten.

Eine kirchenmuſikaliſche Sonderaufgabe, der durch laufende Rundfunkübertragungen die erforderliche Fernwirkung geſichert wird, iſt die Durchführung des kirchlichen Heinrich Schütz-Jahres, ſeit dem 1. Advent 1933. In gemeinſamer Arbeit iſt der Plan von Johannes Röder und dem Hauptpaſtor Heinrich Kähler auf Grund der Perikopenreihen des Kirchenjahres aufgeſtellt worden. Mit etwa 175 Werken, von denen wohl zwei Drittel durch Röders Bearbeitung der kirchenmuſikaliſchen Praxis neu erſchloſſen werden, wird Schütz hier erſtmalig ganz in den Raum geſtellt, wo ſich ſeine lebendige Kraft ungebrochen im Dienſte am ſeeliſchen Aufbau des deutſchen Volkes auswirken kann: in den lutheriſchen Gemeinde-Gottesdienſt.

Ein ganz neuer Zweig iſt unſerem Muſikleben durch die Eröffnung der Oper an unſerem Stadttheater — jetzt „Grenzland-Theater“ — erwachſen. Die Anfänge mußten naturgemäß beſcheidene ſein, zumal im erſten Jahre noch kein vollzähliges Enſemble gewonnen werden konnte und die erſten Kräfte der Operette zu den Aufführungen hinzugezogen werden mußten. Dennoch gelang es unſerem jungen Theater-Kapellmeiſter, dem als Komponiſten ſchon weithin bekannten Heinz Schubert, mit den beſcheidenen Kräften Aufführungen von ſehr beachtenswerter künſtleriſcher Höhe zu ſtellen und über den urſprünglich vorgeſehenen Plan, nur die Spieloper zu pflegen, auch zu anſpruchsvolleren Werken fortzuſchreiten. Das bewährte Orcheſter und ein vorzüglich diſzipliniertes Chor ließen über die Ungleichwertigkeit des Soliſtenenſembles (dem u. a. auch vortreffliche Sänger angehören) hinwegſehen. Acht Einſtudierungen bildeten den ſtattlichen Ertrag des erſten Winters, und zwar außer Lortzing und Flotow („Sein Schatten“), Humperdinck („Hänſel und Gretel“), Weber („Freiſchütz“), Puccini („Butterfly“), Sme-

tana („Verkaufte Braut") und — etwas verfrüht — Verdi („Rigoletto"). Die Erneuerung und Vervollständigung des Solistenensembles im neuen Spielwinter läßt das Beste für die weitere Entwicklung unserer jungen Oper erhoffen. Neben seiner Tätigkeit als Theaterkapellmeister empfahl sich Schubert im Konzertsaal als ausgezeichneter Dirigent in einer Reihe künstlerisch hochstehender Unterhaltungskonzerte.

Eine weitere Einschränkung und Intensivierung der Konzerttätigkeit unseres Orchesters und seine engere Verbindung mit dem Theater wird uns in Zukunft der Einheitlichkeit und vollen Ausnutzung aller musikalischen Kräfte, die eine unerläßliche Voraussetzung für unseren kulturellen Grenzkampf ist, hoffentlich um einen guten Schritt näherbringen. Hoffmann.

FRANKFURT a. Main. Als Ausklang der Opernspielzeit 1933/34 Pfitzners musikalische Legende „Palestrina". Der Dichterkomponist war gelegentlich seines Dirigentengastspiels mit der 1933 erfolgten musikalisch-szenischen Form der Aufführung seines Werkes nicht einverstanden und wünschte eine Erneuerung nach seinen Vorschriften „in unverstümmelter Form". Diese kam nunmehr durch O. Wälterlin, in Bühnenbildern L. Sieverts, musikalisch geleitet von B. Wetzelsberger, zustande und gab, ohne die zuvor bemängelten Drehbühnenbilder des 2. Aktes, günstige Eindrücke. Für die Neuinszenierung des „Tannhäuser", mit welchem man die Opernspielzeit 1934/35 eröffnete, zeichnete Walter Felsenstein. Er gab frei von dem früheren theatralischen Pathos und prunkhaftem Ritterpomp, der Handlung eine stark aufgelockerte Beweglichkeit, schuf im Verein mit dem Bühnenbildner Caspar Neher einen glanzvollen Venusberg mit lockenden Tänzergruppen (W. Junk) und (sehr) fern klingenden Chören (C. Kretzschmar) und technisch geschickten Verwandlungen (W. Dinse). Er hatte für die Landschaft des 1. und 3. Aktes die zarte Stimmung eines Aquarells von Rudolf Sieck (unter Fortlassung des Waldes und der Wartburg) und für die früher üppig geschmückte Sängerhalle der Wartburg die schlichte Ausdeutung einer farblosen Burghalle, in der sich die Gäste in leicht-bunten Gewändern zwanglos einfanden. Karl Maria Zwißler dirigierte umsichtig, von gutem Solistenensembles bestens unterstützt. „Clivia", eine moderne Ausstattungsoperette von Nico Dostal, war mehr optisches wie musikalisches Ereignis durch die Bühnenbilder L. Sieverts und die Tanzeinlagen W. Junks. Nach der Wiederaufnahme von Lortzings „Zar und Zimmermann" in einer erfreulich beschwingten Aufführung, in deren Mittelpunkt der humorvoll charakterisierte Bürgermeister van Bett von Hellmuts Schweebs stand, von Arthur Grüber musikalisch betreut, die neu gestaltete „Traviata". W. Felsensteins Regie schuf in dekorativen Bühnenbildern Caspar Nehers, um 1850 datiert, sehr lebendig wirkende Ballsaalszenen und etwas kühle, weiträumige Interieurs. Bertil Wetzelsberger gab der Orchestersprache Verdis frisch-farbige Ausdeutung, den Singstimmen und klanglich sauberen Chören genügend Raum zur Entfaltung lassend. In der Titelrolle fesselte Clara Ebers nach anfänglicher Zurückhaltung gesanglich und darstellerisch sehr, der Alfred Torsten Ralfs war ein guter Partner, Jean Stern als Vater Germont von schauspielerisch und stimmlich hervorragendem Ausdrucksvermögen. August Kruhm.

FREIBURG i. Br. An erster Stelle zu erwähnen ist das Wirken Ernst Harms' im Verein mit jährlichen Konzerten des Philharmonischen Orchesters unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers (dessen Vater Gymnasialdirektor in Freiburg war). Das Verdienst von Harms, das Orchester für Konzerte in Freiburg gewonnen zu haben, geht auf die Jahre 1900 und 1908 zurück, als es unter der Leitung von Hans Richter und R. Strauß stand. Seit den letzten 10 Jahren hat unsere Stadt mit der regelmäßigen Einkehr Furtwänglers und seines Orchesters in unsere auch diesmal wieder bis zum letzten Platz ausverkaufte Städtische Festhalle rechnen können. Der letzte Abend brachte die Beethoven-Werke der Egmont-Ouvertüre und der 7. Sinfonie A-dur und weiter noch die Erste Sinfonie von Brahms c-moll. Neben diesen Gastveranstaltungen verdienen auch „Harms' Kammerkonzerte" hervorgehoben zu werden. Sie schauen auf früher 6, jetzt 5 Konzerte umfassende 70 Zyklen zurück! In dem musikgeschichtlich bedeutungsvollen 70. Zyklus leitete u. a. ein Kammermusik-Abend der Vereinigung der Berliner Philharmoniker mit Mozart-, Brahms- und Schubertgaben schon das Kommen des ganzen Orchesters ein. Die Sinfoniekonzerte unseres Städtischen Orchesters haben unter der Leitung des GMD Balzer sich auf ihrer alten künstlerischen Höhe gehalten, so daß dessen Weggang lebhaft bedauert wurde. Eine Überraschung war in diesen Konzerten die Bekanntschaft mit der jungen glänzenden Wiener Pianistin Poldi Mildner, die dem Brahmsschen Klavierkonzert d-moll in seiner ganzen Größe und Tiefe gerecht wurde.

Zum ersten Male kann in diesen Berichten auf die Bedeutsamkeit evangelischer Kirchenmusik in Freiburg hingewiesen werden. Wertvollste Grundlage hiefür bildet das musikwissenschaftliche Seminar der Universität unter Prof. Wilibald Gurlitt. Er ist in weiten deut-

schen Kreisen bekannt geworden durch die von ihm bewirkte Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst (1926). Seine engen Beziehungen zu Alb. Schweitzer und D. Dr. Karl Straube, dem Thomas-Kantor in Leipzig haben in hohem Maße dazu beigetragen, daß diese beiden höchststehenden Vertreter evang. Orgel- und Chormusik zu vorbildlichen Konzerten auf ihren Reisen in Freiburg einkehren. Eine Reihe anregender Vorträge von Prof. Gurlitt über evang. Kirchenmusik, Vorträge und Übungen des evangel. Kirchenmusikdirektors Götz-Tübingen unter tatkräftiger Unterstützung durch den Pfarrer der Christuskirche Weber gaben wertvolle Anregungen. Regelmäßige monatliche kirchenmusikalische Abende in der Kirche wurden in den Dienst des Gesangbuchs, des protestantischen Chorals und des auf ihm sich gründenden Orgel-Vorspiels gestellt. In den beiden Gurlitt-Schülern Wilh. Ehmann und Hans Berger fanden sich hingebende Leiter des jugendlich zusammengesetzten Kirchenchors und Betreuer der Orgel. Dr. v. Graevenitz.

GLEIWITZ. Über die Tätigkeit des sich wachsender Beliebtheit erfreuenden O.S.-Landestheaters, das neben Beuthen, Hindenburg und den ostoberschlesischen Städten auch Gleiwitz bespielt, braucht an dieser Stelle nichts Neues gesagt zu werden (vgl. den Bericht aus Beuthen im Oktober-Heft). Erwähnt seien jedoch zwei Symphoniekonzerte des Orchesters unter Leitung von Erich Peter im vergangenen Winter, die — bei leider nur sehr schwachem Besuch — Vorzügliches boten. Das in diesem Jahre verstärkte Landestheater-Orchester ist durch die zielbewußte Arbeit seines Dirigenten zu einem Klangkörper geworden, der eine wirklich subtile musikalische Kultur besitzt. Das zeigte sich auch bei der Aufführung der h-moll-Messe zu Ostern unter Kirchenmusikdirektor Max Schweichert; hierbei sang die Chöre der an alten Meistern gründlich geschulte evang. Kirchenmusikverein. Die Aufführung der h-moll-Messe darf wohl als der Höhepunkt des vergangenen Winters in Gleiwitz bezeichnet werden.

In der neuen Spielzeit brachte das Landestheater bisher „Wiener Blut“ und „Fidelio“ heraus. Ein Symphoniekonzert mit dem NSBO-Orchester unter Leitung von MD Frz. Kauf mit Werken von Mozart und Beethoven lenkte die Aufmerksamkeit auf diesen Orchesterkörper, der wohl in Zukunft öfters herangezogen werden dürfte. Im Gleiwitzer Sender war eine Sendung bemerkenswert: „Das Heimaterlebnis der oberschlesischen Menschen“, zu der Adolf Scorra die sehr geschmackvolle Musik schrieb. Auch die kürzlich aufgeführten Bergmannslieder-Bearbeitungen für Männerstimmen und Orchester von Scorra wurden beifällig aufgenommen. Im weiteren Verlauf des Winters sollen einige Werke des in Gleiwitz geborenen Richard Wetz im Rundfunk erklingen. Der Dienstag Nachmittag jeder Woche steht weiter oberschlesischen Künstlern im Sender zur Verfügung.

Dr. Eckhard Loge.

HALLE a. d. S. Die Hoffnungen, die man auf die Tätigkeit des neuen Operndirektors am Stadttheater, GMD Bruno Vondenhoff setzte, sind in jeder Hinsicht erfüllt. Das wurde auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit klar. Sie begann mit einer Neueinstudierung von „Cosi fan tutte“, die gerade in der stilvollen musikalischen Behandlung trefflich geriet und hoffentlich an ihrem Teil wieder ein Stück dazu beiträgt, dieser immer noch von Vorurteilen belasteten Mozart-Oper den ihr gebührenden Platz zu sichern. Wagner war mit „Walküre“ und „Lohengrin“ vertreten. Graeners heiterer Oper „Schirin und Gertraude“ hatte man sich mit Liebe angenommen, der Spielleiter Heinr. Kreutz traf den rechten Ton für den Humor der Sache, und der so wenig auf äußerliche Effekte ausgehenden Oper war ein unbestrittener Erfolg beschieden. Der Jubilar Richard Strauß wurde durch Aufführung seiner „Arabella“ gefeiert, die unserem Theater alle Ehre machte. Unter Leitung von Hanns Roeffert erlebte Puccinis liebenswürdige „Manon Lescaut“ eine sehr ansprechende Wiedergabe, und zum Schluß gab es noch Kienzls „Evangelimann“, der sich merkwürdigerweise immer noch in der Gunst des Theaterpublikums hält und von manchen in gänzlicher Verkennung des Zieles womöglich noch als Volksoper angepriesen wird.

Die „Philharmonie“ — mit dem Stadttheaterorchester unter Vondenhoff — hatte für ihre Strauß-Feier „Don Juan“ und die „Burleske“ gewählt, deren Solopart Dorothea Braus überlegen meisterte. Die übrigen Abende enthielten, abgesehen von Regers Mozart-Variationen, klassische Werke. Als Gäste begrüßte man Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester (als „Neuigkeit“ ein nach Bachs Solokantate Nr. 35 rekonstruiertes Klavierkonzert) und Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern in einem Beethoven-Abend.

Frisches Leben herrschte in den von Prof. Dr. Alfred Rahlwes geleiteten Chorkonzerten. So gelangte durch die Robert Franz-Singakademie Grabners „Gesang zur Sonne“ zur Uraufführung, ein Werk, das nicht nur durch die Kunst der Polyphonie imponiert, sondern den Hörer ebenso auch durch mächtigen hymnischen Schwung packt. Der anwesende Komponist wurde neben dem Dirigenten und den ausführenden Künstlern gebührend geehrt. Mit einem ganz der Gegenwart gewidmeten Abend trat der Lehrergesangverein hervor. Grabner, Juon und Vollerthun waren selbst zugegen, es

wechselten Chor- und Instrumentalwerke, Havemann spielte, von Dr. Gaartz begleitet, Regers Suite im alten Stil und — mit dem Autor am Flügel — Juons Violinkonzert a-moll, ferner eine Legende von Rahlwes und die piemontesische Suite von Sinigaglia. In den Chören (Knab, Trunk usw.) bewährte sich wieder Rahlwes als überlegener Gestalter.

Die Pflege der altklassischen Orchestermusik ließ sich mit treubleibendem Erfolg Benno Plätz mit seinem Kammerorchester angelegen sein. Die Kammermusik erhielt Belebung durch zwei neue Klaviertrio-Gründungen. Das eine, nach dem Pianisten Josef Zofel benannt (dazu Arthur Bohnhardt und W. Weigelt), bemühte sich um eine Auffrischung von Volkmanns b-moll-Trio, dessen lautes Pathos uns doch heute bereits recht abgestanden anmutet, brachte weiter neben Klassischem eine Neuigkeit, einen Gesangszyklus (mit obl. Violine) „Der Geiger", worin dem Komponisten, Walter Herrmann, ein eigner Stil noch nicht gelungen ist. Das andre mit Theo Blaufuß am Flügel (dazu Margit Lanyi und Werner Haupt), stellte sich zunächst nur mit Schuberts B-dur-Trio vor, der übrige Teil wurde mit Sonaten ausgefüllt. Mit einem reinen Schubertabend wartete das bekannte Bohnhardt-Streichquartett unter Mitwirkung von Dr. H. Gaartz (Klavier) und P. Hoffmann (Baß) auf.

Die sommerlichen Orgelfeierstunden von Oskar Rebling in der Marktkirche zogen durch ihre wertvollen Darbietungen wieder einen Zuhörerkreis an sich. Unter dem jungen Organistennachwuchs hat sich Otto Weu, der seit einigen Jahren an der Ulrichskirche wirkt, nicht nur auf seinem Sondergebiet einen ehrenvollen Platz erobert, sondern sich auch als Dirigent verschiedener Chöre so gut eingeführt, daß man ihn zum Kreisdirigenten im Sängerbund berufen hat. Sein besonderes Interesse gilt der Pflege zeitgenössischer Chormusik (Knab, Rein u. a.). Seine abwechslungsreich gestalteten Abendmusiken erfreuen sich wachsender Anerkennung. In ähnlichem Sinne ist an der Moritzkirche Theo Blaufuß tätig. Zu den ältesten Einrichtungen gehören die Motettenmusiken des Stadtsingechors unter Karl Klanert. So ist in der Musica sacra allenthalben erfreuliches Leben zu spüren.

Damit endlich auch das Satyrspiel nicht fehle, seien zum Schluß „Die hallischen Klangwirker" erwähnt. Unter diesem originell sein sollenden Titel stellten sich etwa 10 hiesige Komponisten (und solche, die es werden wollen) vor, die sich hatten bewegen lassen, die sehr fragwürdigen Erzeugnisse eines ebenfalls hiesigen „Dichters" (Dr. R. B.) zu vertonen. Die Arbeiten von Fritz Gittel und A. Karl Kreußler hoben sich aus dieser Umgebung, in die sie eigentlich nicht hineinpaßten, angenehm hervor. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. In den vier bisherigen Philharmonischen Konzerten halten sich Altes und Neues die Waage. Man hörte im Conventgarten unter GMD Eugen Jochums Leitung Hindemiths augenblicklich sehr aktuelles Diskussionsobjekt, seine, neue Wege gehende Sinfonie „Mathis der Maler", die auch ohne Herrn Heinrich Strobel's (des sattsam bekannten Hindemith-Biographen!) krampfhafte Einführungsbemühungen ein eindeutiger rhythmischer, melodischer und harmonischer Neuaufbruch, eine trotz mancherlei effektvoller Stellen geistig gehaltvolle Arbeit ist, man hörte Béla Bartóks 1923 entstandene, bei aller Verwischung abendländischer Tonalitätsbeziehungen und klanglicher Verschleißungen auch heute noch durch ihren ursprünglichen Musikantengeist fesselnde „Tanzsuite", sowie Rich. Strauß' Tondichtung „Don Juan". Ferner Bruckners „Vierte" und Tschaikowskys „Fünfte". Rückblickend zeigte es sich dabei, daß das Philharmonische, aus 132 Musikern der früheren Philharmonie und des früheren Stadttheater-Orchesters fusionierte Staatsorchester als Klangkörper, namentlich an wärmerem Streicherglanz, entschieden gewonnen hat. Es gilt also für Eugen Jochum, den jungen GMD, das künstlerische Profil dieses auch durch die Solidität der Bläser fundierten Orchesterinstruments bei aller arbeitsmäßiger Inanspruchnahme (Doppeltätigkeit in Konzert und Oper) nicht nur zu erhalten, sondern auch zu letzter, idealer Höchstleistung auszubauen. Eugen Jochum stellt eine junge, stark talentierte Dirigentenbegabung dar. Was ihm an langjähriger Erfahrung, an routinierter Übersicht noch fehlt, ersetzt er an diesem vorgerückten Konzert- und Theaterposten durch die Gabe eines persönlichen Einfühlungsvermögens, die namentlich zu neuerer, namentlich zeitgenössischer Musik eine starke, innerliche Einstellung hat. Sein „Lohengrin" und sein „Rosenkavalier" sind bei uns noch in angenehmster Erinnerung. Es zeigte sich jedoch im Verlaufe dieser Spielzeit, daß Eugen Jochum in manchem noch nicht zu der geistigen Klarheit und Reife gekommen ist, die man seiner Veranlagung wünschen möchte. Überzeugte uns der Bruckner noch am meisten, so wollte seine Auslegung des Beethoven (Eroica) und des Brahms (Vierte) nicht recht befriedigen. Sie zeugte von einer inneren Unstete und Unrast, von teilweiser Überhetzung, von einer Verschiebung und Überspannung des tempomäßigen Ausdrucks nach der schnellen und langsamen Seite hin, von Dingen also, die auch durch eine klangliche Feinkultur nicht hinreichend behoben werden konnten. Mit diesen Dingen, so glauben wir, wird sich der begabte Dirigent auf alle Fälle auseinandersetzen müssen, falls nicht auch

die Kultur des Philharmonischen Staatsorchesters in Mitleidenschaft gezogen werden soll.

Die Hamburgische Staatsoper arbeitete mit starker Anspannung ihrer künstlerischen Mittel. Man hörte in drei Monaten fünf neueinstudierte Werke: einen im Wilhelm Reinkingschen Bühnenbild monumental übersteigerten, von dem Generalintendanten Heinrich K. Strohm mit sicheren, theatermäßigen Akzenten inszenierten „Fidelio", eine klassizistische „Zauberflöte", einen im Gesamt etwas unausgeglichenen, aber sehr lustigen und lebendigen „Fra Diavolo", eine starke „Frau ohne Schatten" und einen beispielhaften „Orpheus". Man spielte die französ. Fassung aus dem Jahre 1773, die gegenüber der zehn Jahre früher liegenden italienischen ein im Rezitativ, Akkompagnato und in der klassischen, cembalolosen Orchesterbesetzung unerhört genialer Gluckscher Fortschritt ist. Man restaurierte die bislang gängige Berliozsche Überarbeitung: entfernte die Altpartie aus der italienischen Fassung zugunsten der original Pariser Tenorfassung, stellte damit die originalen Tonartenbeziehungen wieder her und unterlegte einen neuen deutschen, sich dichterisch und sprachmelodisch fein gebenden und sich an das französische Original eng anlehnenden Text — aus der Feder Hans Swarowskys, des feingeistigen musikalischen Leiters der Aufführung, die durch ihre Güte, durch die schönen, farbig verhaltenen Bühnenbilder Gerd Richters. durch die ideal verkörperte Tenorpartie Willy Freys nicht nur zu einem Publikumserfolg wurde, sondern auch lebhafte, zeitbürtige Resonanz im Reich fand.

Wilhelm Furtwängler, der Eigenwillige, brachte in seinem ersten Berliner Philharmoniker-Zyklus Schumann's „Manfred"-Ouvertüre, Brahms' „Erste" und, mit Eduard Erdmann, das 1923 in aller Stille entstandene, wunderbar nachdenkliche Pfitznersche Klavierkonzert Es-dur, Prof. Alfred Sittard verabschiedete sich Mitte September, über den Weg des Funks, endgültig von seiner Michaeliskirchenorgel, an Solisten weilte das technische Wunder Vasa Prihoda, das neuformierte Elly Ney-Trio, das begabte Peter-Quartett, der französische Meisterpianist Alfred Cortot sowie Walter Giefeking und Benjamino Gigli in unseren Mauern, man gedachte der zehnjährigen Sendetätigkeit des bekannten Bassisten Bernhard Jakschtat und der vierzigjährigen Bühnenlaufbahn des Bassisten Max Lohfing — zweier Hamburger Lokalhelden also —, am Bußtag gab's traditionsgemäß mit der Singakademie das „Deutsche Requiem" von Brahms unter Leitung von Dr. Hans Hoffmann, die Deutsche Musikbühne brachte unter Leitung von Hans Hörner einen wunderbar schlichten „Fidelio" mit, und das Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde unter Konrad Wenk leitete auf das künstlerisch Hoffnungsvollste ihre diesjährige, unter dem Titel „Die Entwicklung des Deutschen Kammerkonzerts vom Barock bis zur Gegenwart" stehende Konzertreihe ein, und schließlich vermittelte die neugegründete „Bach-Gemeinschaft" Groß-Hamburg die Bachsche h-moll-Messe in Kammerbesetzung unter Leitung von Manfred Mentzel. Volkstümliche Sonntags-Konzerte, die Vereinigung für Volkstümliche Konzerte brachten klassische und alte Musik, und die Landesmusikerschaftstagung der Reichsmusikkammer warb am 29. und 30. Oktober in Hamburg für den Gedanken der ständisch und völkisch aufgebauten Musik.

Die Volksmusik selbst kam in dieser Zeit mit einem Gastkonzert der Deutschen Flieger-Kapelle unter GMD Schulz-Dornburgs Leitung, mit einer Singstunde der Hamburger „Lobeda"-Bewegung sowie mit hausmusikalischen Werbeveranstaltungen in den Hamburger „Volksheimen" zu Wort. Heinz Fuhrmann.

HEILBRONN a. N. Die Konzertgesellschaft trat im letzten Winter nur mit drei musikalischen Veranstaltungen an die Öffentlichkeit. Den Anfang machte das verstärkte Wendling-Quartett (Wendling, Hubl, Natterer, Saal; dazu Köhler-Viola und Martin-Cello) mit den beiden Sextetten (op. 18 B-dur und op. 36 G-dur) von Brahms, die in vorbildlicher Klarheit und Einheitlichkeit und mit hohem Schwung wiedergegeben wurden. Das Peter-Quartett (Fr. Peter, Heß, G. Peter, Drebert) brachte eine Neuheit: ein dreisätziges Streichquartett op. 20 des jungen Münchners Ernst Schiffmann, das sehr gefiel; dann je ein Quartett von Beethoven op. 59,2 und Haydn op. 64,5 in meisterhafter Darbietung, deren höchste Steigerung die mit lebendigem Schwung vorgetragenen Schlußsätze waren. Großen Anklang fand das Konzert der Schwestern Koleffa (Lubka Koleffa-Klavier; Christja Koleffa-Cello), die beide trotz ihrer Jugend Künstlerinnen von großem Können und starker Eigenart sind.

Außerhalb der Abonnementsveranstaltungen der Konzertgesellschaft hörten wir Elly Ney im Stadttheater; die gefeierte Künstlerin spielte Beethoven, Schumann und Schubert („Wandererphantasie") mit bezwingender Kraft und fraulicher Anmut.

Das Orchester unseres Stadttheaters spielte unter der vorzüglichen Leitung von Dr. Ernst Müller in einem Symphoniekonzert Schuberts tragische Symphonie in c-moll und Beethovens „Achte" in so vollendeter Weise, wie man

ſie hier noch ſehr ſelten hörte. Dazwiſchen bot der Konzertmeiſter Iwan Fliege die beiden Romanzen op. 40 und op. 50 von Beethoven mit ſeiner bekannt guten Technik. Im Rahmen einer Morgenfeier des Kampfbunds für deutſche Kultur (bei der man außerdem noch Proben des tonſetzeriſchen Könnens unſeres einheimiſchen Komponiſten Rob. Edlen hörte) brachte das Theaterorcheſter wieder unter Müllers Stabführung die Schubertſche „Unvollendete" in h-moll einzigartig ſchön heraus — eine Leiſtung, die überſtrömende Begeiſterung in der Zuhörerſchaft auslöſte. Bei einer feſtlichen Veranſtaltung am Geburtstag des Führers hörten wir vom verſtärkten Theaterorcheſter unter der Leitung von E. von Waltershauſen Beethovens „Neunte"; den gemiſchten Chor ſtellte der Liederkranz (M. Zipperer), der auch ſpäter Teile aus dem Chorwerk „Auferſtehung" von Courvoiſier zu gediegener Darſtellung brachte.

In einem eigenen Chorkonzert bot der Liederkranz (Leitung: Max Zipperer) Männer- und Frauenchöre von Reger, Thuille, Siegl. Klaviertrio Op. 102 in e-moll von Max Reger (Violine: Trude Zipperer-Roth; Cello: Fritz Ebeling; Klavier: Max Zipperer) gelangte zu vortrefflicher Wiedergabe. Ein anderer intereſſanter Abend galt dem Komponiſten Bruno Stürmer; am beſten gefiel ſein kraftvolles Konzertino Op. 82 für zwei Klaviere (der Komponiſt und M. Zipperer); das Trio Op. 59 wurde von Zipperer-Roth, Ebeling, Zipperer ausgezeichnet geſpielt, das Werk ſelbſt vermochte jedoch nicht reſtlos zu überzeugen. Männerchor (Op. 77) und Frauenchor („Das Lied vom Kinde", Op. 70, für Frauenchor und ſechs Solo-Inſtrumente) hielten ſich ſehr gut. Es muß dem Liederkranz und ſeinem wagemutigen Leiter als wirkliches Verdienſt angerechnet werden, daß er die nicht immer dankbare Aufgabe unternimmt in Neuland vorzuſtoßen und Werke der zeitgenöſſiſchen Tonkunſt einer größeren Zuhörerſchaft zugänglich zu machen.

Der „Singkranz" (Leitung: Dr. Ernſt Müller) bot in einem internen Abend gemeinſam mit dem Orcheſterverein (Händel, Concerto grosso Nr. 12 in h-moll; J. S. Bach, Klavierkonzert in d-moll; am Flügel: Kurt Lichdi) die Kantate „Herr, vor deinem Thron" von Mozart und als Uraufführung drei gemiſchte Chöre mit Streichorcheſter unſres Heilbronner Tonſetzers Wolfgang Scheiger, von denen beſonders die 7ſtimmige Hymne „Heimat und Vaterland" ſehr ſtarke Wirkung hatte. Eine ganz hervorragende künſtleriſche Tat war die faſt vollendete Wiedergabe der Matthäus-Paſſion von J. S. Bach am Karfreitag durch den „Singkranz". Leiter (E. Müller), Soliſten (Meta Sindlinger-Eytel, Eliſe Keller, Hermann Schmid-Berikoven, Herm. Conzelmann, Rich. Eßlinger; Orgel: A. Schäffer), Chor und Orcheſter hatten ſich mit faſt religiös-inbrünſtigem Eifer ans Werk gemacht und eine Aufführung zuſtande gebracht, von der man im Innerſten gepackt wurde — In einem Konzert des „Frohſinn" (Leitung: Karl Walz) lernten wir deſſen Leiter aufs neue als vorzüglichen Pianiſten, Frl. Siegmund als treffliche Geigerin und Lore Fiſcher (Stuttgart) als hervorragende Altiſtin kennen; auch der Männerchor, der in den beſten Händen iſt, leiſtete Gutes. Der Bachchor (Leitung: Paul Roos) brachte in einer Abendmuſik am Bußtag Kantaten und Orgelwerke (Roos) von J. S. Bach; der Chor von St. Kilian (A. Schäffer) ſang am Totenſonntag Werke von Schalling, Calviſius, Prätorius und Bach, der Chor der Südkirche (M. Weller) am Palmſonntag Kantaten von J. S. Bach.

Auf die kirchenmuſikaliſchen Feierſtunden, die Prof. A. Schäffer in der Kilianskirche unter der Mitwirkung von hieſigen und auswärtigen ſoliſtiſchen Kräften veranſtaltet, ſei wiederholt lobend hingewieſen; ebenſo verdienen die Muſikabende der Volkshochſchule (A. Richard) alle Anerkennung.

Von unſerem Stadttheater iſt Gutes zu berichten; wir haben wieder eine Oper, die ſich hören und ſehen laſſen kann! Intendant (Krauß), Kapellmeiſter (E. von Waltershauſen; E. Müller) und Spielleitung (Lebert) gaben ſtarken Antrieb und riſſen das Spielperſonal und das Orcheſter zu ſehr guten Leiſtungen hin. Es wurde mit wirklichem Ernſt, überlegter Sorgfalt und zugleich mit enthuſiaſtiſchem Eifer und muſikantiſchem Schwung gearbeitet, ſo daß der künſtleriſche Erfolg nicht ausbleiben konnte. Wir denken hiebei etwa an die Aufführungen der Opern „Der Freiſchütz", „La Traviata", „Tiefland" und „Carmen" (die Schlußaufführung der letzteren geſtaltete ſich zu einer begeiſterten Huldigung der Zuhörerſchaft an Kapellmeiſter Dr. E. Müller). — Nach Abſchluß der Spielzeit wurde uns in einem Gaſtſpiel der Württembergiſchen Staatstheater eine glänzende Aufführung von R. Wagners „Triſtan und Iſolde" (unter Staatskapellmeiſter Rich. Kraus und Spielleiter Swoboda) geſchenkt, die den brennenden Wunſch laut werden ließ, es möge nicht bei dieſem einen Gaſtſpiel bleiben. Roos.

HILDESHEIM. Auch in dem vergangenen Winter war die muſikaliſche Betätigung in Hildesheim eine recht rege und genußreiche. Die „Hildesheimer Muſikgemeinde" konnte ihr fünfjähriges Beſtehen feiern. Sie bot ihren Mitgliedern wieder 6 hochwertige Konzerte. Fritz Lehmann, deſſen Bedeutung als Dirigent in immer weiteren Kreiſen bekannt wird, wußte ſie durch ſeine ſchöpferiſche Geſtaltungskraft zu muſikaliſchen Erlebniſſen zu

prägen. An Orchestermusik, die niemals den Abend allein ausfüllte, wurden Werke der Klassiker geboten; Chorwerke mit Orchesterbegleitung waren die Rhapsodie von Brahms, in der Else Schürhoff aus Hannover sehr stimmungsvoll die Altpartie sang, und Hugo Wolfs „Der Feuerreiter". Bei Brahms wurde der Männergesangverein Hildesheim, bei Wolf die Hildesheimer Chorvereinigung herangezogen. Solistische Darbietungen boten Wilhelm Kempff, der Beethovens G-dur-Konzert in wunderbar durchgeistigter Auffassung erstehen ließ, Eduard Erdmann mit der meisterhaften Wiedergabe des Klavierkonzerts Nr. 1 von Brahms und Gustav Havemann, der mit klassischer Ruhe Mozarts A-dur-Konzert meisterte. Zwei von den 6 Konzerten waren der Kammermusik vorbehalten worden. In ihnen hörten wir das Wendling-Quartett in vollendeter Wiedergabe Mozarts d-moll (K. 421), Beethovens C-dur, op. 59 und Brahms' Klavierquintett spielen, wobei Fritz Lehmann in kongenialer Weise die Klavierstimme durchführte. Außerordentlich interessant war dann ein Abend, an dem das Döbereiner-Trio, ergänzt durch den Geiger Morasch, Reinken, Buxtehude, Telemann und von der Bach-Familie Johann Sebastian, Johann Christian und Philipp Emanuel wiederaufleben ließ.

Wie das städtische Orchester in den orchestralen Leistungen dieser Konzertreihe unter Fritz Lehmann seine künstlerische Tüchtigkeit bewies, so stellte es auch seinen Mann in den volkstümlichen Orchesterkonzerten unter Viktor Wagner, der an die Stelle des verdienstvollen Berthold Sander getreten war. Diese Konzerte wurden von der Städtischen Bühne unternommen. Es waren, abgesehen von einem Sonderkonzert, in dem neben Werken von Lully (Ballettmusik) und Mozart (Les petis riens) Prinz Joachim Albrecht von Preußen eigene Kompositionen dirigierte, ihrer zehn.

Viktor Wagner bot in dieser Konzertreihe Symphonien der Klassiker, Ouvertüren, Suiten, klassische Tänze und Kammermusik unserer Großmeister. Abwechslung brachten auch einige solistische Vorträge, von denen ich herausgreife: Bachs Konzert in E für Violine, womit der neue Konzertmeister Gerh. Meyer sich sehr vorteilhaft einführte, Beethovens Klavierkonzert in C gespielt von Adrian Aeschbacher, Brahms' Violinsonate in d (Meyer u. Aeschbacher), Mozarts Konzert f. Flöte u. Harfe (Herkert und Wenzel, Mitglieder des Städtischen Orchesters). Endlich sang in einem Richard Wagner-Abend der treffliche Bariton aus Hamburg Josef Groener Wotans Abschied, die Antrittsarie aus dem Fliegenden Holländer und den Schlußgesang aus den Meistersingern. Die Chorvereinigung, geleitet von Fritz Lehmann, trat, abgesehen von der Mitwirkung bei Hugo Wolfs Feuerreiter, mit zwei großen Werken auf: Am Bußtag erbaute sie durch die tief wirkende Wiedergabe des Deutschen Requiems von Brahms. (Solisten waren Lisa Walter-Berlin, Tochter des berühmten Bachsängers Georg Walter, und Kurt Wichmann-Halle.) Am Gründonnerstag wagte sich die Chorvereinigung mit Erfolg an die Missa solemnis von Beethoven. Hier waren die Solisten Schrader, Niemeyer, Kreuchauff und Kaiser. Eine Arbeitsgemeinschaft mit Hannoverschen Kräften brachte die Doppelaufführung des gewaltigen Werkes in Hildesheim und (Karfreitag) in Hannover. Eine intimere Veranstaltung der Chorvereinigung war ein „Hausmusikabend", bei dem zwei junge Künstler aus Berlin Walter Müller (Viola) und Wolfgang Wilcke (Klavier) sich verdient machten um den Vortrag einiger Werke von Brahms, Dittersdorf, Reger und Schumann.

Der Hildesheimer Madrigalchor konnte in diesem Jahr auf eine zehnjährige Tätigkeit zurückblicken. Im Hinblick auf das Ziel, das ihm sein Leiter Dr. Johannes Kobelt gesteckt hat, — Pflege edelster a-cappella-Musik geistlicher und weltlicher Art — feierte der Chor dies Jubiläum durch zwei Veranstaltungen: eine geistliche Abendmusik in der Andreaskirche und ein weltliches Konzert. (Vgl. hiezu ZFM 1933 S. 1287.) Das weltliche Konzert brachte neben Madrigalen der besten Meister aus alter Zeit die Vertonung einiger Gedichte von H. Hesse durch Heinr. Pestalozzi (op. 45). Die übliche Weihnachtsmusik des Madrigalchors fehlte auch diesmal nicht. Aus der Vortragsfolge verdient Hervorhebung die 8stimmige Motette von Joh. Ludwig Bach: Uns ist ein Kind geboren.

Eine Weihnachtsfeier ähnlicher Art veranstaltete auch der Hildesheimer Sing- und Hausmusikkreis unter der Leitung Helmut Mönkemeyers, der leider einem Ruf nach auswärts gefolgt ist. Doch waren die Darbietungen hier nicht ausschließlich a-cappella-Musik; Blockflöten und Saiteninstrumente begleiteten einzelne Chöre. In einer Hausmusikstunde wurden die Zuhörer mit dem Quinton, Klavichord und Gambe bekannt gemacht und alte Madrigale und Kanons vorgetragen.

Das neue politische Antlitz unseres Volkes spiegelte sich wieder in einer „Kulturwoche", mit der die Winterspielzeit durch den Kampfbund für deutsche Kultur eröffnet wurde. Der Hildesheimer Sängerbund und das SS-Orchester leiteten auf dem stimmungsvollen Marktplatz die Woche ein durch Vorträge: „Das deutsche Lied". Der nächste Tag brachte Kammermusik: zwei Phantasien für Klavier, komponiert und gespielt von dem hiesigen Pianisten Richard Gerlt, Günther Ambrosius sang Lieder von Schubert, Hugo Wolf und Richard Strauß, und zwei Klavier-

quartette von Beethoven und von Pfitzner wurden gespielt. Ein Volkskonzert brachte den Ausklang der Kulturwoche. Für das Winterhilfswerk veranstaltete die NS-Wohlfahrt ein Konzert, um das sich vor allem Viktor Wagner und der Konzertmeister Gerh. Meyer verdient machten.

Die „Arbeitsgemeinschaft junger Hamburger Kirchenmusiker" gab mit dem Kirchenchor zu St. Michaelis unter Kirchenmusikdirektor Röckel eine schöne Abendmusik, in welcher deutsche Kirchenmusik der Reformation erklang. Sehr stimmungsvoll wurde ferner die Johannespassion von Leonhard Lechner durch die evangelische Singgemeinde Hannover vorgetragen.

Reine Solistenkonzerte ließen uns die sehr geschätzte Altistin Hildegard Hennecke und den unübertrefflichen Karl Erb hören. Beidemale war Fritz Lehmann ein ausgezeichneter Begleiter.

Runden wir das Bild ab mit der Aufzählung der acht Opern, die die Braunschweiger Bühne unter der Leitung Viktor Wagners und der Begleitung durch das hiesige Städtische Orchester gab: Es waren „Fidelio", „Freischütz", „Macbeth" von Verdi, „Undine", „Friedemann Bach" von Graener, „Barbier von Sevilla", „Tiefland" und „Zar und Zimmermann". Vorstellungen, die samt und sonders auf hoher künstlerischer Stufe standen.

Prof. Fritz v. Jan.

JENA. Unser Musikleben gestaltete sich gleich zu Beginn des Winters lebhaft und abwechslungsreich. Aufführungen großen Stiles mit den besten deutschen Künstlern vermitteln die Akademischen Konzerte unter der Leitung von GMD Prof. Volkmann, die mit einer Strauß-Feier begannen, in der die Burleske d-moll, virtuos gespielt von Alfred Hoehn, Till Eulenspiegel und die Alpensymphonie aufgeführt wurden (Leipziger Symphonieorchester unter Volkmann). Der 2. Abend brachte Chorwerke: die ausgezeichnete Wiedergabe von Regers Requiem und Einsiedler mit dem Jenaer Philharmonischen Chor und das Magnificat von Bach, ferner die Motette „Exultate" von Mozart, von Hilde Wesselmann stilvoll gesungen. Mit den Solisten dieses Abends Hilde Wesselmann, Eva Jürgens, Cl. v. Conta, Walter Sturm, Paul Gümmer gab Volkmann ein zweites Konzert mit volkstümlichem Programm, welches besonders der jungen Geigerin Maria Neuß einen starken Erfolg brachte. Die Akademischen Kammermusiken vermittelten ein Gastspiel des Trio Italiano (mit A. Casella) und ein Konzert des Havemann-Quartetts, welches besonders durch die Aufführung des nachgelassenen Klavierquintetts c-moll von Reger interessierte. Die junge Jenaer Cellistin Annlies Schmidt erwies sich in einem eignen Konzert als Künstlerin von großem technischen Können und starker Gestaltungsfähigkeit. Ihr Vortrag von Brahms op. 99, Beethoven op. 5 Nr. 2 und Schuberts Sonate für Arpeggione war eine Leistung, die entschieden zu stärksten Hoffnungen berechtigt. Die heimische Pianistin Hilde Knopf erfreute in einem Klavierabend durch die sauber und stilvoll vorgetragenen f-moll-Variationen, von Haydn und eine feinfühlige Auslegung der Schumannschen Kinderszenen. Als technisches Bravourstück brachte sie mit einer Schülerin das e-moll-Konzert von Liszt. Hilde Knopfs Lehrer Prof. Willy Eickemeyer gab gleichfalls einen Klavierabend, in dem er Mozart und Beethoven spielte und der durch temperamentvolle und großzügige Gestaltung besonders von Beethovens Pathétique und Appassionata bemerkenswert wurde. Karl Grebe, Alfred Basiner und Liselotte Pieper (Cembalo, Violine und Gambe) haben sich zu einem Trio für alte Musik zusammengeschlossen, welches in regelmäßigen Veranstaltungen in der städtischen Sammlung historischer Musikinstrumente konzertiert und sich die Aufführung unbekannter alter Musik zur Aufgabe gestellt hat. Als Gast in diesen Konzerten spielte der Cembalist Ralph Leonhard Kirckpatrick sehr erfolgreich Werke von J. S. Bach. Zu nennen ist ferner die Aufführung eines Konzertes für Oboe mit Streichorchester von Telemann und des Mozartschen Agnus dei, welches von Gertrud Braasch außerordentlich schön gesungen wurde. Regelmäßige Abendmusiken in der Stadtkirche veranstaltet Prof. R. Volkmann, in denen er mit seinem a cappella-Chor alte und neue Werke aufführte. Beachtenswert war die für Jena erstmalige Aufführung des „Christus factus est" von Anton Bruckner. Im Herbst gründete die Stadt Jena ein Sinfonieorchester, in dem eine Reihe hiesiger Musiker Stellung fand. Dies Orchester veranstaltet im Winter mit Verstärkung durch die Rudolstädter Landeskapelle acht Volkskonzerte unter der Leitung von Kapellmeister Ernst Schwaßmann deren erstes, ein Richard Wagner-Abend, einen guten Anfang darstellte.

Heinrich Funk.

KIEL. (Uraufführung des Chorwerkes „Feier der Ernte" für drei Chöre, Trompeten, Hörner, Posaunen und Pauken von H. Fr. Micheelsen.) Wie der Titel besagt, enthält dieses Werk einen Erntedank, ist also kultischen Charakters. „Wie ein Altar steht das Land, / Hebt der Gaben reiche Fülle himmelan als Opferdank", mit diesen Worten leitet der Chor nach einem marschähnlichen Instrumentalsatz in feierlichem Sechsvierteltakt die Feier der Ernte ein. Vier symmetrisch aufgebaute Teile ergeben die architektonische Gliederung: Der

Bauer — Der Acker — Die Ernte — Die Bitte: Unser täglich Brot gib uns heute. In allen vier Teilen finden sich als architektonische Textbestandteile besondere Kernsprüche, die einstimmig gesetzt sind und die für die Gemeinde bestimmt sind. Der letzte Abschnitt bringt als Zusammenfassung eine Wiederholung aller Kernsprüche und schließt mit einem achtstimmigen Schlußchor. An der Spitze eines jeden Abschnittes steht als Leitgedanke ein Chor in vierfachem Kanon, der im gleichen Tonsatz, aber jedesmal in einer anderen Tonart gesungen wird.

Der klaren Gliederung des Stofflichen entspricht auch die Musik, die eine charaktervoll entwickelte Handschrift verrät und immer klar und überschaubar bleibt. Starre Quinten- und Quartenharmonien in den Instrumentalsätzen verleihen dem Werk eine eigentümliche Strenge und Herbheit, die aber ganz der textlichen Grundlage entspricht. Schwer wie der Schritt des Bauern gehen Melodie und Rhythmus. Aber gerade diese strenge und ehrliche Prägung, die der Komponist seiner Musik gibt, bezwingt schließlich auch den anfänglich Widerstrebenden. Von besonders tiefer Wirkung sind die beiden letzten Teile, weil hier außerordentliche musikalische Schönheiten die herbe Stimmung durchbrechen; so in der kunstvoll gebauten Motette „Aller Augen warten auf Dich, Herr" und in dem ins Hymnische gesteigerten Schlußchor. Die sparsame Verwendung instrumentaler Mittel erklärt sich aus der ganzen Haltung des Werkes, das seine Hauptwirkungen aus den chorischen Teilen bezieht. Starke Wirkung dürfte das Werk in einer kultischen Aufführung im Freien mit Massenchören und Vervielfachung auch der instrumentalen Stimmen erzielen. Jedenfalls vermag dieses Chorwerk starke Hoffnungen auf den Komponisten H. Fr. Micheelsen, der, ein Schüler von C. Hannemann, P. Kickstat und P. Hindemith, zur Zeit als Organist an der Berliner Matthäuskirche wirkt, zu erwecken.

Der Kieler Kirchenmusiker Dr. Deffner brachte mit seinen Chören (Kieler Liedertafel und St. Nicolaichor) das Werk des Schleswig-Holsteiners zu eindrucksvoller Wirkung und erwarb sich damit beachtliche Verdienste um die Pflege zeitgenössischer frommer Musik. A. Maaß.

KONSTANZ a. B. Als Hauptereignis des vergangenen Konzertwinters dürfen wir die Gründung des „Symphonieorchesters Konstanz" ansehen. Schon das erste Konzert war ein großer Erfolg.

Durch die Gründung des Symphonieorchesters ist Konstanz wieder Mittelpunkt des musikalischen Lebens in der Bodenseegegend und hat, als südlichste Stadt unseres Deutschen Vaterlandes, die Verpflichtung übernommen, dem Ausland gute deutsche Kunst zu vermitteln. Die musikalische Leitung hat Karl Bienert, Direktor des staatl. anerkannten Konservatoriums für Musik mit Seminar, ein Schüler Felix Mottls.

Mehrere Konzerte veranstaltete die Gesellschaft für Musik und Literatur Konstanz. U. a. einen sehr gelungenen Klavierabend (Prof. Rehberg-Stuttgart) und einen Liederabend (das Ehepaar Becher aus Basel). Auch die Don-Kosaken waren wieder da und hatten ein volles Haus. Der Violinvirtuose Prihoda hielt seine zahlreichen Zuhörer durch seine große Technik in Atem. In einem Konzert des Kampfbundes für deutsche Kultur (Direktor: K. Bienert, Sol.: Kammersgr. Schuster-Karlsruhe) wurde u. a. die Schlußszene aus „Die Meistersinger von Nürnberg" von R. Wagner aufgeführt. Der Bodan brachte das Requiem von W. A. Mozart (Chorleiter R. Lehmann), Obermusikmeister W. Bernhagen dirigierte ein Konzert für die Winterhilfe (7. Symphonie von A. Bruckner) und der Geiger O. Keller veranstaltete mit seinem Streichquartett mehrere Kammermusikabende.

Schließlich sind noch die „Geistlichen Abendmusiken" des evangelischen Kirchenchores (Werke des 17. und 18. Jahrhunderts) und das Collegium musicum zu erwähnen. Beide stehen unter der Leitung von Direktor K. Bienert. In der kathol. Kirche St. Gebhard wurde eine Messe von Ch. Gounod (R. Lehmann) aufgeführt. Münster (Chordirektor Häußel), St. Stephan (Studienrat Haupt) und Dreifaltigkeitskirche (Chorleiter Silber) brachten Messen unserer Klassiker. K. B.

LEIPZIG. Die letzte Oktoberwoche brachte neben einem eindringlichen Vortrag Edwin Fischers über „Grenzen und Freiheit der Interpretation" drei Klavierabende. Josef Pembaur spielte mit bewährter Meisterschaft im Klanglichen und Technischen die h-moll-Sonaten von Chopin und Liszt und, mit einem fast zu hartem Anpacken, einige Rhapsodien und Balladen von Brahms.. Drei der späten Sonaten Schuberts nacheinander darzubieten, ist eine gewagte Aufgabe. Bruno Maischhofer konnte durch seine ausgezeichnete Beherrschung des Klaviertones die Aufmerksamkeit wachhalten. Allerdings ist eine derartige Freiheit im Agogischen, die oftmals zu einer Verzerrung des Taktes führte, auch bei Schubert nicht möglich. Die Forderung der größtmöglichen Treue zum (originalen) Notentext, die auch Fischer in seinem von einer hohen Geistigkeit zeugenden Vortrag erhob, müßte heute für jeden Interpreten eigentlich selbstverständlich sein. Jörg Retzmann richtet seine Aufmerksamkeit anscheinend aufs Klangliche, das ihn bei den für uns inhaltlich schließlich doch belanglosen Werken Debussys und Ravels fesselt.

Ein gründliches Studium des Gesamtaufbaus einer Beethoven-Sonate und bewußte Anwendung aller Steigerungsmittel wird diesen jungen Pianisten zweifellos, da alle äußeren Voraussetzungen in einer ausgeglichenen Technik und ausgeprägtem Klangsinn vorhanden sind, zu einer wirkungsvolleren Wiedergabe der deutschen Meisterwerke führen. Sigfried Grundeis widmete seine ausgereifte Kunst einem für das WHW veranstalteten Schumann-Liszt-Abend und fand eine mit Recht begeisterte Zuhörerschaft.

Prof. Karl Hoyer hat seine Orgelkonzerte in der Nicolaikirche wieder aufgenommen. Für ihn gibt es technisch fast keine Schwierigkeiten und auch in der Wahl der Register findet er für Meister aller Stile meist die künstlerisch einwandfreie Lösung, doch muß er sich vor allzu aufdringlichem „Barock" ebenso hüten wie vor zu massiger Stimmverwendung bei Bach. Dem Gedächtnis Henri Marteaus war ein Orgelabend in der Andreaskirche gewidmet. Organist G. Winkler, unterstützt von Dorothea Schröder (Alt) und E. Kindscher (Violine), spielte einige der von einem Suchen nach echtem Ausdruck erfüllten Werke dieses Meisters der Violine und konnte dabei seine Kunst in der Verwendung der Klangmittel der modernen Orgel zeigen. Ebenfalls zum Gedächtnis Marteaus spielte Helmut Föhr eine Folge von Bachschen Werken für Solovioline, ohne allerdings die inhaltlich so schwierigen Werke zur vollen Wirkung zu bringen.

Ein Kammermusikabend des Hungar-Quartetts brachte, neben dem gut gespielten a-moll Quartett op. 29 von Schubert, Werke Paul Hungars: eine Ballade für Streichtrio und eine Sonate für Violine und Klavier. Gerade in den Werken der Meister, die nicht zu den Großen im Reiche der Kunst gehören und gehören wollen, zeigt sich die wahre musikalische Kultur einer Zeit am Deutlichsten, und es ist erfreulich, feststellen zu hönnen, daß Hungar eine hohe Kultur in seinen Werken verkörpert. Weniger konnten seine Lieder überzeugen, die von Erna Hähnel-Zuleger gut gesungen wurden. Hier fehlt vor allem eine natürliche Einheit zwischen musikalischer Form und Gedichtform. Das Weitzmann-Trio hatte Ernst Osterkamp für den Vortrag von Schumann- und Schubertliedern gewonnen. Diesem gelangen die innerlich dramatischen Stücke besser als die lyrisch-liedmäßigen, für die es ihm an den feineren Abstufungen der Tongebung fehlte. Die Nachteile des modernen Konzertflügels fielen bei dem Haydn-Trio stark ins Ohr. Solange man Haydn nicht auf dem Originalinstrument der Zeit mit seinem klaren, härteren Ton spielen kann, ist doppelte Zurückhaltung seitens des Klavierspielers nötig. Ausgezeichnet wurde das Forellenquintett wiedergegeben. Auch das Schachtebeck-Quartett konnte seine Meisterschaft im Zusammenspiel besonders in Mozarts Klarinettenquintett beweisen. Für Haydn hätte man etwas mehr Erdgebundenheit und Unbekümmertheit gewünscht. Die Gepflegtheit des Klanges wird hier leicht zur Überkultiviertheit und die Musik wird in eine etwas blasse, ästhetische Sphäre entrückt.

Kulturwoche. Wie alljährlich fand die Kulturwoche der NS-Kulturgemeinde durch eine Fahrt nach Rötha und durch Vorspiel der dort von Silbermann um 1722 erbauten klanglich ganz wundervollen Orgeln ihren festlichen Abschluß. Ein geschickter u. inhaltsreicher Vortrag Dr. Rubardts wies auf die Besonderheiten der Orgeln hin, mußte aber auch ihre schwere Gefährdung durch Wurmfraß feststellen. Durch die dankenswerten Bemühungen von Stadtrat Hauptmann hat sich Oberbürgermeister Dr. Goerdeler für die finanzielle Unterstützung eingesetzt, so daß die Instrumente, die bisher unter der Obhut des um ihre Erhaltung sehr verdienten Röthaer Kantors Kirsten gestanden haben, nun hoffentlich gerettet werden können. Prof. Högner ließ in einigen Werken Bachs den zarten, wundervoll einheitlichen Klang der kleinen und den hellen festlichen Barockklang der großen Orgel erstehen. Leider kam er nicht recht in Schwung, so daß manches — eine Gefahr, die bei dem entschiedenen Klang der Barockregister nahe liegt — etwas starr wirkte. Meta Jung-Steinbrück sang mit nicht immer gleichmäßig guter Tongebung eine Kantatenarie und einige Lieder aus Schemelli. Das Erfreuliche an einer solchen Feierstunde ist, daß sich hier rasch aus dem „Publikum" eine Hörergemeinde bildet.

Dasselbe kann man von den Vorführungen alter Instrumente unseres Museums sagen. Durch die lebendige Art der Erläuterungen von Prof. Dr. Schultz und durch die ungewohnten Klänge der alten Instrumente wird die Anteilnahme der Zuhörer, die in erfreulich großer Anzahl erscheinen, in besonderem Maße geweckt. Unter dem Zeichen der Hausmusik und der Weihnachtsmusik erklangen mancherlei Instrumente, von der Blockflöte bis zur Silbermannorgel, vom Nähtischklavier bis zum Biedermeier-Orgelflügel, die die Wichtigkeit der originalen Instrumente auch für unsere Musikpflege eindringlich „vor Ohren" führten. Man würde gern eine größere Anzahl alter Instrumente einmal im Zusammenspiel hören, um auch das Orchesterklangideal vergangener Zeiten kennen zu lernen.

Gerhard Schwalbe.

LÜBECK. (Zyklus der Abendmusiken in der St. Marienkirche.) Im diesjährigen Zyklus der aus altehrwürdiger Überlieferung (seit 1642) überkommenen Abendmusiken in der St. Marienkirche zu

Lübeck wählte Walter Kraft im stilreinen Aufbau der Vortragsfolgen zu den neun Abenden stets einen festumgrenzten Zeitraum deutscher Musikkultur. Dabei steht — altem Herkommen getreu — das Schaffenswerk Johann Sebastian Bachs mit Recht im beherrschenden Mittelpunkt dieser Aufführungen. Wenn Walter Krafts musikalische Neigung aber mit geflissentlich betontem Eifer der deutschen Frühepoche gilt, so entgeht er damit nicht der Gefahr einer oft nur lehrhaft wirkenden Programmgestaltung. Er müßte z. B. erkennen, daß Bachs vorwiegend kompilatorische A-dur-Messe (von der „Vereinigung für kirchlichen Chorgesang" dargeboten) gegenwärtig nur rein historisches Interesse beanspruchen kann und dem Hörer kein seelische Erbauung vermittelt. So durfte er ferner das dem 19. Jahrhundert gewidmete Stilprogramm in der von ihm bevorzugten Auswahl nicht zu Ärgernis erregender Belanglosigkeit verurteilen und die jüngere deutsche Musikepoche mit gewichtigeren Werken nur an Max Reger veranschaulichen. Sein der deutschen Frühepoche zugewandter Übereifer läßt ihn den Kern im Aufgabenkreis dieser Veranstaltungen verkennen: es kommt hier nicht auf eine zumeist im Lehrhaften verharrende musikhistorische Unterweisung der Hörerschaft an, sondern diese Abendmusiken haben mit ihrer vorwiegend auf Gemütsbereicherung abzielenden Werkauswahl den seelischen Erwartungen der stets zahlreich erschienenen Besucherschaft zu entsprechen und im stimmungsedlen Raum dieser herrlichen Kirche sakrale Weihe auszuströmen. Nicht der konzertante Charakter, sondern der Wille zu seelisch bereichernder Verkündigung aus dem Schaffen führenden deutschen Meistertums aller musikalischen Zeitalter hat in diesem Zyklus als Wegweisung zu gelten.

Besondere Beachtung fand das Gastkonzert des Madrigalkreises und der Universitätskantorei Leipzig (unter Führung des Kantors Friedr. Rabenschlag) mit seiner an ältestem Musikgut bewiesenen Vortragskultur. Der von der Orgelempore her aus akustisch ideal begünstigter Höhe singende Chor der „Hamburger Volks-Musikschule" bot ebenso wie der neubegründete Marienchor Vokalsätze der Vorklassik.

Walter Kraft wahrte (z. B. an Werken Bachs, Buxtehudes und Mozarts f-moll-Phantasie) seinen Ruf als virtuoser Orgelspieler von geistigem Eigengepräge, der insbesondere auch zur Kunst Max Regers (z. B. Choralphantasie „Wacht auf") ein innerlich gefestigtes Verhältnis gefunden hat.

Dr. Paul Bülow.

MARBURG. Seit der glanzvollen Aufführung der Kunst der Fuge auf dem Bachfest in Kassel (1927) ist dieses außergewöhnliche Werk in Hessen nicht mehr zu Gehör gekommen. Um so bedeutsamer und verdienstvoller muß es erscheinen, wenn das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Marburg unter der Leitung von Prof. Dr. H. Stephani es nun in einer beispielhaften Wiedergabe herausbringt. Die Schwierigkeiten, welche die Einstudierung des höchst komplizierten Werks bringt und die alle Ausführenden in starkem Maße beansprucht, sind nicht weniger gering als diejenigen, welche dem Hörer zugemutet werden. Doch es zeigt sich auch hierbei, daß der aufnahmebereite und unbefangene Hörer den höchsten Genuß, das tiefste Erlebnis davon trägt, nicht aber der, welcher wissentlich und verstandesmäßig die mit dem Intellekt erfaßbaren Geheimnisse und Verstecktheiten dieser so beziehungsreichen Schöpfung nachdenken, nachempfinden will.

Denn der unbefangene Hörer vernimmt bei einer Aufführung der Kunst der Fuge höchste Schönheiten, von deren absoluter Gesetzmäßigkeit er nichts zu wissen braucht und auch bei noch so großem Wissen gar nichts verstehen kann. Es ist das Verdienst von Prof. Herm. Stephani, das 200 Jahre hindurch vergessene Werk Bachs in der Einrichtung von W. Graeser zur Aufführung gebracht zu haben. Er hat sich damit einen neuen Ruhmestitel in dem musikalischen Leben der Universitätsstadt erworben. Das Wort St. Georges: „Strengstes Maß ist zugleich höchste Freiheit", welches als Motto über dem Bachschen Werke stehen könnte, war auch die Richtschnur für die Aufführung. Wie das Quartett (geführt von L. Gebhard) erklang, wie der ganze Instrumentalkörper mit großer Durchsichtigkeit und aufwärtssteigender Spannung dargestellt wurde, wie Dr. Stephani dem Orchester ein allzeit anspornender Dirigent war, das alles ist höchster Bewunderung wert. Der Cembalopart, der sich in das tönende Universum des Werks einflicht, wurde von Dr. T. Müller betreut, während MD A. Wagner den anspruchsvollen Orgelteil übernommen hatte. Zum Schlusse lieh er dem weihevollen Orgelnachspiel, das der erblindete Bach kurz vor seinem Tode noch niederschreiben ließ, „Wenn wir in höchsten Nöten sind" starke Innerlichkeit und einen wahrhaft ergreifenden Abschluß.

Das andachtsvoll gestimmte Publikum dankte dem Werk und dessen Verlebendigung durch Prof. Stephani mit ehrfurchtsvollem Schweigen und war sich wohl bewußt, daß die Kunst der Fuge ein Erlebnis, ein tiefgehendes Ereignis war. Dr. D.

MÜNCHEN. Unter den Konzertveranstaltungen der letzten Wochen muß man wohl dem vom Münchener Domchor unter Prof. Ludwig Berberichs Leitung ausgeführten Abend „Spätgotische Musik" den höchsten Preis zuerkennen. Erst las man mit etwas scheuer Bewunderung so erlauchte Namen wie Okeghem, Du-

fay, Josquin de Pres, Horbrecht, Stolzer und Senfl auf dem Programm, noch fühlte man sich durch den weiten zeitlichen Abstand, der das ausgehende Mittelalter von uns scheidet, ehrfürchtig von diesem getrennt, dann aber kamen in der unvergleichlichen Wiedergabe durch den Domchor diese Meister erklingend auf uns zu, rückten, in ergreifenden Zungen redend, unserem Herzen nah und näher, um sich schließlich als unsagbar beglückende und erhebende Gegenwart dem hingerissenen Hörer zu vereinen. Es ist nicht das rein Musikalische allein, das hier ergreift und in Bann zwingt, es ist der Geist dieser Schöpfungen, der uns übermächtig anrührt und erschüttert. Denn klar und rein rauscht der Quell, dem diese Kunst entflossen. Schufen doch diese Großen aus dem unbeirrbaren Gefühl ihrer Gotteskindschaft, in der sich für sie sämtliche Rätsel des Daseins lösten, alle Klüfte des Zweifels schlossen. Diese Menschen empfanden sich in der reinen Kraft ihres Glaubens noch in vollem Einklang mit der Welt und ihrem Schöpfer, und dies Bewußtsein durchgießt sie mit jenem Strom unendlicher Reine und läuternder Kraft, in dem jegliche Problematik untergeht, dies Bewußtsein schafft ihren Werken die Ewigkeit, von deren Odem wir an diesem unvergeßlich weihevollen Abend einen Hauch verspüren durften!

Unter dem Titel „Deutsche Musik der Zeit" veranstaltet Siegmund v. Hausegger auch in diesem Winter eine Sonderreihe von Konzerten der Philharmoniker, die dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet sein sollen. Eröffnet hat den Reigen die 4. Sinfonie des Wieners Franz Schmidt, mit der der Komponist formal neue Wege zu bahnen sucht. Äußerlich ist die Gliederung in vier Sätze allerdings beibehalten, nur mit der Abweichung, daß dem ersten Satz gewissermaßen die Aufgabe eines umspannenden Rahmens zufällt, denn seine Exposition kehrt in gesteigerter Instrumentation als Abschluß wieder. Zwischen diesen Rahmen wird ein Adagio und Scherzo gefügt. Sämtliche Teile unterstehen der Vorherrschaft einer Stimmung, nämlich leidvoller Schmerzlichkeit. Dieser durchgehend elegische Ton birgt allerdings die Gefahr einer gewissen Monotonie, die dadurch noch verstärkt wird, daß in dem Auf- und Niederwogen des musikalischen Ablaufs schärfer gliedernde rhythmische Akzente allzu sehr fehlen. Nach diesem problematischsten Werk der Vortragsfolge hörte man Heinz Schuberts „Die Seele", eine Althymne mit Orchester, die den begabten jungen Komponisten wohl als starken Könner, leider diesmal nicht in gleichem Maße als unmittelbar inspirierten Musiker zeigt. Armin Knabs „Mariä Geburt" leuchtete zart in den Pastellfarben eines pastoralen Idylls. Zum Schluß erklangen Wilhelm Kienzls „Sinfonische Variationen über das Straßburglied", ein Werk, dem man Unrecht tut, wenn man es etwa mit dem Maßstab der Regerschen Variationenkunst mißt. Es liegt wohl im volkstümlichen Charakter des dem „Kuhreigen" entnommenen Themas, wenn dieses mehr melodisch als harmonisch abgewandelt wird. Jedenfalls eine gesunde und gerade Musik, die dazu am unmittelbarsten von allen aufgeführten Werken Zugang zum Verständnis der Hörer fand.

Die Akademiekonzerte des Staatsorchesters brachten in steigendem Umfange Sympathiekundgebungen für den GMD Hans Knappertsbusch, die zuletzt geradezu leidenschaftliche Formen annahmen. Seit einiger Zeit wollen nämlich die Gerüchte nicht verstummen des Inhalts, daß der beliebte Dirigent München verlassen werde. Für den Ruf Münchens als Festspielstadt ein unersetzlicher Verlust. Allein solang diese Gerüchte eben nur Gerüchte sind, verbietet sich jegliche Stellungnahme. Den Wunsch nach baldiger Klärung der Angelegenheit kann dem mit Treue und Verehrung an Knappersbusch hängenden Publikum wie auch dem Dirigenten selbst, der nach seinen eigenen Worten über seine künftige Stellung noch im Unklaren ist, gewiß nicht verübelt werden.

Richard Trunk erfreute im Verein mit seiner Gattin Maria Trunk durch eine Liederstunde aus eigenem Schaffen. Vor allem die echt liedhaften Stücke des Weihnachtszyklus bedeuten willkommene Bereicherung unserer nicht gerade an Überreichtum leidenden musikalischen Weihnachtsliteratur. — Der Münchner Künstlerhausverein gedachte der heute beinahe völlig verschollenen Lyrik des gefühlsinnigen Melodikers Robert von Hornstein, die Akademie der Tonkunst ehrte an einem Vortragsabend das Andenken ihres einstigen Lehrers Anton Beer-Walbrunn. Dem lyrischen Schaffen Franz Dannehls war ebenfalls ein Abend gewidmet worden. Dannehl verfügt im Grunde nur über eine Saite seines der Gemütstiefe entquellenden Ausdrucks, diese aber klingt voll und rein.

Die Staatsoper endlich brachte eine Neuinszenierung des im Jahre 1899 hier uraufgeführten „Bärenhäuters" von Siegfried Wagner. Nach dem etwas zu weitschweifig geratenen ersten Akt sprachen der schöne Gemütston des zweiten Aufzuges und seine innigen, um die Gestalt Luisens gewobenen Tongedanken voll unmittelbarer Frische an. Das szenische Gewand des Märchens, von Pasetti in anheimelnder Farbenbuntheit getroffen, stand der regielich von Alois Hofmann, musikalisch von Karl Tutein mustergültig betreuten Aufführung wohl zu Gesicht. Mit Elisabeth Feuge (Luise), Julius Pölzer (Hans Kraft), Ludwig Weber (Bürgermeister) Bertold Sterneck (Teufel) und Carl Seydel (Spitz)

ſtanden bewährteſte Kräfte des Enſembles im Vordertreffen. — Mittelpunkt ungemein herzlicher Ehrungen ward Kammerſänger Otto Wolf anläßlich der Feier ſeiner 25jährigen Zugehörigkeit zur Münchner Oper. Es gibt kaum eine Tenorpartie des Opernſpielplans, die der vielſeitige Künſtler im Verlaufe dieſes Vierteljahrhunderts nicht dargeſtellt hätte. Als Lyriker wie als Heldentenor ſtellte er gleichermaßen ſeinen Mann, und ſein Ehrenabend als Othello in Verdis gleichnamiger Oper bewies, daß Otto Wolf ſich ſein jugendliches Temperamentsfeuer und vor allem Glanz und Kraft der Stimme in unverminderter Friſche bewahrt hat. Dr. Wilhelm Zentner.

NEISSE O/S. Vom 4. bis 7. Okt. 34 fand hier die Tagung des Landesverbandes der ev. Kirchenchöre und der ev. Kirchenmuſikerſchaft ſtatt. Viele Kantoren und Organiſten aus ganz Schleſien hatten ſich eingefunden. Die Arbeitstagung (Vorſitz: Kirchenmuſikdirektor Burkert-Breslau) war umrahmt von kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltungen: 2 liturgiſchen Gottesdienſten, einer geiſtlichen Abendmuſik und einem Händel-Konzert mit Pſalm 112 und dem Dettinger Te Deum. Hierbei wirkten mit: Kantor Schoetſchel-Neiſſe (Chorleitung und Orgel), Kirchenmuſikdirektor Schweichert-Gleiwitz (Chorleitung) und Alice Langer-Ziegenhals, die mit Orgelwerken von Buxtehude und J. N. David einen Sondererfolg buchen konnte. Das Orcheſter ſtellte die Gaukapelle des oberſchleſiſchen Arbeitsdienſtes, Oppeln. Am Sonntag fand auf dem Ring ein offenes Choralſingen ſtatt. Dr. Eckhard Loge.

NÜRNBERG. (Uraufführungen in den KZM.) Dr. Adalbert Kalix, der künſtleriſche Leiter der „Kammerkonzerte zeitgenöſſiſcher Muſik", eröffnete die Veranſtaltungsreihe der neuen Saiſon mit einem Orcheſterkonzert, in dem er vier neue Werke ſüddeutſcher — darunter zwei fränkiſcher — Komponiſten zur Diskuſſion ſtellte. Die „Serenade für Kammerorcheſter, Werk 9" (Konzert-Uraufführung) des Münchners Helmut Saller verrät den routinierten Kenner der modernen Inſtrumentationspalette. Die blühende, Spekulationen zuweilen nicht abholde Klangphantaſie Sallers erfaßt alle Möglichkeiten eines überfeinerten, ſtets jedoch mit geſchmackvollſter Kultur angewendeten Orcheſterkolorits. In knappſter Zuſammenfaſſung der Form iſt jedes der ſieben kurzen Sätzchen aus einem beſonderen Stimmungscharakter heraus gebildet, wobei durch kontraſtreiche Wechſelwirkungen die Geſamtanlage der Serenade etwas Vital-Lebensbejahendes erhält.

Max Gebhards mit hervorragender kompoſitoriſcher Könnerſchaft gearbeitete „Feſtliche Hymne für gemiſchten Chor, Knabenchor und Orcheſter, Werk 28", die erſtmalig beim Eröffnungskongreß des Nürnberger Reichsparteitages 1934 erklang, erlebte ebenfalls ihre Konzert-Uraufführung. Beſonders bemerkenswert an dieſem eindringlichen Werk des neuen Nürnberger Konſervatoriumsdirektors iſt die ſtraffe Selbſtdiſziplin, mit der Gebhard ſeine ſtark augeprägte, unbedingt moderne — d. h. fortſchrittliche, vorwärts gerichtete — ſtiliſtiſche Eigenart der notwendigen Volkstümlichkeit des Vorwurfs unterordnete. Die impoſant angelegte Vertonung Theodor Körnerſcher Verſe erweiſt ſich in der breit ausladenden, ebenſo ſanglichen wie kunſtreich polyphonen Führung der Chorſtimmen, dem organiſch entwickelten, kraftvollen, orcheſtralen Aufbau und dem jubilanten Einſatz des vielſtimmig umrankten Deutſchlandliedes fraglos auch Maſſenaufführungen ſehr zugänglich.

Das problematiſchſte, zugleich aber auch das intereſſanteſte Werk des Abends war Joſef Rauchs „Konzert für Oboe, Horn und Klavier, drei Pauken und Streichorcheſter, Werk 5" (Uraufführung). In der ſcharf konturierten Formung der Thematik, der freien, tonal erweiterten Polyphonie der Durchführung und vor allem in der Hinneigung zu ſtrengen, großdimenſionierten Formen offenbart ſich die ſtarke künſtleriſche Geſtaltungskraft des verhältnismäßig noch jungen Haas-Schülers. Nicht einfache, doch ſehr lohnende Aufgaben ſind den Soloinſtrumenten zugeteilt, die in der dichtgefügten Kontrapunktik und in der ſinfoniſchen Geſamtanlage des Werkes ihre feſte Verankerung finden.

Einen gelockerten, hervorragend gekonnten Orcheſterſatz ſchreibt der begabte junge Bamberger Karl Schäfer in ſeiner (uraufgeführten) „Tafelmuſik für kleines Orcheſter, Werk 32", der er die alten Suitenformen Präludium - Sarabande - Rigaudon - Giga zugrundelegt. Schäfer erfüllt insbeſondere die Tänze mit dem vitalen Temperament ſeiner unerſchöpflichen, archaiſtiſchen Tendenzen nicht im mindeſten zugeneigten Einfallsgabe. Die differenzierte Harmonik, launige rhythmiſche Kaprizen und ein beträchtlicher inſtrumentatoriſcher Ideenreichtum geben dieſer Tafelmuſik ein höchſt liebenwertes Gepräge und laſſen ſie publikumswirkſam in des Wortes ſympathiſchſter Bedeutung erſcheinen.

KM Adalbert Kalix brachte dieſen Werken ein künſtleriſches Verſtändnis entgegen, wie es nur in jahrelanger intenſivſter Beſchäftigung mit dieſer an formales Wiſſen, an dirigiertechniſche Gewandtheit und an die Sicherheit des ſtiliſtiſchen Empfindens höchſte Anforderungen ſtellenden Materie erworben werden kann. Der peinlichen Sorgfalt, mit der Dr. Kalix aus ſeiner vertieften Kenntnis der modernen Stilfragen heraus der

Eigencharakteristik der einzelnen Schöpfungen nachspürte, verdankten Hörer und Komponisten eine vorbildliche Werkwiedergabe. Die disziplinierte Haltung des ad hoc aus Mitgliedern des Nationalsozialistischen Sinfonie-Orchesters zusammengestellten Instrumentalkörpers und des Konservatoriumschores ist vollster Anerkennung wert. Die vorzüglichen Solisten — Hedwig Fritton (Klavier), Ludwig Hauck (Oboe), Arno Preuße (Horn) und Robert Jasper (Pauke) widmeten sich erfolgreich und mit trefflichem könnerischen Einsatz ihren schwierigen Vorlagen. Karl Foesel.

OBERHAUSEN (Rhld.). Nach dem Weggange Paul van Kempens, der bekanntlich die musikalische Leitung der Deutschen Bühne übernahm, wählte der Städt. Musikverein Werner Trenkner, bisher 1. Kapellmeister der Städt. Oper Greifswald, zum künstlerischen Leiter. Die Industriestadt Oberhausen als junge Großstadt, ohne kulturelle Tradition wie die Nachbarstädte Duisburg, Mülheim, Essen, pflegt, aufgebaut auf dem gesunden kulturellen Sinn der Bürgerschaft, ein intensives Musikleben, organisiert von der Bürgerschaft und nicht von der Stadtverwaltung, das die letztere lediglich durch einen sehr geringen Zuschuß unterstützt. Die Altstadt Oberhausen zählte einen Besucherstamm von über 600 Abonnenten. Auf dieser Grundlage konnte Werner Trenkner sein groß angelegtes Programm mit 8 Sinfonie- und 3 Kammerkonzerten durchführen. An Chorwerken brachte der Chor (der Männerchor zeigte Lücken, die später durch Mitwirkung eines M.G.V. gefüllt wurden) Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft", Brahms' „Schicksalslied", Beethovens „Missa solemnis", in der Lotte Schrader-Braunschweig, Anni Bernards-Köln, Walter Sturm-Bad Ems, Fred Driffen-Berlin ein ausgezeichnetes Quartett bildeten. In dem Eröffnungskonzert wurde Richard Wagners gedacht, indem der Heldentenor Peter Baust-Krefeld reif und mit strahlender Stimme Siegmunds Liebeslied und Walthers Preislied sang. Außerdem brachte Trenkner die 3. Sinfonie von Bruckner. Im Totensonntagskonzert führte Trenkner seine 2. Sinfonie auf, eine tragische Sinfonie mit eingefügtem Sopransolo über Mörikes „Ein Tännlein grünet wo", das Maria Caroni-Freiburg mit einfühlender Sicherheit und viel Instrumentalgefühl sang. Die Sinfonie des noch jugendlichen Komponisten zeigt einen Künstler großen Könnens, ebenso waren seine 3 ernsten Lieder für Sopran und Orchester Beweis einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit. In einem weiteren Konzerte erklang Webers Oberon-Ouvertüre in einer prachtvollen Ausdeutung von Romantik, ebenso Schumanns 4. Sinfonie. Professor Alfred Hoehn spielte Tschaikowskys b-moll-Klavierkonzert mit großer Kraft und bekannter vollendeter Reife. In einem Faschingskonzert zeigte Julius Patzak sein Können. Trenkner dirigierte mit Schmiß leichte Muse: „Fledermaus"-Ouvertüre, Ouvertüren zu „Barbier von Bagdad", „Zar und Zimmermann", Strauß'sche Walzer. Im März-Konzerte spielte der jugendliche Violinist Siegfried Borries-Berlin mit großem Erfolge und überraschender Reife Brahms' Violinkonzert, während Trenkner voll innerer Besessenheit Brahms' 4. Sinfonie interpretierte. In einem Beethoven-Abend spielte für die in letzter Minute absagende Poldi Mildner Else C. Kraus-Berlin mit perlender Technik das Es-dur-Konzert, und Trenkner gestaltete in großer, schwungvoller Linie die 7. — In den 3 Kammerkonzerten spielte das einheimische Stange-, Zeidler-Hiltpold-, Lüddecke-Trio Werke von Mozart, Beethoven, Brahms; Margarete Schmidt-Duisburg spielte mit W. Trenkner auf zwei Klavieren das Andante mit Variationen von Schumann und die Passacaglia in c-moll von J. S. Bach; in dem 3. Konzerte sang mit geschmeidigem, gepflegtem Tenor und mit viel Intelligenz der junge Otto Koerner-Aachen Schuberts „Schöne Müllerin".

Der vergangene Konzertwinter war für Werner Trenkner und den Städt. Musikverein Oberhausen ein voller Erfolg. Die Konzerte wurden ausgeführt von dem Rheinisch-Westfälischen Sinfonie-Orchester e. G. m. b. H., das auch von Seiten der Stadt erhalten wird und den Theaterdienst versieht, verstärkt durch erwerbslose Musiker Oberhausens und durch Berufsmusiker Dortmunds. Die hier zu leistende Ausgleichsarbeit Trenkners läßt sich ermessen und es ist erstaunlich, zu welch einheitlichem Körper dieses zusammengewürfelte Orchester herangezogen worden ist. Unter den neuen Plänen wird besonderes Interesse ein Rich. Wetz gewidmeter Abend (zu seinem 60. Geburtstag am 26. II. 1935) beanspruchen. Damit wird diesem echt deutschen Komponisten endlich einmal große Anerkennung gegeben. —n.

PADERBORN. Im Zeichen des Zusammenschlusses aller Kräfte, die bisher neben und vielfach gegeneinander wirkten, begann auch die neue Konzertsaison in Paderborn. Der Musikverein, der auf eine hundertjährige Tradition zurückblickt, hat seinen alten Namen aufgegeben und sich mit den dem Deutschen Sängerbund angeschlossenen Männergesangvereinen zu einer „Städtischen Chor- und Orchestervereinigung" zusammengeschlossen. Das bedeutet aber nicht, daß die hiesigen Männergesangvereine ihr Eigenleben aufgeben, sondern daß sie sich für ein großes Männerchorkonzert im Rahmen der „Städtischen Chor- und Orchestervereinigung" zur Verfügung stellen.

Die erste Veranstaltung, ein Orchesterkonzert, fand guten Besuch. Der städtische Musikdirektor Heinz Eccarius stellte sich mit seinem neuen Orchester, dem verstärkten Schaumburg-Lippeschen Landesorchester vor. Beethovens Eroica und Brahms' c-moll Sinfonie wurden aufgeführt. Das war zuviel des Guten, sowohl für die Musiker als auch für die Zuhörer. Weil beide Tonheroen sich gegensätzlich berühren, konnte keine Verschmelzung des Gesamtbildes eintreten. Man fühlte vielmehr nach der Eroica, daß ein neues musikalisches Klima einsetzte, daß man aus einer Zone in eine andere versetzt wurde. Das Orchester widmete sich mit Hingabe seiner Aufgabe, konnte aber doch noch nicht befriedigen.

Das zweite städtische Konzert war ein Liederabend, bei dem die Winterreise von Franz Schubert zum Vortrag gelangte. Obwohl der Interpret, Ewald Kaldeweier-Bochum, Hervorragendes bot, besonders angenehm war die Spannkraft seiner Formung, und obwohl Charlotte Krause den Sänger am Flügel prächtig unterstützte, kann man doch die Frage aufwerfen, ob der Abend als Ganzes für die Paderborner Konzertgemeinde anregend war. Der Vortrag von 24 Liedern fast derselben Stimmung wirkt leicht ermüdend. Eine abwechslungsreichere Vortragsfolge wäre sowohl für Sänger als auch für Zuhörer genußreicher gewesen.

Ein Kammermusikabend mit dem Essener Folkwang-Quartett bot Werke von Beethoven, Schumann und Haydn. Vier Kammermusiker, die ihre hohe Künstlerschaft durch die Exaktheit ihres Zusammenspiels und durch ihre klangliche Ausgeglichenheit bewiesen.

Am Heldengedenktag stellte sich die „Städtische Chor- und Orchestervereinigung" zum ersten Male mit Haydns „Schöpfung" vor. Es machten sich hierbei die verstärkten Männerstimmen angenehm bemerkbar. Bei aller Hochachtung vor der alten Literatur, wären doch auch einmal Werke zeitgenössischer Tonsetzer erwünscht. Als Solisten wirkten mit: Helscha Ignaschak-Essen (Sopran), Walter Sturm-Ems (Tenor) und Dr. Peter Funk-Duisburg (Baß). Während die beiden ersten mit guten Stimmitteln begabt, stand der Baß Funks in gar keinem Verhältnis, da seine Stimme für die große Halle vollständig unzureichend war. Musikdirektor Eccarius gestaltete die Aufführung zu einem vollen Erfolge.

Auch die Männergesangvereine zeigen wiederum große Mannigfaltigkeit. So veranstaltete der „Liederkranz" unter Bernhard Gewaltig, der mit seinen Sängern in der Richtung der neuzeitlichen Strömung arbeitet, für die Winterhilfe ein Wohltätigkeitskonzert, während die Arbeitsgemeinschaft des MGV. Eintracht 1869 und der Sängervereinigung Jahn unter Leitung des Unterzeichneten in der großen Schützenhalle für die Kriegsopfer vaterländische Chöre bot. Max Steege.

PFORZHEIM. Hauptereignis zu Beginn des Konzertwinters war das 4. bad. Brucknerfest, über das gesondert berichtet wurde. In der Konzertreihe des Musikvereins hörte man bis jetzt das Trio Hellwig-Josten, G. v. Essen, J. Bernatz und am Klavier H. Schröder; Adelheid Armhold in einem Liederabend. Leider ist das Musikleben noch sehr uneinheitlich; ohne wesentliche Tradition muß hier zielbewußt aufgebaut werden, wenn ein bleibender Erfolg erreicht werden soll. Wir haben hier ein erstklassiges Orchester, genügend einheimische Kräfte (u. a. die ganz ausgezeichneten Pianisten L. Kühn und Th. Röhmeyer), einen sehr guten Dirigenten — fehlt nur noch die Resonanz: die Zuhörergemeinde.

Daß durch systematischen Aufbau etwas erreicht werden kann, zeigt die Entwicklung der Oper im Schauspielhaus. Letztes Jahr neu in den Spielplan aufgenommen, wurde hier durch rastlose Arbeit ein geschlossenes Ensemble geschaffen, mit dem Erfolg, daß eine ganze Reihe guter Aufführungen zu verzeichnen waren. Heuer kam nach dem „Freischütz" ganz vortrefflich d'Alberts „Tiefland" heraus, das nicht nur in seiner Gesamtheit einen tiefen Eindruck hinterließ, sondern auch ein Kassenerfolg wurde. Trotz des Erfolges der „Lustigen Weiber von Windsor" wäre zu wünschen, daß man dem ganz ausgezeichneten 1. KM Hans Leger die Möglichkeit gibt, Wertvolleres einzustudieren, zumal nicht nur das Orchester, sondern auch die Solisten hier jede Möglichkeit zulassen. Das Schauspielhaus besitzt in Trudl Schönleber eine ganz ausgezeichnete Kraft, mit einer tragenden, kultivierten Stimme und großem dramatischen Ausdrucksvermögen. Barb. Pfitzenreiter (Altistin) und Fritz Kuhl (Tenor) mögen noch aus der stattlichen Reihe guter Kräfte hervorgehoben werden. Vielleicht legt man einmal etwas mehr Wert auf eine vernünftige Gestaltung des Spielplanes! — Ansonsten hat sich der Musikwinter recht gut angelassen. Dr. Karl Friedrich Leucht.

PLAUEN. (Konzertwinter 1933/34.) Der vergangene Konzertwinter ist nun doch lebendiger geworden, als man am Anfang der Spielzeit vermutete, die mit weitgehenden Änderungen am äußeren, organisatorischen Bild einsetzte. Außerhalb des Theaters war es der KfDK, der im wesentlichen die Führung des Konzertlebens auf sich nahm. Die Anteilnahme an den Veranstaltungen seitens des Publikums ließ sehr zu wünschen übrig, die politischen Umgruppierungen nahmen auch hier die Zeit für kulturelle Veranstaltungen weg. Dazu kam die katastrophale Wirt-

ſchaftslage unſerer Stadt, die auf Geldbeutel und mehr noch auf das Gemüt zurückwirkte. Im allgemeinen hatte der Winter einen ſuchenden, experimentierenden Charakter. Vollkommen Ausgeglichenes war noch nicht zu hören und zu ſehen. Aus der bunten Fülle von Aufführungen ſeien vier Bezirke in Einzelbeiſpielen gewählt, die für heimiſches Muſizieren wichtig ſind, die außerdem die Gewähr geboten haben für Sorgfalt der Wiedergabe.

Die große Oper der Stadt (Intendant Otto Maurenbrecher, erſter ſtädtiſcher Kapellmeiſter Paul Ketteler) konnte kaum Anſpruch auf Beifall erhoffen, da die Kräfte wenig zuſammengeſchweißt worden ſind. Dafür konnte die Spieloper manche Erfolge buchen. Am beſten erſchien ſtimmlich, wie regiemäßig Kreutzers „Nachtlager von Granada". Plauen beſitzt in Hugo Schäfer einen noch jungen, unverbildeten Bariton, der mit einer weichen vollen Stimme überraſcht. Er ſtellte einen untadeligen Prinzregenten auf die Bühne, gemäß den Worten des Librettos: „Er iſt ein treues, deutſches Blut". Als Partnerin hatte er die Zwiſchenfachſängerin Margarete Wülfing, die in der Rolle der Hirtin ihren eigentlichen Beruf fand. Zum Schaden des Ganzen hatte der Regiſſeur die Szene geſtrichen, in der Gomez mit dem ſuchenden Gefolge des Prinzen zuſammentrifft. Dem unvorbereiteten Beſucher fehlt dadurch die Brücke zum zweiten Akt. Trotzdem hatte die Aufführung Schwung und Tempo, daß man ſich den lyriſchen Breiten gern hingab.

Der KfDK gab dem ſtädtiſchen Orcheſter und dem Johanniskirchenchor den Auftrag zu einem Kirchenkonzert. Der Leiter, Kirchenmuſikdirektor Paul Hertel, wählte dazu Brahms' Requiem. Sieben Jahre war es nicht erklungen, und man freute ſich, es in einer guten, ſorgfältigen Aufführung zu hören. Jegliches Vorurteil wurde überwunden. Der Chorklang war voll und dynamiſch gerundet, da ſich ſangesgeübte Liebhaber zur Verfügung geſtellt hatten. Die Soliſten waren Anny Quiſtorp-Leipzig, deren Stimme allerdings nicht mehr die frühere ſtrahlende Höhe faßt und Kurt Rieger-Dresden, der über einen ganz wundervollen Bariton verfügt. Von allen Konzerten des Winters war dieſe Aufführung die abgerundetſte.

Aus dem regen Geſangvereinsleben, das ſich zwar leider im Durchſchnitt auf dem abgeſungenen Repertoir wohlfühlt, ſeien doch zwei Höhepunkte herausgegriffen. Der Singkranz „Freiwalten" brachte eine Uraufführung von Paul Geilsdorf: „Der Rütliſchwur" für Männerchor. Das Stück hält ſich zunächſt vollkommen unisono, frei rhythmiſch deklamiert, und ſteigert ſich erſt in der Wiederholung des Rufes „Wir wollen frei ſein" zur Vierſtimmigkeit. Geilsdorf hat ſich damit auf neue Bahnen begeben, die ihm nicht ohne weiteres liegen und ihm daher auch nicht reſtlos geglückt ſind. Das Stück iſt zweifellos intereſſant, eine Bereicherung des Chormaterials, ohne dabei in der Kompoſition die Größe und Wucht zu erreichen, die die Schillerſchen Worte bieten. — Reichhaltiger war das Programm des Männergeſangvereins „Oſſian", das neben den üblichen Schumann- und Wolf-Liedern zwei Ur- und eine Erſtaufführung brachte. Der Plauener Lehrer Johannes Händel ſtellte ſeinen einſtimmigen Männerchor mit Orcheſter „Gotteswunder" vor. Das Stück iſt wuchtig, für Maſſenchor gedacht und geeignet, hält ſich aber auf traditionellen Bahnen mit vielen Melodiewiederholungen. Als Erſtaufführung kam Mozarts „Hymne an Deutſchland" zum Vortrag. Die Tragfähigkeit des Vereins kam zur Geltung in dem Zyklus „Heimat" von dem Reichenbacher Kantor Walter Böhme nach Worten von Heinrich Gutberlet für Sopranſolo, Männerchor und Orcheſter. Es iſt ein unausgeglichenes Werk, aber mit einer muſikantiſchen Kraft geſchrieben, daß es durchſchlagend wirkte. In einzelnen Teilen enthält es volkstümliche Perlen, wenn auch knapp an der Grenze der Trivialität. Vom ſelben Komponiſten wurde noch ein Konzert für Klavier und Orcheſter c-moll geſpielt, ein außerordentlich anſprechendes Werk, das allerdings das Nebeneinander von Impreſſionismus und Expreſſionismus nicht überwinden konnte.

An letzter Stelle ſei nun noch ein Muſikabend aus der Kulturwoche der HJ erwähnt, der das Emporwachſen einer jungen Generation zeigte. Der Student der Kirchenmuſik Hermann Wagner-Plauen, aus der Meiſterklaſſe für Kompoſition von Prof. Dr. Grabner-Leipzig, führte zehn kleine Klavierſtücke und eine Flötenſuite (mit Klavier in a-moll) vor. Beides Werke, die einen kräftigen, entwicklungsfähigen Geiſt atmen. Daneben ſtand ein junger Oberrealſchüler, Hellfried Dworſchak, der einen Marſch mit Abwandlungen im virtuoſen Stil, und eine häusliche Serenade für drei Geigen und Klavier zu Gehör brachte, letztere ſtark klaviermäßig beeinflußt. Bedachte man aber hier die jugendliche Kraft, ſo war man überraſcht. Die eigenen Kompoſitionen waren dann umrahmt von Spielmuſiken und Schargeſängen des Jungvolks.

Faſſen wir die vier Beiſpiele im Zuſammenhang, ſo darf ohne Übertreibung geſagt werden, daß unmittelbare Gefahr für unſer Muſikleben nicht beſteht, daß aber alle Kräfte geſtrafft werden müſſen, um vorwärts zu kommen, denn um Spitzenleiſtungen gruppieren ſich noch zuviel Durchſchnitts- und ſchlechte Arbeiten.

Dr. Hans Stephan.

REGENSBURG. Unſer Stadttheater hat in dieſem Winter in verſtärktem Maße die Pflege der Oper wieder aufgenommen. Als Höhepunkt der bisherigen Leiſtungen iſt neben „Aida", „Toten Augen" und „Evangelimann" eine vortrefflich abgerundete Wiedergabe von Beethovens „Fidelio" zu verzeichnen. Dr. Rudolph Kloiber zeigt ſich ſtets erneut als ein gewandter und ſicherer Dirigent, der es verſteht, trotz der für unſere Oper noch vorhandenen Schwierigkeiten der zahlreichen Gaſtbeſetzungen dieſe verſchiedenen Elemente aus Nord, Süd und Weſt zu einer Einheit zuſammenzuſchweißen. Unter den Gäſten ſei die hervorragende Leiſtung der Kammerſängerin Elſe Blank (Staatsoper Karlsruhe) als Marceline und der Rocco von Adolph Vogel (Staatsoper München) beſonders hervorgehoben. — Der Muſikverein begann ſeine Konzertreihe mit einem Symphoniekonzert des Nationalſozialiſtiſchen Reichs-Symphonieorcheſters. Franz Adam ließ die Schönheiten der Max Reger'ſchen „Romantiſchen Suite" op. 125 in klaren Linien erſtehen und gewann einen durchſchlagenden Erfolg mit Brahms' 4. Symphonie e-moll. Zwiſchen die beiden Orcheſterwerke war das Konzert für Violoncello in a-moll von Robert Schumann gefügt, mit Hermann Hoenes als Soliſten. Immer wieder zeigt ſich von Neuem, in welche vortreffliche Schulung Franz Adam ſein Orcheſter genommen hat. Die ſubtile Ausdeutung aller Feinheiten der Partituren iſt ſeine beſondere Stärke. Im zweiten Konzert konzertierte der Celliſt Enrico Mainardi, während im dritten Konzert Heinrich Rehkemper mit Dr. Franz Hallaſch am Flügel die „Winterreiſe" von Franz Schubert in ſchlackenloſer Vollendung interpretierte. Der Höhepunkt in der bisherigen Konzertreihe war ein Abend des Elly Ney-Trios mit Dvořaks Dumky-Trio op. 90 und Schuberts Es-dur Trio op. 100. Bewundernswert, wie dieſes Trio ſich in ſo kurzer Zeit ſo prachtvoll zuſammengeſpielt hat. Drei Meiſter, jeder für ſich eine Perſönlichkeit auf ſeinem Inſtrument und doch eine vollkommene Einheit, ein Ineinanderaufgehen, ein Sichanſchmiegen und Anpaſſen, wie es nur noch in ganz wenigen Kammermuſikvereinigungen der Fall iſt und dabei doch beſeelt von der großen Linie des führenden Geiſtes Elly Neys. Fein ziſeliert kamen die Schönheiten des Dvořakſchen Trios zur Geltung. Dem gegenüber zeigte ſich in Franz Schubert die große melodiſche und harmoniſche Linie. Beifallsſtürme, wie ſie Regensburg faſt noch nicht erlebt hat, dankten der meiſterlichen Wiedergabe und lockten immer neue Zugaben hervor, in denen ſich das Trio mit vollen Händen verſchenkte. — Als beſonderes Ereignis ſei die Feier des 60jährigen Beſtehens der Kirchenmuſikſchule zu Regensburg erwähnt, die durch Prof. Dr. Karl Thiel neu reorganiſiert, ſich in den letzten Jahren wieder hohen Ruf erworben hat. Der Feſtakt gab Gelegenheit, die großen Verdienſte der Gründer und früheren Leiter Franz Witt, Franz Xaver Haberl, Karl Weinmann hervorzuheben und die Verdienſte Prof. Dr. Karl Thiels zu würdigen. Aufführungen von Werken früherer Lehrer der Anſtalt wie Joſ. Renner, Franz Witt, Michael Haller, Ignaz Mitterer, Peter Griesbacher und Th. Krauſe umrahmten den Feſtakt. Domorganiſt Otto Dunkelberg brachte Orgelwerke von Joſ. Renner und Max Reger in gewohnter Meiſterſchaft zu Gehör, während die Chöre von den Schülern der Anſtalt gemeinſam mit den Domſpatzen unter Dr. Theobald Schrems' Leitung geſungen wurden. Als Höhepunkt der Feier folgte am nächſten Tag eine „Witt-Feier", zugleich damit den 100. Geburtstag des Gründers der Anſtalt und des 1. Generalpräſes des Allgem. Cäcilienvereins feiernd. Unter der anfeuernden Leitung von Domkapellmeiſter Dr. Schrems kamen Teile der Missa choralis von Franz Liſzt zu beſonders eindrucksvoller Wiedergabe. — In einem Symphoniekonzert unter Leitung von Fritz Maas brachte Dietrich Amende Ed. Griegs Klavierkonzert in a-moll temperamentvoll heraus. Es war zugleich der Abſchied dieſes vortrefflichen Pianiſten und Dirigenten — eine unſerer ſtärkſten Begabungen — von Regensburg. Fritz Maas wies ſich noch durch eine ausgezeichnete Aufführung von Beethovens „Prometheus"-Ouvertüre und Haydns „Londoner" Symphonie Nr. 2 als ein erfahrener und ſicherer Orcheſterleiter aus. — Frederic Lamond kehrte nach einigen Jahren Pauſe wieder ein. Regers Bach-Variationen op. 81 liegen ihm weniger. Dagegen iſt ſein Beethoven immer noch reife, vollendete und abgeklärte Kunſt.

Guſtav Boſſe.

RUDOLSTADT. Der ſchwierigen wirtſchaftlichen Lage Rechnung tragend, war auf Anregung der thüringiſchen Staatsregierung für die Spielzeit 1933—34 unſer Schwarzburgiſches Landestheater mit dem Reußiſchen Theater in Gera verbunden, d. h. die Geraer Truppe ſpielte auch im hieſigen Theater. Die Spielzeit begann diesmal erſt am 23. Januar und endigte am 30. April. Vom Oktober bis Dezember mußten wir uns mit einigen Gaſtſpielen begnügen. Die Bemerkung im Spielplan: „Änderungen vorbehalten!" hat das Übergewicht bekommen; von den angekündigten Opern kam nicht eine einzige heraus, von den in Ausſicht genommenen Operetten wurden nur zwei aufgeführt. In Anweſenheit des Erbprinzen Reuß und des Intendanten Karl Roſen fand im Oktober unter Mitwirkung der

Landeskapelle, des Oberspielleiters Otto Burger und der Opernsoubrette Milli Gremmer ein Einführungsabend statt, an dem Kreisleiter Dr. Schäfer und Ortsgruppenleiter Köhler über das Wesen und die Aufgaben des deutschen Theaters sprachen. Einschließlich der Gastspiele wurden die Opern „Die Bohème", „Der Mantel" (Erstaufführung), „Der Bajazzo" und „Der Waffenschmied" geboten. Eine geringe Zahl; auch die vorgesehene „Arabella" wurde nicht gegeben. Doch verdienten die Aufführungen durchweg unsere Anerkennung; sie wirkten durch Geschlossenheit und dramatische Belebtheit. Hans Swarowsky, der erste Kapellmeister und Spielleiter der Oper, erwies sich als ganz ausgezeichnete Kraft. Er wurde an das Stadttheater und Philharmonische Orchester in Hamburg verpflichtet. Auch Wilhelm Brückner-Rüggeberg bewährte sich als Kapellmeister aufs beste. Die Chöre zu hören, die unter der Leitung Rolf Ehrhardts standen, bereitete in der Regel großen Genuß. Die Bühnenbilder von Franz Hosenfeld waren im allgemeinen recht geschmackvoll. Von den Kräften des Solopersonals verdienen in erster Linie Erwähnung der Heldentenor Lysandro Joannides, der Bariton Hans Müller-Schumann, die Altistin Ludmilla Schirmer, die Soubrette Milli Gremmer und die jugendliche Sängerin Gerta Hierath. Fritz Ploder versagte nicht als Spielleiter der Operette. Die temperamentvolle Ballettmeisterin Gertr. Schneider wurde nebst ihrer Schar mit Recht stürmisch gefeiert.

Mit begeistertem Jubel wurde GMD Erich Böhlke begrüßt, unter dessen genialer Stabführung die verstärkte Landeskapelle in einem Sinfoniekonzert das Meistersinger-Vorspiel und Tschaikowskys Sechste spielte. Leo Koscielny, Solocellist des Magdeburger Stadttheaters, früher — wie Böhlke — bei uns tätig, brachte Dvořáks Cellokonzert mit durchschlagendem Erfolg zu Gehör. Ein Sinfoniekonzert volkstümlicher Art bot Werke von Mozart und Haydn, die der Leiter Brückner-Rüggeberg mit vorbildlicher Werktreue nachgestaltete.

Die Musikgemeinde wartete in der Hauptsache wiederum mit auswärtigen, erstklassigen Kräften auf. Es kamen: Wilh. Backhaus, das Wendling-Quartett, Willi Domgraf-Faßbaender und die Sopranistin Elisabeth Friedrich. Ein Abend wurde bestritten vom Weimarer Trio für alte Musik: Robert Reitz (Viola d'amore), Walter Schulz (Viola da Gamba) und Marthe Bereiter-Rudolstadt (Cembalo).

In einem Konzert zugunsten der Winterhilfe hörten wir unseren hochbefähigten, heimischen Pianisten Wilhelm Gonnermann, der sich mit der hiesigen Geigerin Elisabeth Rausch zu einem Sonatenabend vereinigt hatte. Unsere geschätzte Konzert- und Oratoriensängerin Marthel Gorke-Weber errang in einigen hiesigen und auswärtigen Konzerten große künstlerische Erfolge.

Die kirchenmusikalischen Feierstunden in der Lutherkirche (Ernst Wollong) brachten Instrumental- und Vokalmusik und waren meist recht gut besucht.

Vom 26. Mai bis zum 17. Juni fanden auf der Heidecksburg unter der Leitung des Intendanten Egon Schmid Freilichtspiele statt, die in darstellerischer und szenischer Gestaltung hervorragende Leistungen waren. Der „Sommernachtstraum" mit Mendelssohns Musik löste allgemeine Begeisterung aus. Die für reichswichtig erklärten Freilichtspiele standen unter der Schirmherrschaft des thüringischen Staatsministers Wächtler.

Hilmar Beyersdorf.

SALZBURG. Der Konflikt zwischen Mozarteums- und Stadttheaterorchester dauert an, was beide Teile zur Einschränkung ihres Aufgabenkreises zwingt. Bernhard Paumgartner brachte mit dem Mozarteumsorchester in engem Rahmen einige Konzerte heraus, bei denen Moriz Rosenthal mit dem e-moll-Konzert von Chopin und der noch nicht zu völliger Ausgeglichenheit gereifte Pianist Ralph Langnese (Zürich) mit Beethovens Es-dur-Konzert zu hören war. Dem Gedenken des jüngst verstorbenen Komponisten Jan Brandts-Buys war eine Aufführung seiner „Salzburger Serenade" gewidmet. Die Stadttheatermusiker holten sich den Wiener Rundfunkdirigenten Josef Holzer und boten ein heiteres Programm auf gut Wienerisch. Karl Stumvolls Kammerkonzerte mit alter Musik finden lebhaften Widerhall. Außer den Salzburger Künstlern mit dem Veranstalter an der Spitze, der Bratsche, Viola d'amore und Violine mit der gleichen Passion spielt, konnte man die Wiener Cellistin Beate Reichert und den Münchner Cembalisten Werner Dommes wieder begrüßen. Neue Bekanntschaften waren das Bukarester Ehepaar Rose und Nicolai Radulescu und die Münchner Sängerin Nettie Nye. Der Rumäne führte sich mit dem lebendigen Vortrag eines entzückenden Cembalokonzerts von Johann Christian Bach, seine stimmbegabte Gattin mit anmutsvoller Ausdeutung von Gesangswerken alter Zeit gewinnend ein. Bei Nettie Nyes Wiedergabe von pausenlos aneinandergereihten Mozartliedern entbehrte man der inneren Anteilnahme. Einen stimmungsvollen Abschluß dieses Abonnements brachte ein Schubert-Dvořák-Abend, der ungemein anregend verlief. Wolfgang Grunsky hatte in seinem diesjährigen Cellokonzert unter anderem eine schön abgestimmte Wiedergabe der A-dur-Sonate von Beethoven zu bieten und hob eine

Konzertante Suite des Salzburgers Robert Scholz aus der Taufe. Das technifch fehr anfpruchsvolle Werk ftellte die Kunft des Soliften ins befte Licht. Es gab aber auch Gelegenheit, die gewandte Feder des Komponiften, der zugleich der Interpret eines virtuos gehaltenen Klavierparts war, zu bewundern. Ein prächtiges Stück, das man guten Gewiffens empfehlen kann. Einen intereffanten Querfchnitt durch das neuere Schaffen Friedrich Frifchenfchlagers bot ein Kompofitionsabend in der Franziskanerkirche. Jede der Darbietungen feffelte auf ihre Art, am unmittelbarften wohl das feltfam archaifierende Erntefeftfpiel „Ruth", das in der Anlage und Befetzung eigenartige „Gebet der Demut". An Bachs Werke für Solovioline knüpft die „Suite über ein deutfches Volkslied" an. Überall fpürt man ernften, aufrichtigen Schöpferwillen und gediegenes Können. Um ein klaglofes Gelingen waren bemüht: die ftimmfchöne um ausdrucksmäßiges Erfaffen bemühte Sängerin Grete Efer-Thewanger (Graz), der über tüchtiges organiftifches Können verfügende Hans Peter Huber und der vortreffliche Geiger Norbert Hofmann, der fich als Solift und Quartettfpieler durch gediegene Technik und reife Auffaffung innerhalb kurzer Zeit hier einen geachteten Namen erworben hat. Aufrichtigen Dank der Mufikfreunde erwarben fich die Brüder Heinz und Robert Scholz für die Salzburger (und zugleich öfterreichifche) Erftaufführung von Bachs „Kunft der Fuge" in Erich Schwebfchs Bearbeitung für 2 Klaviere, die, auf fchöner künftlerifcher Höhe der Durcharbeitung, einen tiefen Eindruck hinterließ. Eine Aufführung von Max Bruchs Chorwerk „Lied von der Glocke" durch die „Salzburger Liedertafel" (Dirigent Ernft Sompek) litt unter der etwas ungleichen Soliftenbefetzung, die fich aus der Gegenüberftellung durchaus verdienter Salzburger Kräfte mit der überragenden Perfönlichkeit des Wiener und Bayreuther Sängers Jofef v. Manowarda ergab. Bliebe noch ein Gaftfpiel der Hamburger Schilleroper mit Eugen d'Alberts „Mr. Wu" zu erwähnen, das einzig im Hinblick auf die Glanzleiftung Georges Baklanoffs in der Titelpartie zu rechtfertigen war.

Der hundertjährige Beftand des Städtifchen Mufeum in Salzburg gab Anlaß zu einer Feier, bei der auch die vor wenigen Jahren im Mufeum entdeckte Jugendmeffe von C. M. v. Weber neuerlich zur Aufführung gelangte, und zwar in der Stiftskirche St. Peter. Das Mufeum, deffen Schätze fich auf alle Zweige heimatlicher Kultur erftrecken, enthält auch eine Anzahl erlefener Objekte, die fich auf die mufikalifche Vergangenheit Salzburgs beziehen. Die Inftrumentenfammlung weift unter vielem anderen beifpielsweife eine fchöne Baß-Blockflöte mit der Jahreszahl 1535, einen zweieinhalb Meter langen Groß-Baßpommer aus dem 16. Jahrhundert, ferner Flügel aus Mozarts und Michael Haydns Befitz auf. Als Unikum kann die Originalpartitur der Domweihe-Feftmeffe Orazio Benevolis aus dem Jahre 1628 gelten, die nicht weniger als 53 Stimmen (16 Vokal-, 34 Inftrumental- und außerdem 3 Orgelftimmen) in 8 verfchiedene Chöre zufammenfaßt. Von einzigartigem Wert ift auch die Originalhandfchrift eines Menuetts des 5jährigen Mozart (Köchel-Verz. Nr. 1), die von deffen Schwefter beglaubigt erfcheint.

Dr. Roland Tenfchert.

STUTTGART. (Uraufführung der Oper „Der falfche Waldemar" von Paul Höffer.) Die Ereigniffe in der Mark, die nach Ausfterben der Askanier eintraten, haben fchon Cimarofa zu einer Oper begeiftert. Paul Höffer erarbeitete fich felber das Textbuch nach dem ausführlichen Roman „Der falfche Waldemar" von Wilibald Alexis (1842). Gefchickt find die Vorgänge in wenige Bilder zufammengefaßt, dabei verändert und fo vereinfacht, daß nicht einmal die Gefchichte der Liebe zwifchen Adelheid und Heinrich blieb. Von Anfang an (bei Alexis erhält man erft allmählich Gewißheit) erfcheint Waldemar, der einfache Müller, als unrechtmäßiger Erbe, vom Erzbifchof unterftützt. Er glaubt jedoch felber an höhere Sendung und überzeugt fogar Adelheid (hier die Tochter des verftorbenen Waldemar) von feiner Echtheit. Dem Auftrag folgt Überhebung, Einbildung und Abftieg; wir fehen den Mächtigen zuletzt verlaffen, im Begriff, einen vereiften See zu betreten. Ob fich ein „Held", der an menfchlicher Schwäche fcheitert, befonders für die Oper der Gegenwart eignet, bleibe dahingeftellt. Das Textbuch felber nennt ihn einen „Zauberer, den Gott auf die Erde ließ".

Die Mufik verrät fich fofort als bekenntnismäßig neuzeitlich, und da hängt ihre Beurteilung natürlich davon ab, was man der Bewegung zutraut. Meine Eindrücke waren entmutigend. Um der Abhängigkeit von Mozart oder Wagner zu entgehen, bedürfte man, wie ich glaube, anderer Kräfte als einer völlig neuen Tonfprache, die fozufagen wieder von vorn anhebt; Mozart z. B. ift trotz enger Verbundenheit mit Haydn in die Unfterblichkeit eingegangen. Jene Sprache zielt auf alte und ältefte Vorbilder; fie fördert manches Hübfche zutage, wie Bauern- und Landsknechtfang, kann aber mit ihren Quinten- und Quartengängen noch fchwerlich darauf pochen, daß Derartiges jemals in Übung oder Wertfchätzung war. Den neuen Grundfätzen zulieb wird eine Mufik getätigt, die außerhalb gewohnter Maßftäbe liegt und deshalb ein Urteil über die Begabung des Urhebers kaum zuläßt. Wir beobachten nur, daß keinerlei harmo-

nische Spannungen angestrebt sind; daß aller Rhythmus auf wenige Formeln eingeschränkt ist (mit Taktwechsel statt der Synkope); daß die Deklamation weder aus seelischer noch sprachlicher Quelle fließt. Was an den Mißklängen besonders verdrießt, wäre nicht ihr Klang als solcher, sondern ist die überwiegende Bedeutungslosigkeit hinsichtlich seelischen Ausdrucks, durch den sie verständlich würden. Oft entsteht der Eindruck — den namentlich das Mehrstimmige bestätigt —, daß Musik und Handlung gleichgültig nebeneinander herlaufen; für solche kühle musikalische Haltung wären der Konzertsaal und die Konzertform besser.

Um ein solches Werk, für das keinerlei „Empfindung" eine Richtung angibt, einigermaßen eindrucksvoll zu gestalten, dazu gehört eine Gewissenhaftigkeit, wie sie Prof. Leonhardt besitzt, der diese Oper ganz im Sinne ihres Urhebers herausbrachte. Kräftig unterstützten seine Bemühungen die von Hubert Heinen einstudierten Chöre. Als Gesamtleiter der Inszenierung gewährte Generalintendant Prof. Otto Krauß seine erprobte Mithilfe, auf die eine rätselvolle Musik besonders angewiesen war. Die schönen Bühnenbilder stammten wieder von Gustav Vargo (Berlin), der voriges Jahr auch Paul Klenaus Michael Kohlhaas in die Öffentlichkeit geleitet hatte. Von den Darstellenden muß an erster Stelle Max Roth (Bariton) genannt werden, der als Träger der schwierigen Titelrolle durch Vortrag und Stimme Eindruck machte. Den Raubritter Lüddecke sang Ldw. Suthaus (Tenor) hellglänzend, geist- und temperamentvoll. Ob die entgegenkommende Aufnahme, die sich am Schlusse zu mancherlei Hervorrufen steigerte, mehr der Wiedergabe, oder mehr dem Werke galt, muß die Zukunft entscheiden.

Dr. Karl Grunsky.

WEIMAR. Nach einem für unsere Staatliche Musikhochschule nicht mehr günstigen Interregnum trat mit dem 1. April 1934 Professor Dr. Felix Oberborbeck, ehemals Leiter des städtischen Musikamtes in Remscheid, als Direktor ein. Ein vorzüglicher Ruf geht im voraus; wir dürfen hoffen, daß seine persönliche Initiative für Auf- und Ausbau der Anstalt segensreich sein wird. Reichlich, allzureichlich sind die öffentlichen Veranstaltungen in diesem Institut und es ist allen Ernstes anzuraten, nicht des Guten zuviel zu bringen; Weimar hat — entsprechend seiner Größe und Finanzkraft — nur etwa 5—600 ständige Konzert- und Theaterbesucher!! Aus der Fülle der Darbietungen zuerst: Weimarer Kammertrio für alte Musik. Eine ganz ausgezeichnete Auswahl von Buxtehude, Stamitz, Händel, dem Rudolstädter Erlebach, J. S. Bach und Telemann. Prof. Robert Reitz (Viola d'amore), Walter Schulz (Viola da Gamba), zwei erstklassige Meister ihrer Instrumente; Marthe Bereiter am Cembalo etwas schwerflüssig im Spiel. Die Gemeinde der Hörer noch klein aber auserlesen: alte deutsche Musik ist nicht Unterhaltung, sondern fordert zu innerer Mitarbeit auf, das können die wenigsten unsrer durch Radio und Schallplatte bequem gewordenen Hörer! Im Lehrer-Konzert Müller-Crailsheim und Grell konnte man sich wieder von den überragenden Fähigkeiten des ersteren als Geiger überzeugen; besonders die Partita h-moll von Bach war ein Glanzstück. Erich Grell als Pianist und Begleiter ist nicht immer gleichmäßig im Ausdruck, seine Technik dagegen glasklar. Von den vier Bach-Abenden, die Prof. Wetz und R. Reitz veranstalteten und in denen sämtliche Sonaten und Partiten sowohl für Violine allein als auch mit Klavier aufgeführt wurden, hörte ich den ersten. Bach ist und bleibt der große Hohlspiegel jeder Pianisten- oder Geigerhand und nur Meister dürfen sich vermessen, seine Werke zu meistern. Es ist zu begrüßen, daß sich zwei unsrer Besten dieser Riesenaufgabe unterziehen, dem Baumeister echter deutscher Musik nach dem 30jährigen Kriege eine sinnenfällige Ehrung zu bereiten. Leider mußte ich das Lehrerkonzert von Walter Schulz und Erika v. Binzer sowie den Mysterien-Abend R. Reitz und E. v. Binzer vorübergehen lassen, da ich dienstlich und gesundheitlich behindert war. Aus unserm Nationaltheater ist zu berichten von dem zweiten und dritten Konzert der Staatskapelle und einer Aufführung der „Entführung aus dem Serail" v. Mozart. Karl Elmendorff leitete als Gast das zweite Konzert mit Werken von C. M. v. Weber, Reger und Brahms (e-moll-Symphonie). Elastisch an Körper und Geist wirkt dieser Dirigent immer wieder durch seine jugendliche, frische Führung und reißt Klangkörper wie Hörer unwiderstehlich mit sich fort. Daß er sich dabei für den jungen Komponisten Gottfried Müller (Dresden) einsetzt und dessen (stark von Reger angehauchtes) Variationenspiel über „Morgenrot, Morgenrot" so prächtig zur Aufführung brachte, ehrt ihn besonders. Professor Dr. Hans Pfitzner dirigierte das dritte Konzert. Begann mit Schumanns d-moll-Symphonie und ließ dann eigene Weisen erklingen; am stärksten wirkte das „Hoffest" mit seinem köstlichen Klanghumor. Die Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" hat nicht die innere Geschlossenheit und Kraft, die sie bringen müßte und die cis-moll-Symphonie, op. 36a bleibt für den, der das Streichquartett op. 36 lieben gelernt, doch nur eine Erweiterung dieses schönen, tiefen Werkes Pfitznerscher Seele. Ein voller Genuß war die neu einstudierte Oper Mozarts „Entführung". Grete Welz (Blondchen) und Xaver Mang (Osmin) im Gesang und Spiel die Besten; dann aber gleich Walter Mayer (Bassa), ein äußerst sympathischer Künstler. Feli-

citas Czichy hat nicht die Koloraturen, die Mozart erwartet hat, wenn auch ihre Leistung im Spiel erfreute. Die Osterwoche brachte überlieferungsgemäß „Parsifal" und Goethes „Faust".

E. A. Molnar.

WÜRZBURG. Das in Heft 10/34 gegebene Bild des vergangenen Konzertjahres soll hier mit wenig Strichen ergänzend verdeutlicht werden. Zunächst ist der Wirksamkeit des Stadttheaters zu gedenken (Intendant Eugen Keller). Aus der starken Beschränkung der Mittel heraus mußte leider noch immer der musikalische Spielplan auf die Operette eingestellt werden. So war es wichtig, daß unter der musikalischen Führung von KM Rud. Wille, einem hochbefähigten Musiker, die Neueinstudierungen (unter denen sich anspruchsvolle wie Künneckes „Liselott", „Venus in Seide" von Stolz, Lehárs „Der Graf von Luxemburg", ferner Zellers „Vogelhändler" und „Fledermaus" befanden) unter Meidung jeglicher Oberflächlichkeit mit Geschmack und künstlerischer Profilierung herausgebracht wurden. Auch der geschmacksichere KM Hans Bosch, der den Chor auf schöne Höhe brachte, leistete Vorzügliches. In „Zar und Zimmermann" und „Freischütz" lagen die Hauptpartien bei Margarete Düren, Julius Welcker, Karl Güllich und Marius Andersen (a. G.) in verläßigen Händen. Eine Zilcher-Morgenfeier brachte Shakespeare-Musiken für kleines Orchester und Kammermusik zu poetisch-innerlicher Aufführung. Gedenkt man des Weiteren der verdienstvollen Erstaufführung von Rich. Trunks Männerchören „Feier der neuen Front" durch die „Liedertafel", so bleiben an „Ereignissen" des Frühjahres nur noch die beiden Orchesterkonzerte des Staatskonservatoriums. Der Rich. Strauß-Abend brachte erfreulicherweise u. a. die Serenade op. 7; das Schlußkonzert: Herm. Zilchers „Liebesmesse" für Soli, gem. Chor, Knabenchöre und gr. Orchester op. 27 wurde zu erlebnishafter Begegnung. Will Vespers weltenumspannende Dichtung in drei Teilen: „Mann und Weib — Gott — Die Welt" wurde in diesem Werk zu einem großartigen Bekenntnis eines deutschen Musikers, dem das übrige zeitgenössische Schaffen nur ganz wenig Vergleichbares an die Seite zu stellen hat. Trotz manches Zeitgebundenen in der Erscheinungsform dieses faustischen Werkes — wir denken vor allem an eine gewisse Einförmigkeit in der Art des Motivaufbaues und -Ablaufes, die häufige Wiederkehr von Terzen und Sextengängen, die Neigung zum Massenhaft-Effektvollen der durchweg homophonen Gestaltung (trotz raffiniertester Chorteilung) — die schöpferische Urkraft eines Begnadeten reißt trotz allem das Ganze steil empor. Zilchers oft volksliednahe Melodik greift unmittelbar ans Herz; seine tiefsten Einfälle liegen im Lyrischen, im Gestalten der Natur und ihrer seelischen Kraftgebung. Die beiden Aufführungen des Werkes — solistisch mit Rud. Watzke, Margr. Zilcher-Kiesekamp, Heinz Marten und Johanna Egli ideal besetzt — brachten unter der Leitung des Komponisten eine nahezu vollkommene Klangwerdung zustande. Möge die „Liebesmesse" nun endlich lebendig gemacht werden können für unser ganzes Volk, dem sie gehört! Dr. Bert Friedel.

WUPPERTAL. Die wenigen, in der 2. Winterhälfte 1933/34 stattgefundenen Konzerte brachten eine Fülle gediegener alter und neuer Musik. Zu Ehren der einjährigen Kanzlerschaft von Adolf Hitler erklang durch die von H. Schnackenburg umsichtig geleitete Konzertgesellschaft Pfitzners herzerfrischende, sinnige Kantate „Von deutscher Seele". Stilvolle Wiedergabe erfuhr Bachs Matthäuspassion wie auch Beethovens Missa Solemnis, mit den Solisten A. Armhold, Gertrud Freimuth, Karl Erb, Hellmut Schweebs. In Händels Messias, aufgeführt durch die Chorvereinigung des von H. Everts geleiteten Barmer Konservatoriums, erregte die klangvolle jugendliche Stimme des einheimischen Tenors Heinr. Viehmeyer Aufsehen. Ganz besondere Anerkennung verdient die fleißige, umfangreiche Arbeit des unter G. Grotes Leitung stehenden Barmer Bach-Vereins, der uns fortlaufend mit den hervorragendsten Schöpfungen der letzten 4—500 Jahre planmäßig bekannt macht. In einer Abendmusik von „Luthers Zeitgenossen" erklangen zahlreiche Vokal- und Instrumentalwerke von H. Isaak, Josquin des Pres, Th. Stoltzer, J. Walther, V. Hauck, L. Senfl, M. Luther (Non moriar). Selten gehörte Instrumente — (Blockflöte, Gambe, Positiv) — kamen bei dieser Gelegenheit wirksam zu Gehör. Eine „Abendmusik" erfreute die zahlreiche Zuhörerschaft durch A. Bruckners herrliche e-moll-Messe und M. Regers Passionskantate „O Haupt voll Blut und Wunden", wobei H. Viehmeyer die Tenorpartien glänzend ausführte,

Die Elberfelder Kurrende hat sich im Laufe von zehn Jahren durch E. von Baurs tüchtige musikalische Erziehung zu einem Musterchor entwickelt, der anläßlich des 10jährigen Jubiläums Brahms Festmotetten glänzend sang.

Nicht zu unterschätzende Kulturarbeit leisten unsere Männerchöre, die zu öffentlichen Aufführungen meist vereint aufzutreten pflegen. Vom Barmer Sängerchor hörten wir prächtige Kompositionen von F. Schubert (23. Psalm), Grell (8st. Motette), Trunk, M. Neumann. — An kammermusikalischen Veranstaltungen ist zu erwähnen ein Schumann-Abend (Lieder, Klavierstücke) des einheimischen Opernsängers H. Abelmann und Klaviervirtuosen Paul Greef. Der weit

über das Wuppertal hinaus bekannte Klaviermeister E. Potthof trug Tonschöpfungen von Beethoven und Brahms in höchster Künstlerschaft vor. S. Onegin gab einen Schumann-Schubert-Liederabend.

Unser strebsames Städtisches Orchester spielte unter Führung von H. Schnackenburg: Mozarts Es-dur-Sinfonie; Beethovens 7. Sinfonie; Regers vaterländische Ouvertüre; zum 70. Geburtstage von R. Strauß dessen Burleske und Till Eulenspiegel; Brahms' Violinkonzert, von Alma Moodie feinsinnig interpretiert; H. Pfitzners viersätzige cis-moll-Sinfonie, die in urromantischem Klang die Schönheit deutschen Geistes, deutscher Landschaft atmet; grüblerisch versonnen, nicht für jedermann leicht eingänglich ist; freundliche Aufnahme fand die Passacaglia unsers Opernkapellmeisters August Vogt. Unser Publikum unterstützte die Konzerte durch fleißigen Besuch.

Die Opernspielzeit umfaßte 361 Vorstellungen, darunter 132 Opern- und 48 Operettenaufführungen. Das Dargebotene zeichnet sich durchweg aus durch hohen Ernst künstlerischer Arbeit und entsprechenden Wert der Leistungen. 16 Opern wurden neu einstudiert, u. a.: Figaros Hochzeit, Waffenschmied, Nachtlager von Granada, Hans Heiling, Glöckchen des Eremiten, Don Carlos (Verdi), Hänsel und Gretel, Die toten Augen, Iris (Mascagni).

Mascagnis „Iris" kam in Wuppertal zur westdeutschen Erstaufführung. Ohne Anklang zu finden, wurde das Werk, im Schatten der Cavalleria rusticana stehend, 1898 in Frankfurt a. M. aufgeführt. Der Hauptreiz dieser fast vergessenen Oper liegt in großen lyrischen Partien, veranlaßt durch den Text, der durch M. Kalbeck ins Deutsche übersetzt ist. Die Handlung ist nicht uninteressant, jedoch durch allerlei Symbolik eingeengt Durch Realistik und Mystik gemischt, wirkt die Handlung uneinheitlich. Das Ganze spielt sich in japanischer Umgebung ab. Iris, Licht und Sonne versinnbildlichend, betreut im kleinen, blühenden Heim den blinden Vater. Bei einer Puppentheateraufführung lockt sie Osaka unter Mithilfe von Kyoto aus dem Vaterhause hinaus und entführt sie in ein Teehaus, wo ihre Schönheit, da sie Osaka abweist, öffentlich preisgegeben wird. Der blinde Vater, die Sachlage nicht kennend, bewirft die Tochter mit Kot und verflucht sie. Da Iris diese Schmach nicht erträgt, stürzt sie sich in eine Kloake. Der dämmernde Tag vertreibt die Qualen der Verzweiflung. Dämonische Gesichte, das hell strahlende Sonnenlicht vertreiben die Schmerzen des Todeskampfes. Als „Dreigestalt" sind Iris die den Tod herbeiführenden „Egoismen" erschienen: Osaka, der Sinnenlüsterne; Kyoto, der Habgierige; der Vater als der Unbarmherzige. — Musikalisch enthält das Werk manche sehr wirkungvolle Stellen: die Entdeckung der Tochter an der Lasterstätte. Besonders schön gelungen sind die lyrischen Partien: die Schönheit des Sonnenaufganges zu Beginn des Vorspiels, wobei der Chor (als ideale Zuschauer gedacht) einstimmt; das Duett zwischen Iris und Osaka; der Chor „Zur Arbeit"; der glanzvolle Zug des Puppentheaters; die strahlende Verklärung der Iris am Schluß. Die Vertonung gehört gewiß zum Besten, was der italienische Meister geschrieben hat. Mit liebevoller Hingabe hat Kapellmeister August Vogt das reizvolle Werk ausgedeutet. Die Inszenierung führte Heinz Arnold mit bestem Gelingen aus. Leuchtende Bühnenbilder schuf Albrecht Langenbeck. Zu dem starken Erfolg, den „Iris" bei uns hatte, trugen auch wesentlich die trefflichen Leistungen unserer Künstler bei: Edith Rego (Iris), H. Gutzner (Osaka), H. Abelmann (Kyoto), H. Schweebs (Vater).

Über Rezniceks uraufgeführte „Donna Diana" ist in unserer Zeitschrift s. Zt. berichtet worden. Sehr hübsch waren die Veranstaltungen zu Sylvester und Neujahr. Großen Erfolg hatten 3 Gastspiele unserer Bühne in Holland. Lebhaften Beifall fanden die Vorstellungen der Mailänder „Scala" in Rossinis Barbier; desgleichen die Gastspiele von Ruth Blyle, Carl Hartmann, C. A. Neumann, Jos. Kalenberg, Hans Fidesser.

H. Oehlerking.

ZEITZ. Obwohl die musikalisch-künstlerischen Veranstaltungen im verflossenen Konzertwinter infolge einer gewissen Beunruhigung und anderweitigen Ablenkung eine nicht abzuleugnende Beeinträchtigung erfuhren, konnte man doch mit dem Gesamtergebnis zufrieden sein. Das künstlerische Niveau blieb durchweg gewahrt. Das bezieht sich zunächst einmal auf die Veranstaltungen des Konzertvereines, welche mit einem Orchesterabend eröffnet wurden. Professor Heinr. Laber-Gera bewies von neuem seine Fähigkeiten als Orchesterleiter und -Erzieher; denn es war keine Kleinigkeit, einem aus 4 verschiedenen Teilen zusammengestellten Instrumentalkörper derartig feine Klangabstufungen abzugewinnen, wie wir sie in Brahms' D-dur-Sinfonie zu hören bekamen. — Zu dem im November (am deutschen Luther-Gedenktag) folgenden Kirchenkonzert waren der Leipziger Thomaner-Chor und Karl Hoyer als Organist erschienen und bereiteten uns festtägliche Kunstgenüsse. Der kühne Angriffsgeist der unter Prof. Dr. Karl Straubes Leitung stehenden Sängerschar, wie er sich bei dramatisch-tonmalerischen Stellen und koloraturartig verschlungenen, instrumental gesetzten Fugenpartien ausprägte, wirkte in gleichem Maße packend in Bachs Choralmotette „Jesu, meine Freude", wie das breit ange-

legte und mit überzeugender Kraft entwickelte crescendo bei dem Schluß „Ehre sei dem Vater" von Schütz' doppelchörigem deutschen Magnifikat. Karl Hoyer zeigte seine bewährte Meisterschaft in Max Regers monumentaler Choralfantasie „Ein feste Burg". — Ein stimmungsvoller Kammermusikabend folgte im Dezember mit dem Quartetto di Roma. Während dem Naturell der Italiener die unbeschwerte Muse ihres Landsmannes Paganini in dessen Originalwerk dem Streichquartett in E-dur am besten lag, ließ das f-moll-Quartett op. 95 von Beethoven trotz sauberer Ausführung doch noch jene letzte Tiefe vermissen, die wir nun einmal bei diesem Genius nicht gern missen. Einen weniger glücklichen Verlauf nahm der Klavierabend von Erich Riebensahm-Berlin. Trotz blendender Technik vermißte man doch — zumal in Beethovens Es-dur-Sonate op. 31 III. — Seele und innere Wärme. Einen glücklichen Abschluß fand diese Konzertreihe mit dem Violinabend von Prof. Georg Kulenkampff-Berlin, einem Geiger großen Stils, dessen Leistungen für sich selbst sprachen. Nicht allein mit Bachs geradezu klassisch wiedergegebener d-moll-Chaconne, sondern auch mit Spohrs „Gesangsszene" op. 47 und Schuberts brillanter C-dur-Fantasie op. 159 erbrachte der Künstler den Beweis einer durchgeistigten, natürlichen Auffassung und damit zugleich einer grundmusikalischen Natur.

Das im Sommer 1933 umgebildete Städtische Orchester fand leider mit seinen 4 Sinfoniekonzerten nicht die Unterstützung, welche es wohl verdient hätte. Im ersten Konzert stellte sich der neue Dirigent, Städt. Musikdirektor P. Knauth, als Komponist vor mit einer zwar nicht ganz einheitlich-stilgerechten, aber doch gut gearbeiteten und ansprechenden Sinfonie in d-moll sowie einem Konzertstück „Variationen für Flöte und Fagott", welch letzteres allerdings besser in den Rahmen eines volkstümlichen Konzertes gepaßt hätte. Aus dem zweiten Sinfoniekonzert wäre das von Konzertmeister Mangold mit bemerkenswertem Können vorgetragene Violinkonzert von Brahms hervorzuheben, während im 3. Konzert (unter Musikdirektor Voigts Leitung) der ausgezeichnete Geraer Cellist Hans Keyl mit dem seltener zu hörenden c-moll-Konzert op. 38 von Jules de Swert sich einen bedeutsamen Erfolg errang. Vollkommen verfehlt war an diesem Abend allerdings die langatmige und kompositorisch wenig wertvolle Sinfonie „An das Vaterland" von Raff. Im letzten Sinfoniekonzert traten als Solisten die einheimischen Kräfte Frl. Marga Raabe (Gesang) und Herbert Carl (Klavier) in die Schranken. Auch diese beiden aufstrebenden Talente legten erfreuliche Proben ihrer künstlerischen Begabung ab und ernteten entsprechenden Beifall. — Von sonstigen Konzertveranstaltungen wären vor allem noch das Herbst-Konzert der Sing-Akademie (unter Leitung von Kapellmeister C. Hänsel) und das Frühjahrskonzert der „Liedertafel" zu erwähnen. In ersterem gelangten u. a. Brahms' „Nänie" und Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" zur Aufführung, in letzterem unter Heinrich Kochs sicherer Stabführung eine Reihe ansprechender Volkslieder für Männer-, Frauen- und Madrigalchor. Rudolf Winter.

ZWICKAU i. Sa. Die bereits Mitte September einsetzende Konzertzeit eröffnete das Leipziger Gewandhausquartett mit Streichquartetten von Brahms (B-dur op. 67), Mozart (d-moll K. V. Nr. 421) und Schumanns Klavierquartett. Das Zusammenspiel der vier Künstler war mustergültig und von reifer Gestaltung. Den anspruchsvollen Klavierpart im Schumannquartett führte Karl Kohlmeyer aus. — Der neue Marienorganist Herm. Zybill bot einen Regerabend mit „Wachet auf", „Straf mich nicht" sowie dem leider selten zu hörenden op. 73 „Introduktion, Variationen und Fuge" in fis-moll. Zybill erwies sich in der Wiedergabe dieser schwierigen Werke als gediegener Konzertorganist.

Der Werbeabend, den die NS-Kulturgemeinde veranstaltete, um für alle Volksgenossen eine Konzertgemeinde zu gründen, ließ die vorherige zweckmäßige Werbung vermissen, sonst wäre der Besuch nicht so kläglich gewesen. Der Kammerchor Paul Kröhnes, Konzertsänger Hans Kunz, sowie das Stadtorchester unter KM Schmidt stellten ihre hinreichend bewährte Kunst in den Dienst der guten Sache. Konzertmeister Dämmrich setzte sein reifes geigerisches Können in einer recht belanglosen Ungar. Rhapsodie von Hauser ein. Und die Straußschen „Dorfschwalben aus Österreich" hätte man lieber von ihrem Wegflug nicht abhalten sollen. Als Gastdirigent leitete der in Zwickau ansässige Komponist Johs. Engelmann seine groß angelegten Orchestervariationen über ein Zauberflötenthema, dem er immer neue Seiten abzugewinnen weiß. Engelmann erweist sich auch hier wieder als starke, schöpferische Begabung ganz persönlicher Haltung.

Kantor Kröhne gedachte mit dem Katharinenchor Albert Beckers 100. Geburtstag. Beckers gediegene kirchenmusikalische Kunst ist auch heute noch von schöner Wirkung.

Das 1. Sinfoniekonzert brachte unter KM Schmidt einen Beethovenabend mit Coriolanouvertüre, Klavierkonzert Es-dur und Eroica. — Das Orchester spielte vorzüglich. Eine hocherfreuliche Bekanntschaft machten wir in dem Berliner Pianisten Prof. Friedr. Wührer, der in jeder Hinsicht Hervorragendes leistete.

Zur 60-Jahrfeier des Kreisverbandes Zwickau der Kantoren und Organisten leitete Kreisobmann Kantor Marchner die Festversammlung. Den Festvortrag hielt Prof. Schnackenberg-Plauen über „Die Musik als Dienerin und Gast der evang. Kirche". Die musikalische Ausgestaltung lag in Händen von Georg Eismann (Orgel) und Konzertsänger Kans Kunz, die wirkungsvolle Kirchenmusik von zwei Verbandsgründern brachten: Otto Türke, ehedem Zwickauer Marienorganist und dem einst so berühmten „Orgelheros Sachsens" C. A. Fischer. — Das Festkonzert in der Marienkirche vermittelte unter MD Schanze in bunter Folge Chorwerke und Einzelgesänge (Tenor: Hans Hoeflin-Berlin) von Schanze selbst, von seinen unmittelbaren Amtsvorgängern im Marienkantorat R. Vollhardt, Hans Hiller-Leipzig und Otto Jochum in dessen 5 zyklischen Gesängen nach Goethesprüchen. Der Chor leistete durch Schanzer fesselnde Gestaltung das Reifste des Abends. Organist Zybill ließ eingangs wieder C. A. Fischer (Fantasie „Wachet auf") zu Wort kommen und vermittelte dann in eindrucksvoller Erstaufführung „Introitus, Choral und Fuge" mit Blechbläsern von J. N. David.

Im 2. Sinfoniekonzert stellte sich erstmalig Ldw. Hoelscher, der Cellist des Ney-Trios vor. Er setzte seine bedeutende Kunst im C-dur-Cellokonzert d'Alberts und in einer für Reger recht zahmen Solosuite op. 131 ein. Das Orchester spielte Kompositionen aus dem näheren und ferneren Umkreis Wagners, Bruckners 3. Sinf., Cornelius' feinsinnige Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" und Kistlers Zwischenspiel zur Oper „Kunihild", das als bessere Unterhaltungsmusik nicht in ein „großes" Sinfonie-Konzert gehört. Die Brucknersinfonie mit dem großen, genialen Wurf: dem Scherzo, gestaltete W. Schmidt zum nachhaltigen, starken Erlebnis.

Der neue Kantor der Moritzkirche, K. Kohlmeyer führte sich und seinen Chor (Solistin Anni Quistorp-Leipzig) in einem Kantatenabend (Bach-Buxtehude-Krieger), den er mit dem Vortrag von Bachs großartigem Präludium und Fuge Es-dur wirkungsvoll eröffnete, gut ein. Im Bußtagskonzert in der Pauluskirche kam unter Kantor Marschners sicherer Führung eine wertvolle Aufführung von Walther Böhmes Mysterium „Das Abendmahl" zustande. Das herkömmliche Totensonntagskonzert in der Hauptkirche St. Marien wurde zum großen Brucknererlebnis: f-moll-Messe, Te Deum durch Schanzes bedeutende Dirigierbegabung.

Im 3. Sinfoniekonzert hielt das berühmte Dresdener Streichquartett Einkehr und schenkte uns höchste kammermusikalische Genüsse.

In der Katharinenkirche vollzog Paul Kröhne mit seinem Kammerchor wieder eine ganz große Leistung mit der Erstaufführung des neuen Werkes „Von der ewigen Liebe" von Kurt Thomas und des großangelegten Weihnachtsliedes von Robert Volkmann „Er ist gewaltig und stark". Zwischen diesen schwierigen a-cappella-Darbietungen spielte Georg Eismann die gewaltige B-A-C-H-Fantasie, Passacaglia und Fuge op. 28 von Johs. Engelmann, ein Werk das unter den zeitgenössischen Orgelkompositionen seit Reger bedeutend herausragt und daher stärkste Beachtung verdient.

Unser Theater bot mit einigen Gastspielen beachtenswerte Aufführungen von „Fidelio" und „Tiefland" (musikal. Leitung: E. Hornickel). Immer wieder hat man seine ganze besondere Freude an den geschmackvoll-wirksamen Bühnenbildern Stenzels. Eismann.

RUNDFUNK-KRITIK

DEUTSCHLANDSENDER BERLIN. Die Besonderheit seines November-Programms waren die Austauschkonzerte, die von ausländischen Sendern übernommen wurden. Im Rahmen des deutsch-polnischen Rundfunkabkommens wurden verschiedentlich Schallplatten wiedergegeben, die von polnischen Künstlern bespielt waren, und zwar hauptsächlich mit Chopin'scher Klaviermusik. Ferner interpretierte das Kopenhagener Funkorchester, unter der Leitung von Nikolai Malko, stilunsicher ein Händel'sches Concerto grosso, farbenprächtig die Suite „Le joueur" von Serge Prokofieff. Zwischen diesen Orchesterwerken spielte Wanda Landowska mit Virtuosität, jedoch nicht — wie die An- und Absage des Deutschlandsenders meinte — Bach und Scarlatti, sondern in Abänderung des Programms das eigens für sie komponierte, impressionistische Cembalokonzert des jungen Francis Poulenc. Aus Turin wurde ein im Schönklang schwelgendes, recht ungeistlich anmutendes Oratorium „Die Auferstehung Christi" von Lorenzo Perosi (geb. 1872) übertragen. Beim „Europäischen Konzert" aus dem Budapester Opernhaus wurden im Deutschlandsender leider gerade die interessantesten Nummern — nämlich die Kompositionen von Kodály und Bartók — ausgelassen.

Das eigene Orchester des Deutschlandsenders ist in seinen Leistungen ziemlich ungleich. Bei der Begleitung des Violinkonzertes von Brahms, das Georg Kulenkampff im vierten „Meisterkonzert" mit technischer und geistiger Überlegen-

heit vortrug, blieb es allzu verschwommen im Hintergrund. Besser hielt es sich am Totensonntag — unter der Leitung von Hans Georg Görner — beim „Deutschen Requiem" und dem „Schicksalslied" von Brahms. Aber natürlich kann es nicht konkurrieren mit den Berliner Philharmonikern, die zweimal herangezogen wurden: Paul Graener dirigierte — mit Übertragung auf die schwedischen Sender — seine archaisierende Sinfonia breve und drei eigene Lieder, die Lissie von Rosen kunstvoll gestaltete; und Wilhelm Sieben brachte u. a. einige recht mozartferne Mozartvariationen von Werner Trenckner zur Uraufführung.

Als Besonderheit des Deutschlandsenders müssen auch die Vorträge vermerkt werden, die der Intendant Götz Otto Stoffregen hält unter dem Titel „Wenn ich schon Opus höre . . ." Diese Vorträge versuchen, die Kluft zwischen Kunstmusik und Volk mit viel List und Eifer zu überbrücken.

REICHSSENDER BERLIN. Das Charakteristische des Programms sind die Sendereihen. Es gibt einen Zyklus sämtlicher Bruckner-Sinfonien, der, jetzt — Mitte Dezember — bis zur Dritten gediehen ist. Das Funkorchester gab sich Mühe und erreichte gerade mit dieser d-moll-Sinfonie, die Peter Raabe leitete, eine seiner allerbesten Leistungen. Es gibt ferner einen Reger-Zyklus, den Otto Frickhoeffer betreut: bisher kamen die tänzerisch beschwingte Sinfonietta op. 90 und das Klavierkonzert (vorzüglicher Solist: Richard Laugs) zur Aufführung. Weiterhin gibt es an jedem Dienstagabend „Unsere Mozartsendung": Orchester-, Kammermusik- und Vokalwerke in mannigfacher Abwechselung und in durchweg achtbarer Wiedergabe. Die Sendereihe „Junge Komponisten" fließt neuerdings spärlicher und wurde durch eine fast tägliche „Sondersendung" ergänzt, in welcher unbekannte Nachschaffende zum erstenmal vors Mikrophon kommen: daß sich viel Spreu unter dem Weizen findet, liegt in der Natur dieser dennoch sehr verdienstlichen Sache.

Der wesentlichste Aktivposten des Berliner Senders aber ist seine Hausmusikgemeinschaft, die für die übrigen Reichssender ein nachahmenswertes Beispiel gibt. Hans v. Benda ist hier mit Umsicht und Einsicht bemüht, die verderbliche Wirkung des Rundfunks, der viele Hörer zu bequemster und unachtsamer Passivität verleitet, nach Möglichkeit zu kompensieren. Er versammelt eine nach vielen Hunderten zählende Sing- und Spielschar um sich, an deren Musizieren auch der Hörer am Lautsprecher regelmäßig teilnehmen kann. Volkslieder (Singleiter: Walter Blachetta) und Kammermusikwerke des 18. Jahrhunderts bilden den sachlichen Kern. Jedoch auch die Romantik und — vor allem — die Gegenwart kommen zu ihrem Recht. Unter den richtungweisenden Werken, die die Hausmusikgemeinschaft vorführte, wären Spielmusiken für Flöte, Bratsche und Klavier von Hans Schröder, Kurt Fiebig und Hugo Herrmann zu nennen. Hans v. Benda ermahnte die Hörer mit klugen Worten, das Befremdliche dieser neuen Polyphonie nicht sofort zum Anlaß zu nehmen, in ähnlicher Weise zu schimpfen, wie seinerzeit über die fortschrittlichen Werke Beethovens, Wagners oder Regers geschimpft worden sei. Auch die sonstigen Konzerte, die Hans v. Benda in gewissen Abständen mit einem gut eingespielten Kammerorchester bestreitet, zeichnen sich als besonders fesselnd und anregend aus. Walter Steinhauer.

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. In letzter Zeit fielen einige Sendungen besonderen Charakters angenehm auf. So brachte Stuttgart eine Hörfolge „Liebe, Musik und der Tod des J. S. Bach" von Peter Paul Althaus, dem es gelang, aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach eine Handlung von feinem seelischen Duft herauszulesen. Kein Hörspiel, sondern Zwiesprachen Bachs und seiner zweiten Frau, in denen aus der persönlichen Handschrift des Notenbüchleins verklärte Erinnerung aufsteigt. Zwischen den Liedern und wundervoll eingefügten Sätzen aus dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge mit dem Choral-Ausklang strömen Worte von schlichter Kraft, die das Wesen des Meisters auch dem Fremden nahebringen. Friedrich Kayßler und Helene Fehdmer adelten sie mit tiefer Empfindung.

Auch im eigentlichen Konzertprogramm beider Sender wird die Vorbereitung des Bach-Händel-Jahrs in Angriff genommen. Erfreulich waren der Stuttgarter Beitrag einer Morgenfeier mit Händels „Theodora"-Ouvertüre in sinnvoller Verbindung mit Corellis Concerto grosso Nr. 2 (unter Willy Steffen) und einer Bußtags-Aufführung von Bachs d-moll Konzert für zwei Soloviolinen, Cembalo und Streichorchester (unter Ferdinand Drost) wie ein Frankfurter Bach-Händel-Abend mit selten zu hörenden Werken (u. a. Bachs Sinfonia aus der Ratswahlkantate 1731 und ein F-dur Konzert für Orgel und Streichorchester von Händel). Allerdings legt dieser von Reinhold Merten geleitete Frankfurter Abend den Rat nahe, bei solchem Umfang die Wirkung durch geschlossene Einheitlichkeit zu steigern und durch knappste Einführung für den unkundigen Hörer zu erleichtern. Dafür bedarfs des einfallsreichen Geschicks, mit dem Hans Rosbaud mit einer farbigen Wortverbindung Beethovens „Schlacht bei Vittoria", Liszts „Hunnenschlacht" und Tschaikowskys „Festouver-

türe 1812" unter dem Motto „Schlachtenmusiken" zusammenfaßte.

In der Frankfurter Konzertarbeit ist die planvolle Aufführung der Beethovenschen Orchesterwerke unter Rosbaud zu begrüßen, der man zuletzt die Sinfonien Nr. 6. und Nr. 8 in hervorragender Wiedergabe verdankte, die aber auch seltene Schätze wie „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt" und die Fantasie für Klavier, Chor und Orchester op. 80 (mit Richard Laux am Flügel und geschliffenen Chorleistungen) zu Tag förderte. In Stuttgart scheint Drost gleich planvoll mit der Aufführung von Bruckners sinfonischem Werk vorzugehen; man hörte zuletzt groß und eindringlich Bruckners Siebente.

Mit einer Aufführung von Verdis Requiem am Totensonntag zeigte der Stuttgarter Sender seine musikalische Leistungsfähigkeit in größter Form. Chor und Orchester klangen ausgezeichnet, das Soloquartett war glänzend besetzt (Adelheid Armhold, Dorothea Schröder, Karl Erb, Hans Hermann Nissen), Drosts Interpretation hatte Geist und Stil. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Die Hoffnung auf eine konsequente Fortführung des musikalischen Aufbaus hat nicht getrogen. Zwei Tendenzen fallen als besonders berücksichtigt auf: Die Pflege der zeitgenössischen Kunst, wobei natürlich und mit Recht die im Sendebezirk heimischen Komponisten dominieren, und Gastspiele von Solisten. Daneben gibt es mancherlei Beiläufigkeiten, die in ihren Ergebnissen keineswegs immer als Bagatellen anzusehen sind, aber eben, infolge des Mangels einer schärfer herausgearbeiteten Methode ihrer Kultivierung, mehr am Rande des Geschehens bleiben.

So etwa auch die Sendung der „Euryanthe" Webers in der Stephanischen Fassung; von der musikalischen Materie her geurteilt ein unbedingt erfreuliches Unternehmen, aber kein Erfolg, weil die funkische Dramaturgie nicht hinreichend auf ihre a priori Gesetze bedacht war.

Dem „Tag der deutschen Hausmusik", der im Rahmen des Musikfunks eine eminent wichtige Sache ist, wenigstens als Symbol, — eigentlich sollte kein Tag im Funk ohne deutsche Hausmusik vorübergehen — hat man pflichtgemäß Tribut gezollt. Bemerkenswert war eine Unterhaltung von vier H.J.Kameraden über Bachs Söhne, wobei Gespräch und Musik in engste Beziehung gebracht waren. Leider hatte man im übrigen ganz darauf vergessen, daß es auch eine neue deutsche Hausmusik gibt.

In der zweiten Novemberhälfte hat man eine Reihe eröffnet „Norddeutsche Komponisten"; der Beginn wurde mit Kammermusik von Heinrich Stamer gemacht; die Arbeiten waren schon vom öffentlichen Vortrag her bekannt. Bei der reichen Produktion dieses Mannes wäre es wohl mehr angebracht gewesen, Orchestermusik aufzuführen, die mangels interessierter Dirigenten in mächtigen Stößen stumm im Schreibtisch des Autors ruht. — Die Fortsetzung galt dann an einem weiteren Abend (um 23.00 Uhr!) dem Schaffen des in Altona ansässigen Felix Woyrsch.

Zum Totensonntag kam als Ursendung der „Totentanz" des Lübeckers Hugo Distler heraus, der im Funk scheinbar nicht weniger eindringlich wirkte als in der Originalfassung (über die ich nur Berichte las).

Eine so anziehende und zur Vertiefung der musikalischen Erkenntnis unserer Hörerschaft so geeignete Sache wie die biographische Charakterologie großer Meister könnte weit mehr gepflegt werden. Hannover gab ein Hörbild aus Bülows Leben; zugrunde lagen die Ereignisse aus seinem Hannoverschen Wirken und Kompositionen von ihm. Der Zweck, Interesse für diesen Unbedingten zu erwecken, wurde vollauf erreicht.

Unter den Klavierspielern, die im Sender auftraten, müssen genannt werden Ferry Gebhardt, der das Konzert von August Reuß spielte mit rückhaltlosem Einsatz seiner prachtvollen technischen und gefühlsmäßigen Mittel; und Josef Pembaur, der als „Meisterkonzert" Beethovens G-dur-Konzert in einer ebenso eindringlichen wie eigenwilligen Interpretation bot.

Unter der Voraussetzung, daß den Zeitgenossen kein Abbruch damit geschieht, wäre eine stärkere Beschäftigung mit den Meistern der sinfonischen Kunst anzuraten, möglichst unter Hinzuziehung geeigneter Dirigiergäste großen Formats.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Die unverständliche Vernachlässigung der Sendeoper war einer der Hauptgründe für die wenig ausgeprägte Haltung des letzten Programmabschnittes. Der Einakter „Ratbold" von Reinhold Becker konnte eine so lange Zeitpause schließlich nicht allein ausfüllen. So anregend dieser Versuch auch war: die unbedingt überzeugende Kraft fehlt dieser Musik doch. Die musikalische Ausführung war gut, bei der Spielleitung erheiterte die primitive Anwendung der Geräuschkulisse. Unter den Operettensendungen befriedigte „Das verwunschene Schloß" von Millöcker trotz guter Wiedergabe funkdramaturgisch nicht völlig, da die Wirkung zu sehr vom Bühnenbild abhängig ist.

Tiefste Eindrücke vermittelte die Bachkantate „Ich geh' und suche mit Verlangen" unter Karl Straube; Ilse Huhn und Karl Dittmar bewältigten ihre Aufgaben vollendet, ebenso die

Inſtrumentalſoliſten Rudolf Wintgen und Helmut Schlövogt. Funkakuſtiſch fiel in der letzten Arie das unausgeglichene Verhältnis zwiſchen Singſtimme und Inſtrumentalbegleitung unangenehm auf. Der Soliſt wurde durch die Orgel ſtellenweiſe faſt erdrückt.

Unter den ſoliſtiſchen Leiſtungen fand der Vortrag altſpaniſcher Klavierſonaten durch Julia Menz mit Recht Beachtung; Soler war wohl der Bedeutendſte dieſer Komponiſten. Durchwegs Wertvolles bekommt man in den Orgelſendungen des Leipziger Senders zu hören; Herbert Collum und Friedrich Högner boten in der letzten Zeit beſonders gute Leiſtungen. In der Kammermuſik ragte das Genzel-Quartett durch den ausgezeichneten Vortrag eines letzten Beethoven-Quartettes beſonders hervor. In der Unterhaltungsmuſik ſei das Beſtreben anerkannt, den Werkbeſtand durch neue Werke zeitgenöſſiſcher Tonſetzer zu vermehren. Wenn man hier auch nur ſehr ſelten den Eindruck hatte, daß ſich leichte Verſtändlichkeit mit einer leidlichen Originalität verbindet, ſo wird ſich bei weiterer planmäßiger Pflege dieſes Gebietes allmählich doch manches brauchbare Werk ergeben.

Unter den Werken lebender Komponiſten vermochten die geiſtlichen Geſänge von Hermann Simon wegen ihres eintönigen Pſalmodierens wenig Anklang zu finden. Helmut Meyer von Bremen wandelt die bequemen Pfade einer ſpätromantiſchen Nachfolge, findet aber keine ſelbſtändigeren Töne, die aufhorchen ließen. Die Lieder von Juſtus Hermann Wetzel verrieten eine gute Begabung für das Lyriſche, entbehren allerdings auch einer perſönlicheren Prägung. Die wertvollſte Bekanntſchaft auf dem Gebiet der Liedmuſik war die mit dem Finnen Yrjö Kilpinen; hier iſt tatſächlich eine ganz eigenwertige Schöpferkraft am Werke.

Das Unterhaltungsbedürfnis ſucht man jetzt durch „Bunte Abende“ zu genügen, wogegen an ſich nichts einzuwenden iſt. Gegen jazzmäßige Verhunzungen deutſcher Volkslieder, wie ſie ſich die Kardoſch-Sänger in Weimar leiſteten, muß man ſich aber ganz entſchieden verwahren. Das deutſche Volkslied iſt hierfür zu ſchade.

Dr. Horſt Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Für die Pflege Münchner (Funk-)Kleinkunſt ſymptomatiſch, mit welcher Sorgfalt der bayeriſche Reichsſender den Tag der deutſchen Hausmuſik aufgezogen hatte. Mit ſieben diesbezüglichen Veranſtaltungen ſtand München an der Spitze. Verſteht ſich, daß die Durchführungsqualität erſtklaſſig war; dabei mannigfachſte Schattierung im Einzelnen. Man ſpürte die Kraft, den Willen einer künſtleriſchen Perſönlichkeit, die dem Tage ſeinen kunſtbeſeſſenen Stempel aufdrückte. Es war Dr. Ludwig Gerheuſer, dem alles zu danken war. Er wußte die Einheit der Linie ſo zwingend zu geſtalten, dann zu halten, daß doch mancher der Funkhörer Verſtändnis dem Gebotenen entgegengebracht haben dürfte. Bravo. Süddeutſche Spottluſt ergänzte die Sendereihe mit einer wirklich witzigen Perſiflage (ſie war leider nur allzu naturwahr!!), wie Hausmuſik in Wirklichkeit noch vielfach „ausgeübt“ wird. Die „pianinobefliſſene“ Gewiſſen ſchärfte Schwerla! Das ſagt alles. Und grotesk anmutender Ausklang dieſes Tags der deutſchen Hausmuſik: Ironie, gar Ernſt?? Denn Aulichs Tanzfunkorcheſter „erquickte“ den, mit ſchöner, einfacher Muſik geplagten Hörer mit doch wohlerſehnten, quiekenden Schlagern roſenroten Sacharins. Ein Schönheitsfehler, der um ſo nachdenklicher ſtimmte, als damit der Endzweck eines Hausmuſiktages innerhalb kurzer Zeit illuſoriſch verpuffen kann.

Nur 3 deutſche Sender (München, Hamburg und Leipzig) hatten die Traute, das Austauſchkonzert Tokio-Berlin zu übernehmen. Warum wurde die Sendung nicht als Reichsſendung aufgezogen? Das Gebot internationaler Höflichkeit hätte ſich mit dem Intereſſe an japaniſcher Kunſtleiſtung gut verbinden laſſen. Daß der Übertragungsklang weit davon entfernt war, zu befriedigen, lag an der techniſch verzwickten Übernahme. Denn das Tokioter Konzert wurde vom Deutſchen Kurzwellenſender aufgefangen, auf Schallplatten geſchnitten, und dann erſt vom Deutſchlandſender als „Aufnahme“ weitergegeben. Dazu wiederum einmal zu der künſtleriſch unmöglichen Zeit um 23 Uhr! Man ließ hierbei außer acht, daß ſich mit dieſen Senſationsübertragungen zum einen weltumſpannende Propaganda treiben läßt, an der zum andern das ganze deutſche Volk teilhaben ſollte. Schade. Denn vor allem die Chorleiſtung der Kaiſerlich japaniſchen Muſikakademie in Tokio war auch (und gerade) für weſtlichen Maßſtab ſtaunenswert. Phantaſtiſch ſchön erklangen die a cappella Strauß-Hymnen. Ein Prachtergebnis der Chorerziehung durch Profeſſor Pringsheim. Als Gegengabe ſchickte Berlin eine gefeilte Aufführung des „Zarathuſtra“, die Richter-Reichhelm vorbildlich betreute.

Ein kurzer Umblick noch auf das übrige Programm. Intereſſant der Verſuch Kuſches, Mozarts Operntorſo „Der betrogene Bräutigam“ mit Hilfe der „Gans von Kairo“-Muſik zu einem einigermaßen lebensfähigen Werk zu formen. Fun-

kisch ist der Versuch mißlungen, weil die augenfällige Situationskomik nicht in Erscheinung trat. Übers Mikrophon wenig ergiebig auch Lukas Böttchers Oper „Salambo", denn die notwendige Kürzung vertrieb die schillernde Atmosphäre des Flaubertschen Romans; die Musik zu wenig schlagkräftig. Streckers Singspiel „Ännchen von Tharau" ist funkisch kurzweilig, nett.

Die Orchesterkonzerte halten die Linie guten Durchschnitts. Viel Schönes nach wie vor in den kleineren Sendungen; hier leistet der Reichssender München vielfach wertvolle Arbeit. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Zoppoter Waldoper spielt in diesem Jahre vom 28. Juli bis 8. August unter Leitung von Hermann Merz „Rienzi" und „Meistersinger".

Das Händelfest der Händel-Geburtsstadt Halle beginnt am 22. Februar mit einem Festakt unter Mitwirkung des Theaterorchesters (Ltg.: GMD Vondenhoff) und der Singakademie, die unter Leitung von Prof. Dr. Rahlwes am folgenden Tage den „Messias" aufführt. Es folgen die Eröffnung der Händel-Ausstellung, Gedächtnisfeiern der Kirchen, sowie das Opernfestspiel „Otto und Theophano". Geplant ist die Stiftung eines Universitätsstipendiums für einen englischen Studenten, sowie eine Händel-Briefmarke.

Das Holländische Bachfest 1935 verspricht die „Kunst der Fuge", die Johannes-Passion, Matthäus-Passion, H-moll-Messe, Chor- und Orchesterwerke. Dirigenten sind u. a. Mengelberg und Scherchen.

Die Münchener Festspiele 1935 werden wieder, wie immer, vor allem Mozart und Wagner ehren. Daneben wird Richard Strauß mit „Frau ohne Schatten", Pfitzner mit „Palestrina" zu Worte kommen. Beide Komponisten dirigieren selbst.

Das 5. Internationale Brucknerfest wird gemeinsam von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, dem Badischen Bruckner-Bund und der Stadt Freiburg für den Juni in Freiburg i. Br. vorbereitet.

Die Stadt Zwickau beabsichtigt den 125. Geburtstag Robert Schumanns (8. Juni) gemeinsam mit der 800-Jahrfeier der Stadt festlich zu begehen.

Die Stadt Königsberg feierte das 125jährige Bestehen ihres Opernhauses mit einer Festwoche vom 1.—9. Dez. 1934, bei der Siegfried Wagners „Der Schmied von Marienburg", Beethovens „Fidelio", Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg", Strauß' „Salome", Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor", Adams „König für einen Tag" und Othmar Gersters „Madame Liselotte" (Erstaufführung) zur Festaufführung kamen.

Die Kirchenmusikschule zu Regensburg eröffnete die Feier ihres 60jährigen Bestehens mit einem Festakt, bei dem Werke von Michael Haller, Franz Witt, Max Reger, Ignaz Mitterer, Peter Griesbacher, Th. Krause und Josef Renner erklangen. Es folgten eine Reihe kirchlicher Feiern, die wertvollstes Musikgut vermittelten, eine Wittfeier, bei der u. a. Ant. Bruckners „Te Deum" erklang. Den Abschluß des Festes, zu dem ehemalige Schüler von weither gekommen waren, bildete die Aufführung von Josef Renners „Requiem" in h-moll.

Für das diesjährige Würzburger Mozartfest sind die Tage vom 15.—22. Juni vorgesehen.

Der Deutsche Sängerbund feiert im Jahre 1937 sein 75jähriges Bestehen und zwar wird die Feier mit dem 12. Deutschen Sängerbundesfest in Breslau verbunden sein.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der bekannte „Lobeda-Bund", der sich um die Volksmusikpflege große Verdienste erworben hat, feierte sein zehnjähriges Bestehen in Essen mit einer Arbeitsstunde unter Leitung von Wilhelm Tebje.

Das Wiener Konzertorchester hat seine Sinfoniekonzerte abgesagt und seine Tätigkeit einstweilen eingestellt.

Das Städtische Orchester in Krefeld feierte sein 80jähriges Bestehen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Professor Dr. Rudolf Gerber von der Universität Gießen wird auch im Wintersemester 1934/35 in der philosophischen Fakultät der Frankfurter Universität die Musikwissenschaft vertreten.

An der Staatl. Akademie der Tonkunst zu München wird unter Leitung des Präsidenten Prof. Richard Trunk eine Chormeisterschule eingerichtet, die folgende Pflichtfächer umfaßt: Klavierspiel, Partiturspiel, Gehörbildung, Harmonielehre, Formenlehre, Instrumentationslehre, Musikgeschichte und Chorgesang. Vorbedingung für die Aufnahme ist die Vollendung des 18. Lebensjahres, entsprechende Eignung und Allgemeinbildung. Weiter wird der Akademie eine Abteilung für Volksmusik angeschlossen, die Unterricht in Laute, Gitarre und Blockflöte vorsieht. Den Unter-

richt für Laute und Gitarre wird Robert Kothe übernehmen.

Am Würzburger Staatskonservatorium der Musik kamen im Rahmen einer Abend-Veranstaltung Werke von Beethoven, Mozart, Gugel und Dvořák zur Aufführung.

KIRCHE UND SCHULE

Die Weihnachtsmusik „Singt und klingt", eine Folge der schönsten Weihnachtslieder aus mehreren Jahrhunderten, bearbeitet von Armin Knab (die Rahmenerzählung dazu, „Das Weihnachtsschiff", schrieb Kurt Arnold Findeisen), gelangte in zahlreichen Schulen, Musikinstituten und Singgemeinschaften zur Aufführung. Im Rundfunk erfolgten Übertragungen vom Kurzwellensender Berlin und von den Reichssendern Hamburg und Frankfurt a. M.

In einem Weihnachtskonzert der Berliner Dreifaltigkeitskirche kam u. a. Harald Creutzburgs „Selige Stunde" f. Chor, Orchester und Orgel zur Aufführung.

Zur Erinnerung an den 250. Geburtstag J. S. Bachs wird im Verlaufe des Kirchenjahres 1934/35 in den Bautzener Kirchen in Gottesdiensten, Geistlichen Abendmusiken und Kirchenkonzerten Bachs Schaffen der Gemeinde nahe gebracht. Auch die beiden anderen Meister des Jubiläumsjahres, Schütz und Händel, sind mit besonderen Aufführungen bedacht. Hierzu ist ein ausgezeichnetes Textheft der gottesdienstlichen Kirchenmusiken nebst Gesamtplan für das Bachjubiläumsjahr erschienen. Das Bachjahr wurde am 1. Advent mit einem großen Kantatengottesdienst und einer Orgelfeierstunde eröffnet. Als erste große Aufführung folgte das „Weihnachtsoratorium" unter Besetzung originaler Instrumente. (Leitung: Domorganist Horst Schneider-Bautzen.)

Der um die Förderung der lebenden Komponistengeneration und des fortschrittlichen Orgel- und Cembalobaus so verdiente Organist der Universitätskirche zu Leipzig, Friedrich Högner, trat auch in den letzten Monaten mit wertvollen Veranstaltungen (in der Leipziger Universitätsaula, im Rahmen der Kulturwoche der NS-Kulturgemeinde, an den Silbermannorgeln in Rötha, im Reichsender Leipzig u. a. o.) vor die Öffentlichkeit. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich seine Orgelstunden an den Nachmittagen von Sonn- und Feiertagen in der Universitätskirche.

Der Zwickauer Kirchenchor (Ltg. Paul Kröhne) sang in einer „Geistlichen Musik" der Adventszeit ausschließlich Werke lebender Tonkünstler: Kurt Thomas, Johannes Engelmann und Robert Volkmann.

Der Straubeschüler Organist Herbert Haag-Heidelberg spielte mit großem Erfolg im 2. Sinfoniekonzert der JG-Farben-Ludwigshafen das Orgelkonzert a-moll von Enrico Bossi mit dem Pfalzorchester unter Prof. Boche auf der 110registrigen Orgel des Vereinshauses.

In der Marienkirche zu Zwickau gelangte am Totensonntag die f-moll-Messe und das Te Deum von Anton Bruckner unter MD Johannes Schanze zu einer Aufführung, die stärksten Eindruck hinterließ. Marienkirchenchor und a-cappella-Verein stellten den Vokal-, die Städt. Kapelle den Instrumentalkörper. Das Solistenquartett bestand aus Charlotte Viereck-Bernecker, Dresden, Marg. Krämer-Bergau, Leipzig, Hans Hoefflin, Berlin, und Rich. Franz Schmidt, Leipzig.

Domorganist Horst Schneider-Bautzen spielte vor kurzem in einem Meisterkonzert der Städtischen Kapelle in Chemnitz unter Operndirektor Leschetitzky das g-moll-Orgelkonzert von Rheinberger.

Karl Hoyer-Leipzig widmete sein 3. Orgel-Konzert in diesem Winter Muffat, Schütz, J. G. Walther, und J. S. Bach.

In seiner kürzlichen 12. Abendmusik sang der Schwäbische Singkreis (Ltg. Hans Grischkat) die Kantaten „Sie werden euch in den Bann tun", „Leichtgesinnte Flattergeister", „Ihr werdet weinen und heulen" und „Herr Gott, dich loben wir" von J. S. Bach.

Der Singkranz Heilbronn sang kürzlich unter seinem Leiter Ernst Müller sämtliche Lieder der neuen Sammlung von Geilsdorf-Trägner „15 Volkslieder f. gem. Chor".

Nach dem Vorbilde der berühmten Motetten des Thomanerchors in der Thomaskirche zu Leipzig wird der Bremer Domchor zukünftig im Dom zu Bremen regelmäßig kirchenmusikalische Feiern unter dem Leitwort „Motette im Dom" veranstalten. Die Aufführungen finden jeweils Donnerstag um 19.15 Uhr statt und werden, eine kurze Ferienzeit im Sommer und den Himmelfahrtstag ausgenommen, während des ganzen Jahres bei freiem Eintritt durchgeführt werden.

Prof. Franz Xaver Dreßler, der Organist an der evang. Hauptkirche zu Hermannstadt, gab in der Reihe seiner regelmäßigen Orgel-Abende in den letzten Monaten einen großen Überblick über Joh. Seb. Bachs Gesamt-Orgelschaffen.

Studienassessor Georg Eismann brachte in der Staatl. St. Oberschule-Zwickau mit dem Schulchor, Schulorchester und Solisten aus der Stadt zur Schillerfeier eine Aufführung von Rombergs „Glocke" heraus, deren musikerzieherischer Wert in den Kritiken ganz besonders hervorgehoben wurde.

PERSÖNLICHES

Wilhelm Furtwängler hat seine sämtlichen Ämter als Vize-Präsident der Reichsmusikkammer, als Direktor und führender Kapellmeister der Preußischen Staatsoper und als Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters niedergelegt.

Als Nachfolger von Wilhelm Furtwängler wurde Clemens Krauß (Wien) als Leiter der Staatsoper nach Berlin berufen.

Felix von Weingartner wird als Nachfolger Clemens Krauß' die Leitung der Wiener Staatsoper übernehmen.

Prof. Richard Wetz wurde zum Musikbeauftragten der Stadt Erfurt ernannt. — In Oldenburg übernahm das Amt Heinrich Burmeister.

Unser Mitarbeiter Paul Ehlers wurde zur Leitung des Pressedienstes bei der Generalintendanz der Bayerischen Staatstheater zu München berufen.

Der Heldentenor Dr. Julius Pölzer (München) wurde an die Dresdener Staatsoper verpflichtet.

Zu dem gemeldeten Rücktritt von Dr. Julius Kopsch ist festzustellen, daß Dr. Kopsch nicht der Leitung der „Stagma" angehörte, sondern Rechtsberater des Berufsstandes der deutschen Komponisten war.

Hellmut Kellermann wurde zum Dirigenten des „Münchner Symphonie-Orchesters" ernannt.

Otto Rudolph wurde am Trappschen Konservatorium (München) Nachfolger Erik Wildhagens, der als Oberspielleiter an das Badische Staatstheater geht.

Werner Trenkner (Oberhausen) hat sein Amt als Städt. Kapellmeister niedergelegt.

Als Nachfolger des nach Hamburg berufenen Rudolf Metzmacher wurde Hermann von Beckerath als Solocellist der Münchener Philharmoniker verpflichtet

An Stelle des in den Ruhestand getretenen Otto Seelig übernahm Dr. Fritz Henn die Leitung des Heidelberger städtischen Konservatoriums.

Prof. Wilh. Stroß (Geige), Prof. Anton Huber (Geige), Prof. Valentin Härtl (Viola) und Prof. Anton Walter schlossen sich zum Stroß-Quartett zusammen. Die neue Vereinigung wurde für diesen Winter bereits von 15 Städten verpflichtet.

Geburtstage.

Die Musikpädagogin Ida Thimm konnte in Pasing bei München das seltene Fest des 100. Geburtstages feiern.

Prof. Otto Kirmse, Burgstadt, Lehrer und Organist in Leipzig, Kgl. Musikdirektor, feierte seinen 80. Geburtstag.

MD Otto Dörr, Leiter des Stadtorchesters in Apolda, wurde 75 Jahre alt.

Prof. Friedrich Brandes, Universitätsmusikdirektor in Leipzig i. R. und Professor für Musiktheorie, wurde am 18. Nov. 34 70 Jahre alt.

Arnold Frühauf, Professor für Fagottspiel an der Berliner Musikhochschule, Solist des Dt. Opernhaus-Orchesters, jetzt i. R., wurde 70 Jahre alt.

Richard Krentzlin, der bekannte Musikpädagoge und Jugendkomponist, wurde am 27. Nov. 1934 70 Jahre alt.

Ture Rangström, einer der bedeutendsten schwedischen Komponisten der Gegenwart, wurde 50 Jahre alt.

Landeskirchenmusikdir. Prof. Gerhard Preitz, oberste Musik-Instanz des Landes Anhalt, Dirigent und Komponist, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Emil Evers, Hofpianist, Direktor des Städtischen Konservatoriums in Hannover, im Alter von 71 Jahren.

† Theodor Cortum, Hamburger Organist, Dirigent und Musikschriftsteller, im Alter von 86 Jahren.

† Kammermusiker Karl Lindner, Darmstadt.

† Der Bratschist des „Böhmischen Streichquartetts", Georg Herold während der Ausführung des Soloparts von Berlioz' „Haraldsinfonie" in Prag.

† Bernhard Sekles, der 40 Jahre als Lehrer und die letzten 10 Jahre auch als Leiter von Hochs Konservatorium zu Frankfurt a. M. wirkte. Die Musikwelt kennt ihn als den Schöpfer von Opern („Scheherazade") und zahlreichen Kammermusik- und Orchesterwerken.

† Prof. Rüdel, der ehemalige Leiter des Berliner Staats- und Domchores am 27. Nov. 34 (vgl. hierzu die Gedenkworte Hans von Wolzogens im heutigen Heft).

BÜHNE

Der Stadt Königsberg werden Mittel zur Durchführung einer ganzjährigen Spielzeit bewilligt.

In Dessau ist der Bau eines neuen Theaters beschlossen worden.

Nach Mitteilung der Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater wird die Uraufführung der Strauß-Oper „Die schweigsame Frau" mit dem Text von Stefan Zweig bestimmt während der Frühjahrsfestspiele 1935 stattfinden.

Ottmar Gersters erfolgreiche Oper „Madame Liselotte" wird von den Bühnen in Königsberg, Bielefeld und Kaiserslautern als Weihnachts-Festvorstellung vorbereitet. Weitere Aufführungen in

dieser Spielzeit sind in: Krefeld, Frankfurt a. M. (Opernhaus), Mannheim, Karlsruhe und Halle.

Julius Weismanns „Schwanenweiß" kam in dieser Spielzeit in Karlsruhe, Lübeck, Mannheim, Breslau zur Aufführung.

Im Lübecker Stadttheater gelangte am 14. Dezember Siegfried Wagners „An allem ist Hütchen schuld" zur Aufführung.

Das Landestheater Rudolstadt wird die Oper Peter Gasts „Der Löwe von Flandern" einstudieren.

Der Alabastersaal des Berliner Schlosses wird zu einer Probebühne der Staatsoper umgewandelt.

In Breslau wurde Göhlers Neufassung der „Macht des Schicksals" aufgeführt.

Das Grenzlandtheater Flensburg (Intendanz Hermann Nissen, musikalische Leitung Heinz Schubert) hat für die laufende Spielzeit wesentlich vergrößerte Möglichkeiten zum weiteren Ausbau seines Opern- und Konzertlebens. Nach der Eröffnung mit Mozarts „Cosi fan tutte" folgte als Richard Strauß-Feier eine von außergewöhnlichem Erfolg begleitete Erstaufführung des „Rosenkavalier". Der Opernspielplan bringt fernerhin „Wildschütz", „Holländer", „Christelflein", „Königskinder", „Troubadour", „Bohème", „Carmen", „Susannes Geheimnis" u. a. m.

Im Landestheater Rudolstadt (Intendant Egon Schmid) kam am 11. Dezember Lortzings Oper „Casanova" in der Neubearbeitung von Dr. Fritz Tutenberg zur mitteldeutschen Erstaufführung. Unter der musikalischen Führung von Bruno Glaeser und der Spielleitung von Gg. Hennecka erzielte die Aufführung einen starken Erfolg. Im Januar soll Schumanns „Genoveva" auf den Spielplan gesetzt werden. H. B.

Der Generalintendant der Württ. Staatstheater Stuttgart, Otto Krauß, inszenierte als Gast Puccinis Operneinakter „Der Mantel" und Leoncavallos „Bajazzo" am Heilbronner Theater.

KONZERTPODIUM

Richard Wetz' Weihnachtsoratorium erklang kürzlich unter GMD Jung im dritten Konzert der Chor-Vereinigung Erfurt und kam ferner durch den Neisser Gesangverein zur schlesischen Erstaufführung. Im städtischen Musikverein zu Oberhausen dirigierte der Komponist seine 3. Symphonie, während im gleichen Konzert seine „Kleist-Ouvertüre und sein Violinkonzert h-moll (Solist Robert Reitz) unter MD Werner Trenker zu einer ausgezeichneten Wiedergabe kamen.

Zu Richard Wetz' 60. Geburtstag bereitet die NS-Kulturleitung Breslau ein Festkonzert mit Werken des bekanntlich aus Schlesien gebürtigen Komponisten vor.

Das neugegründete Jenaer Sinfonieorchester (Ltg. Ernst Schwaßmann) verspricht in dieser Saison acht Sinfoniekonzerte, darunter am 1. Februar ein Rich. Wetz-Festkonzert und am 22. Februar ein Händel-Festkonzert.

Dr. Helmuth Thierfelder hat für die von ihm geleiteten Städtischen Sinfoniekonzerte in Wiesbaden sechs interessante Stilprogramme aufgestellt: „Humor in der Musik", „Nordischer Abend", „Slavischer Abend", „Wiesbaden als Musikstadt" (u. a. Regers in Wiesbaden komponiertes „Lyrisches Andante" für Orchester), „Volkstum in der Musik" und „Beethoven-Abend". An Erstaufführungen bringt Thierfelder „Baba Jaga" von A. Liadow, „Ursprung des Feuers" von Sibelius, Karelische Rhapsodie von Udo Klami, Mozartiana von Georg Göhler, Morgenrot-Variationen von Gottfried Müller.

Im „Bach-Verein Köthen" gelangte Hugo Kauns Oratorium „Mutter Erde" unter Leitung von Hermann Matthai mit Maria Kaun als Solistin zu einer begeistert aufgenommenen Wiedergabe.

Unter Mitwirkung des Komponisten gelangten in Cambridge das Requiem und das Klavierkonzert von Ildebrando Pizzetti zur englischen Erstaufführung.

Leopold Stokowski, der Dirigent des Philadelphia-Orchesters, hat die Neuerung eingeführt, nach jedem Konzert den Hörern eine Probe aus einem modernen Musikwerk von aktuellem Interesse zu bieten.

Das neue Bratschenkonzert mit Kammerorchester von Wolfgang Fortner wurde von Georg Jochum am 30. Nov. 34 im Frankfurter Museumskonzert mit Curt Forst als Solist aus der Taufe gehoben. Sein Konzert für Streichorchester kommt demnächst in Zürich zur schweizerischen Uraufführung, eine weitere schweizerische Aufführung veranstaltet das Kammerorchester unter Leitung von Ernst Klug, St. Gallen.

Das Wiener „Prix-Quartett" bringt in dieser Saison mehrere Uraufführungen, nämlich: Streichquartett von August Höß, Lieder mit Streichquartett von Frieda Kern, Streichquintett von Wilhelm Waldstein, Quartettsuite von Hermann Brandauer, Variationen von Ernest Walker.

Die bereits von mehreren Rundfunksendern gebrachte „Festouvertüre Ostmark" von Ernst Schliepe gelangt Anfang Januar in Wiesbaden unter GMD Schuricht zur Erstaufführ-

rung. Der Reichsſender Köln veranſtaltete kürzlich eine Kompoſitionsſtunde mit Werken von Schliepe, bei der der Komponiſt Klavierſtücke ſpielte und Cläre Winzler Lieder ſang.

Karl Schäfer's Weihnachtsoratorium" wurde unter Waldemar Klink durch den Nürnberger Männergeſangverein uraufgeführt.

Die Konzertreiſe des Elly Ney-Trios (Elly Ney, Florizel von Reuter und Ludwig Hoelſcher) in ca. 30 deutſchen Städten in den letzten Monaten glich einem wahren Triumphzug. An einem Kammermuſik-Abend der Muſeums-Geſellſchaft in Frankfurt errangen die Künſtler vor ausverkauftem Hauſe derartig ſtürmiſche Erfolge, daß ſie ſofort für Februar im großen Saalbau wieder engagiert wurden. In der zweiten Hälfte dieſer Saiſon wird das Trio unter Mitwirkung des „Bonner Beethovenquartetts" u. a. an je 4 Abenden in Berlin, München und Dresden konzertieren.

Das Wendling-Quartett ſpielte in Stuttgart mit großem Erfolge Herm. Zilchers Klavierquintett op. 42 in cis-moll; am Flügel war der Komponiſt.

Von Ludwig Weber, der den Gedanken der Chorgemeinſchaft in praktiſcher Form zum erſten Male verwirklicht hat, wurden die 4. Chorgemeinſchaft „Dem Trutze und der Zuverſicht" und die 5. „Der Vergänglichkeit" am 25. Nov. durch die Städtiſchen Theater- und Konzertveranſtaltungen in Mülheim/Ruhr mit großem Erfolg zur Uraufführung gebracht. Die früheren Chorgemeinſchaften fanden bis jetzt Aufführungen in Bochum, Münſter, Krefeld und anderen Orten; auch die Staatl. Akademie für Muſik in Berlin bereitet eine Aufführung vor.

Hermann Kundigrabers Symphonie nach Matthias Grünewald, op. 22, f. gr. Orcheſter und Schlußchor kam kürzlich durch das Pfälzer Landes-Symphonieorcheſter zu einer erfolgreichen Ur-Aufführung in Aſchaffenburg.

Wilhelm Backhaus ſpielt in Eſſen die Uraufführung des neuen Klavierkonzertes von Hans Wedig unter MD Johannes Schüler. Weitere Aufführungen ſind in dieſem Winter in Berlin, Elberfeld, Dortmund, Hannover, Köln u. Leipzig.

Bei der feierlichen Kundgebung der Reichskulturkammer am 6. Dez. 34 im Sportpalaſt zu Berlin gelangte der Schußchor aus Hans Pfitzners romantiſcher Kantate „Von deutſcher Seele" unter Leitung von Bruno Kittel zur Aufführung.

Florizel v. Reuter und Ludwig Hoelſcher, die beiden Streicher des Elly Ney-Trios, hatten mit dem Doppelkonzert von Brahms und zuſammen mit Elly Ney mit dem Tripelkonzert von Beethoven in einem Konzert in Freiburg i. Br. unter Leitung von Franz Konwitſchny großen Erfolg.

In einem Konzert des „Liederkranz" Säckingen hatte MD Kurt Layher als Baritonſoliſt (Lieder von Kaun, Hermann, H. Wolf) und als Dirigent (neue Chorwerke von Pracht, Siegl, Baumann, Latzke, Knöchel u. a.) außerordentlichen Erfolg.

Der Celliſt Ludwig Hoelſcher hatte als Soliſt in den letzten Wochen u. a. in Heidelberg, Memel, Zwickau, Plauen, Würzburg, Koblenz, ſowie in den Sendern Hamburg, Königsberg und dem Deutſchlandſender großen Erfolg.

Die Dresdner Staatsoper hat Grete v. Zieritz' „Vogellieder", Geſänge für Koloraturſopran, Soloflöte und Orcheſter zur Uraufführung angenommen, die unter Leitung von GMD Böhm im 2. Symphoniekonzert 1935 erfolgen wird.

Die Würzburger Altiſtin Maria Großhauſer ſang mit ungewöhnlichem Beifall in einem Kammermuſikabend der preußiſchen Akademie der Künſte Lieder und Geſänge von Emil Mattieſen und Armin Knab.

Die Bremer Philharmoniſche Geſellſchaft veranſtaltete kürzlich einen Kammermuſikabend, bei dem das Wendlingquartett Werke von Schubert, Debuſſy und Haydn ſpielte. An einem 2. Kammermuſikabend kam u. a. Hans Joachim Therſtappens Divertimente Es-dur op. 19 f. Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott zur Ur-Aufführung. In einer weiteren Veranſtaltung erklang Bruckners Achte Symphonie in c-moll unter GMD Prof. Ernſt Wendel.

Im Rahmen der Symphoniekonzerte der Württembergiſchen Staatstheater (Ltg. Carl Leonhardt) kam kürzlich Anton Bruckners 6. Symphonie A-dur zur Aufführung.

„Das Lied vom neuen Reich" von John Julia Scheffler nach dem Gedicht von Herm. Claudius für ein- oder zweiſtimmigen Volkschor mit oder ohne Begleitung (Klavier oder Bläſerorcheſter) komponiert, wird beim Sängerfeſt des Gaues Nordmark im Deutſchen Sängerbund in Kiel (Juni) als Maſſenchor mit 10 000 Sängern zur Aufführung gelangen.

Bruckners f-moll-Meſſe wurde in Magdeburg vom Reblingſchen Geſangverein unter Leitung von Bernhard Henking kürzlich inſofern in einer neuartigen Faſſung aufgeführt, als das Soliſtenquartett durch einen kleinen, beſonders ausgewählten Kammermuſikkörper erſetzt wurde. Dieſer Verſuch ſcheint ſich inſofern glänzend mit der inneren Haltung der Brucknerſchen Muſik zu vertragen, als er in dieſer aus tiefſter Gläubigkeit geborenen Muſik, deren liturgiſcher Charakter unverkennbar iſt, das Konzertmäßige, das naturgemäß faſt ganz in den Soliſtenpartien niedergelegt iſt, ſo gut wie ganz zugunſten einer ſtreng kirchlich-religiöſen Auffaſſung ablegt. Dieſem Charakter der

Aufführung entsprach auch die Einfügung der Intonationsformeln vor dem Gloria und dem Credo durch einen Einzelsänger, die man sonst in Konzertaufführungen so gut wie nie zu hören bekommt. Diese Fassung stellt ohne Zweifel einen nachahmenswerten Versuch dar, der allerdings wohl eben nur in so objektiver Musik gemacht werden dürfte wie in der Bruckners, der aber dem Subjektivismus der Klassiker wenig anstehen dürfte. R.

Heinz Schuberts „Seele", „Hymnus", „Kammersonate", „Violinkonzert", „Bratschenkonzert" und „Fantasia und Gigue für Streichquartett" (Uraufführung) kommen im Laufe des Winters in den Konzertsälen zu München, Duisburg, Zürich, Leipzig (Gewandhaus), Flensburg, sowie in den Reichssendern Hamburg, Berlin, München, Frankfurt, Leipzig und Köln zur Aufführung.

Herm. Simons Männerchöre „Sonnenwende" und „Das neue Reich" sind vom Gau Niedersachsen des Deutschen Sängerbundes zu Pflichtchören gewählt worden.

Der Musikverein St. Ingbert (Saar) brachte „Klavierquintett" und „Liedsinfonie nach Eichendorff und Brentano" von Carl Schadewitz (Würzburg) zur erfolgreichen Aufführung, Dr. Kalix in Nürnberg Schadewitz' „Lieder nach alten Marienversen".

Im 1. Kammerkonzert der städt. Veranstaltungen Krefeld spielte das Peter-Quartett u. a. Bruckners Streichquintett für 2 Geigen, 2 Bratschen und Cello und Heinz Pauels' Streichquartett in einem Satz op. 4. In dem darauffolgenden, dem 1. Chorkonzert, brachte der Krefelder Singverein mit dem Kameradschaftl. Männerchor und dem städtischen Orchester unter Leitung von MD Meyer-Giesow Verdis „Requiem" zur Aufführung.

Als Sonderveranstaltung zum Bachjahr bringt das Leipziger Instrumentalquartett Anfang Januar eine Aufführung von J. S. Bachs „Kunst der Fuge" in einer Bearbeitung von Herm. Lahl. Die Schaffung einer neuartigen Tenorgeige ermöglicht diese Aufführung im originalgetreuem vierstimmigen Satz. Prof. Josef Achtelik wird einführende Worte zu dieser Aufführung sprechen.

Den 80jährigen Heinrich Zöllner feierte Bochum mit der Aufführung seiner „Hunnenschlacht".

Das Prisca-Quartett veranstaltet in diesem Winter im Saale der Hochschule zu Köln insgesamt 8 Kammermusikabende, deren Programme im Wesentlichen klassische Werke aufzeigen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Coburg lud Li Stadelmann-München (Cembalo), Prof. Robert Reitz-Weimar (Viola d'amore) und Prof. Walter Schulz-Weimar „Viola da Gamba" zu einem Kammermusikabend ein, der den Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet war.

Die vereinigten Chöre Königsbergs brachten unter Hugo Hartung Beethovens Missa solemnis zur Aufführung.

Elly Ney veranstaltete kürzlich in der Berliner Philharmonie eine Beethoven-Feier anläßlich der 165. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters.

Das Städtische Orchester und die Stadtverwaltung Heidelberg veranstalten in diesem Winter eine Reihe von Konzerten für minderbemittelte Volksgenossen. Jeden ersten Sonntag eines Monats findet ein kostenfreies Konzert statt. Zur Aufführung sind Werke von Schubert, Beethoven, Mozart, Weber, Haydn und Brahms vorgesehen, die durch kurze Erläuterungen nach dem Spiel, auf die dann eine Wiederholung des Werkes folgt, verständlich gemacht werden sollen.

Der Flensburger Konzertplan (Ltg. Johannes Röder und Heinz Schubert) sieht an neuen Werken u. a. vor: Richard Strauß „Don Juan" und „Zerbinetta"-Arie, G. Schumann „Vetter Michel", Weismann „Tanzfantasie", Kröger „Klavier-Konzert", Uldall „Bauerntänze", G. Müller „Variationen", Reger „Mozart-Variationen", Heinz Schubert „Violinkonzert" und die „Seele", in den Kammermusikveranstaltungen werden u. a. Heinrich Kaminskis „Geistliche Lieder" und Heinz Schuberts „Streichtrio" zur Erstaufführung kommen.

Ein Klavierabend, an dem Wilhelm Backhaus Beethoven, Schumann und Chopin in der oberschlesischen Grenzstadt Beuthen spielte, war aus dem weiten Umkreis stark besucht.

Wilhelm Stroß spielt in diesem Winter u. a. als Solist unter Hans Pfitzner, Siegmund von Hausegger, Peter Raabe, Wilhelm Sieben.

Im Rahmen ihres 1. Sinfoniekonzertes brachte die Luzerner Allgemeine Musikgesellschaft die musikalischen Nummern der unbekannten Mozartoper „Die Gans von Kairo" („Loca del Cairo") zur Uraufführung. Die Komposition des Werkes, die Mozart im Jahre 1788 begann, ist nicht vollendet worden. In Luzern wurde das Fragment in der Überarbeitung von Richard Schulze-Reudnitz, dem Leiter der Uraufführung, die sich teilweise auf den im Jahre 1855 von Julius André herausgegebenen Klavierauszug stützt, aufgeführt.

Helmut Meyer von Bremens neuestes Werk „Sylvesterkantate" für Tenorsolo und Chor a cappella gelangte in der Sylvestervesper des Kreuzchors zu Dresden unter Leitung von Kreuzkantor Rud. Mauersberger (Solist Hans Lißmann-Leipzig) zur Uraufführung.

Das bisher unbekannte Mozart-Konzert B-dur für Fagott (oder Violoncello), in der von Prof.



Dr. Fritz Stein herausgegebenen Reihe „Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert" erstmalig durch Max Seiffert veröffentlicht, wird demnächst in einer Reihe von Aufführungen (darunter einige im Ausland) auf das Konzertpodium gelangen.

Paul Graeners Vier Goethelieder in der Neubearbeitung für Orchester kamen im Sinfonie-Konzert der Staatsopern-Kapelle in Berlin unter Leitung des GMD Erich Kleiber zur Uraufführung.

Zwischen dem Reichswehrminister und dem Präsidenten der Reichsmusikkammer ist eine Vereinbarung über das Auftreten der Militärmusik außerhalb des Dienstes und die dabei zu beachtenden Belange der Zivilmusiker im Zusammenhang mit dem ständischen Aufbau abgeschlossen worden. Es wird dadurch sichergestellt, daß auch weiterhin Militärkapellen außer Dienst Musiktätigkeit ausüben dürfen und zwar in genau umrissenem monatlichen Umfang. Voraussetzung für die Genehmigung dieser Musiktätigkeit durch den Truppenkommandeur ist, daß die Art der Veranstaltung der Pflege der Militärmusik als Kulturgut des deutschen Volkes, der Förderung der Verbundenheit der Wehrmacht mit dem Volk oder der vaterländischen Erziehung dient. Tanzmusik ist hiervon ausgeschlossen. Ausdrücklich wird u. a. noch bestimmt, daß eine Unterbietung unter die für die ortsansässigen Berufsmusiker geltenden Sätze verboten ist. Groß- und Kleinspiel bei außerdienstlicher mit Erwerb verbundener Musiktätigkeit darf im allgemeinen nur in Uniform ausgeführt werden, während in Zivilkapellen im allgemeinen das Auftreten in einer der Uniform des alten Heeres und der Marine gleichen oder nachgeahmten Bekleidung nicht gestattet ist.

MUSIK IM VOLKE.

In Trossingen i. W. sind halbjährlich (Mai und Oktober) Prüfungen für Lehrer im Handharmonika-Spiel angesetzt. Die im Organ der Fachschule II (Reichsverband für Volksmusik) abgedruckten Prüfungsordnungen stellen recht erhebliche Anforderungen.

Zu Pfingsten 1935 findet in Freiburg i. Br. das Badische Handharmonika - Treffen statt, wobei Meister- und Wanderpreise im Klub-Wettspiel verteilt werden.

Im „Verein zur Förderung der Zupfmusik" in Berlin gelangte die „Suite Nr. 6" für Mandolinenorchester von Hermann Ambrosius unter Leitung von Konrad Wölki zur Aufführung, der selbst mit einer „Ouvertüre Nr. 2 in Gis-moll" vertreten war.

Im größten Uraufführungs-Kino Berlins fand der Trossinger-Film „Liebe zur Harmonika" eine begeisterte Aufnahme. Mehr als ein halbes Dutzend Mal brachen bei offener Leinwand Beifallsstürme aus.

VERSCHIEDENES

Die Heinrich Schütz-Gesellschaft zu Dresden erwarb kürzlich die von Prof. Robert Cauer geschaffene Heinrich Schütz-Büste.

Der Ausbau des Reger-Archivs im Weimarer Residenzschloß ist nun zu seinem vorläufigen Abschluß gekommen. Man findet dort neben den Werken des Meisters, nahezu seine gesamten Briefe, Bilder und Auszeichnungen, ferner die Besprechungen seiner Werke in den Tageszeitungen und Fachzeitschriften.

Das bisher nur in romantisierenden Umarbeitungen verbreitete Violoncellokonzert D-dur von Haydn hat nunmehr Kurt Soldan erstmals mit der originalen Instrumentation veröffentlicht. Da die Haydnsche Besetzung neben Streichorchester nur 2 Oboen und 2 Hörner vorsieht, tritt der kammermusikalische Charakter des Werkes erst jetzt deutlich in Erscheinung.

Das neue erfolgreiche Klavierwerk von Alec Rowley 18 Melodische und rhythmische Etüden op. 42 wird demnächst in einer Ausgabe für Blindenschrift erscheinen.

Der Deutsche Sängerbund hat in einem Querschnitt durch 125 Jahre einen Überblick über die Entwicklung des Männerchorgesanges auf Schallplatten festhalten lassen. Dabei kommen Michael Haydn, K. Friedrich Zelter, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Hugo Kaun, Karl Kämpf, August v. Othegraven, Wilhelm Rinkens, Ludwig Weber, Heinrich Zöllner, H. Fr. Silcher u. a. zu Gehör.

Das Reichskabinett hat am 4. Dezember ein Gesetz beschlossen, durch das der Urheberrechtsschutz von Werken der Literatur, der Tonkunst und der bildenden Kunst, der jetzt 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers endet, um 20 Jahre auf die Dauer von 50 Jahren verlängert wird.

Dr. Erich Valentin sprach in Magdeburg über „Richard Wagner und Magdeburg" und „Hans Pfitzner, Werk und Persönlichkeit".

Prof. Franz Xaver Dreßler-Hermannstadt bereitet eine Sammlung alter siebenbürgisch-sächsischer Volksmelodien vor.

Die belgische Regierung ist der in Rom am 2. Juni 1928 revidierten Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst beigetreten.

Im Mannheimer Schloß wurde eine Ausstellung „Das deutsche Lied" eröffnet.

In Glogau wurde die erste städtische Musikausstellung eröffnet.

Die Landesgewerbeanstalt in Kaiserslautern veranstaltete eine Ausstellung „Die Musik im Bilde".

Der italienische Musiker Tobia Nicotra ist zu zwei Jahren Gefängnis und 4800 Lire Geldstrafe verurteilt worden, weil er eine klassische Musikhandschrift, die Mozart zugeschrieben wird, gefälscht hat. Nicotra hat ein zweites Stück des Manuskripts angefertigt, und an die Kongreßbibliothek in Washington verkauft, während er das Original für einen hohen Preis an Walter Toscanini, einen Sohn des Dirigenten, veräußert hatte.

MUSIK IM RUNDFUNK

Richard Wetz' zweite Symphonie A-dur und sein zweites Streichquartett e-moll kamen kürzlich im Reichssender Breslau zur Aufführung, während auch sein Violinkonzert demnächst dort erklingen wird. Der Königsberger Rundfunkchor brachte kürzlich mit dem Königsberger Theaterorchester und den Solisten Amalie Merz-Tunner und Fred Drissen sein Requiem in h-moll zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

Hermann Ambrosius' „Drei Fugen für Blasquintett kamen kürzlich im Reichssender München und seine Adventskantate „Gesegnet sei" im Reichssender Leipzig, letzteres unter Leitung von Hans Weisbach, zur Uraufführung.

Paul Graeners letztes Orchesterwerk „Sinfonia breve" wurde unter Leitung des Komponisten vom Deutschlandsender aufgeführt und auf die schwedische Sendegruppe übertragen.

Wilhelm Meisters „Variationen und Fuge über Volk ans Gewehr" f. gr. Orchester und „Nun sind wir Kameraden" wurden vom Reichssender München angenommen.

Casimir von Pasthorys „Cornet Rilke" kam im Reichssender Königsberg zur Aufführung. Lieder des Komponisten wurden kürzlich durch Erika Rokyta in den Sendern Budapest und Wien gesungen.

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" wurde jüngst von den Sendern Budapest, Hilversum und Luxemburg aufgeführt.

Prof. Heinrich Laber dirigierte am Reichssender Breslau einen Abend spanische Musik.

Fritz Mueller-Krippen brachte in einer Konzertstunde des Reichssenders Leipzig die „Drei Intermezzi für Klavier" von Reinhold J. Beck ausgezeichnet zum Vortrage. Desselben Komponisten „Symphonischer Walzer für großes Orchester" erlebte im Reichssender Berlin durch das Landesorchester Gau Groß-Berlin unter Ewald Huth eine schwungvolle Wiedergabe.

Der Reichssender München bot Bruchstücke aus der Oper „Sonnwendglut" von Hans Schilling-Ziemssen, sowie die dreiaktige Oper „Salambo" von Lukas Böttcher.

Im Reichssender Köln erklangen Kammermusikwerke von Rudolf Petzold.

Magda Lüdke-Schmidt sang an mehreren Sendern Lieder von Georg Vollerthun.

KM Willy Steffen leitete mit bestem Gelingen im Reichssender Stuttgart eine Aufführung von Verdis „Requiem" mit Adelheid Armhold, Dorothea Schröder, Karl Erb und Hans Hermann Nissen als Solisten.

In einer Sendung „Werke von Helmut Meyer von Bremen" brachte der Reichssender Leipzig im Dezember 1934 kleinere Klavierwerke, Lieder und eine Arie aus der Oper „Der Tor und der Tod" des jungen Leipziger Komponisten zur Aufführung.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold, der sich bekanntlich des öfteren für zeitgenössische Musik einsetzt, erinnerte am 17. Dezember im Reichssender Berlin an das Klavierschaffen von Richard Wetz mit dem Spiel seiner „Romantischen Variationen" und fünf ihm gewidmeter Klavierstücke (aus dem Manuskript). Später brachte Hinze-Reinhold im Deutschen Kurzwellensender bei einem nach Nord- und Südamerika gehenden Nordischen Abend unter Leitung von KM Werner Richter-Reichhelm erstmalig das vierte Klavierkonzert („April") des Finnländers Selim Palmgren zu Gehör.

Die vier Goethe-Lieder von Paul Graener wurden zweimal im Reichssender Berlin und unter Leitung des Chormeisters Adam in Mannheim von Rosalind von Schirach gesungen.

MUSIK IM FILM

Das Neue Lichtspielsyndikat legt einen C. M. v. Weber-Film mit dem Titel „Aufforderung zum Tanz" vor. Der Film ist in der Regie mißlungen, und der musikalische Inhalt ist größtenteils eine Geschichtsfälschung. F. St.

J. S. Bach muß anläßlich seines 250. Geburtstages nun auch eine Verfilmung über sich ergehen lassen. Die Ufa bereitet einen Film vor, der die Jugendjahre des Meisters „bearbeitet".

Die Ufa beabsichtigt, nach Mozarts „Schauspieldirektor" einen Kurztonfilm „Bei Männern, welche Liebe fühlen" herzustellen.

Jan Kiepura wurde für vier Filme der „Paramount" nach Hollywood verpflichtet.

Benjamino Gigli wird im nächsten Jahre in Berlin in einem deutschen Film mitwirken.

Die Reichsfilmkammer veranstaltete mit der Reichsmusikkammer einen Aussprache-Abend über Probleme der Filmmusik.

Alois Melichar hielt in der Berliner Lessinghochschule eine Vorlesung über die Theorie des Musikfilms.

Walter Gronostay begibt sich auf Einladung des holländischen Kultusministeriums zur holländischen Erstaufführung seines Films „Totes Wasser" nach Amsterdam. Die Filmmusik hat bereits W. Mengelberg in einem Konzert aufgeführt.

Herbert Windt komponiert die Musik des Terra-Films „Der Reiter von Deutsch-Ost", sowie die Funk-Musik zu einer „Don Carlos"-Sendung.

Murgers „Vie de Bohème", das bekanntlich die Unterlagen zu dem Libretto von Puccinis berühmter Oper gab, wird jetzt in Amerika von neuem verfilmt mit Gertrud Lawrence als Mimi und Douglas Fairbanks jr. als Rudolf. Puccinis Musik bildet die Grundlage.

Bereits im Vorjahre wurde die Verpflichtung des berühmten Tenors, Benjamino Gigli, für einen Film angekündigt. Der Leiter der Itala-Filmgesellschaft hat in Mailand sämtliche Verträge für den in Aussicht genommenen Film des großen italienischen Tenors abgeschlossen. Im Mai 1935 beginnen demgemäß die Aufnahmen zu einem großen Kostümfilm in deutscher und italienischer Sprache. Der Film erhält den Titel: „Der Hoftenor" nach einer Novelle von Lucio d'Ambra.

Der Londoner Spielleiter Basil Deam dreht einen Mozart-Film unter Verwendung Mozartscher Melodien.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Walter Niemanns exotische Klavierzyklen „Der Orchideengarten" op. 76, „Bali" op. 116 und „Der exotische Pavillon op. 104 gelangten durch Paul Schramm als „Eindrücke aus dem fernen Osten" im westjavanischen Sender (Nirom) zur Erstaufführung.

Georg Kulenkampff spielte kürzlich in Athen einen Abend Werke von Brahms, die eine begeisterte Aufnahme fanden.

Auch Wilhelm Kempff wurde kürzlich in Athen, wo er Klavierkonzerte von Haydn und Beethoven spielte, stark gefeiert.

Der Bach-Chor in Hermannstadt (Dirigent: Prof. Franz Xaver Dreßler) brachte Heinrich Schütz's „Weihnachtsoratorium" und die Bach-Kantate Nr. 110 („Unser Mund sei voll Lachens") zur Erstaufführung in Rumänien.

Die Metropolitan-Oper, New York, eröffnet die Winterspielzeit mit Richard Strauß' „Der Rosenkavalier". Trägerin der Hauptrolle ist die Kammersängerin Maria Olszewska, die erste Altistin der Münchner Staatsoper, welche gleichzeitig für den Winter als Kontra-Altprimadonna der Metropolitan-Oper nach New York verpflichtet worden ist.

Richard Wagners „Walküre" und „Siegfried" kommen im Laufe dieses Winters in Monte Carlo unter Franz von Hoeßlin zu einer deutschsprachigen Aufführung.

Prof. Heinrich Laber dirigierte kürzlich in Budapest Beethovens 3. Leonorenouvertüre und eine Erstaufführung von Bela Bartoks „Ungarischen Bildern" mit großem Erfolg.

Die bekannte Berliner Altistin und Regerinterpretin Johanna Egli wurde zu einem Kirchenkonzert und einem Liederabend nach Rom verpflichtet, wo sie Gesänge von Reger zum Vortrag bringen wird.

Hans Strohbach, der Dresdner Oberspielleiter, übernahm die Inszenierung einer Festaufführung von „Figaros Hochzeit" im Haag (Holland).

Das Königl. Theater in Brüssel veranstaltet im März und April ds. Jhr. mehrere Aufführungen von Wagners „Götterdämmerung", für die aus Deutschland folgende Künstlerinnen und Künstler verpflichtet worden sind: Brünnhilde: Frieda Leider; Gudrune: Anny Vogel; Waltraute: Sabine Kalter; Siegfried: Max Lorenz; Gunther: Josef Groenen; Hagen: Alexander Kipnis; Alberich: Ed. Habich.

Der unter Leitung von MD E. A. Hoffmann stehende, gegen 100 Singende zählende „Elite-Chor" der Bezirksschule Aarau (Schweiz) brachte das Märchenspiel „Das klingende Haar" von Franziskus Nagler mit großem Erfolg zur Aufführung.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 4. Vj. 1934: 3066. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1935 HEFT 2

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifband-zuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

In der Nr. 1/1935 der „Deutſchen Muſikzeitung“ nimmt Dr. Tiſcher in einem Aufſatz „Anonymität? Nein!“ Stellung zu Walter Abendroths kürzlicher Rundfrage zur Frage der Anonymität der Mitarbeiter im Opernbetrieb. Wir bringen nachſtehend den 2. Teil ſeiner ausgezeichneten Ausführungen:

. . . Unleugbar ſind die Schäden im Opernbetrieb vorhanden, auf die Pfitzner und in ſeinen Fußſtapfen W. A. hinweiſt. Aber ihre Beſeitigung wird nicht erreicht durch Schwierigkeiten, die man den Sündern macht, die Früchte ihrer böſen Taten zu pflücken. Das einzige Mittel, welches nach meiner Meinung helfen kann, iſt im Gegenteil volle Öffentlichkeit und Verantwortlichkeit. Dazu muß freilich kommen eine wirkliche Freiheit der Meinungsäußerung und als deren Gegenpol eine fachlich auf hoher Stufe ſtehende und verantwortungsbereite Kritik, die für ihre Äußerungen genau ſo haftbar iſt, wie der Künſtler für ſeine Leiſtungen.

Ich ſchalte, um „Mißverſtändniſſen“ vorzubeugen ſofort ein, daß ich nicht einer „liberaliſtiſchen“ Freiheit der Preſſe das Wort rede die verantwortungslos mit journaliſtiſcher Gewandtheit ſachlich Unzutreffendes mit mehr oder weniger Witz vorbringen zu dürfen verlangt, ſondern daß ich nur an eine verantwortungsbereite Kritik denke, die Sachkenntnis mit Klugheit und Takt vereinigt. Der „tadelnde“ Kritiker iſt ſtets unbeliebt, beſonders wenn er recht hat. Er kommt noch heut gar leicht aus Amt und Würden, auch wenn er nur die Wahrheit ſagt, wobei wir unterſtellen wollen, daß man zwar die objektive Wahrheit nicht immer erkennen kann, daher um ſo mehr zu ſubjektiver Wahrhaftigkeit verpflichtet iſt. Wer aber hat noch nicht von Fällen gehört, an denen ſelbſt angeſehene alte Kulturkämpfer ihr Amt niederlegten oder niederlegen mußten, weil ſie der Stimme ihres Gewiſſens mehr gehorchten als der Zeitforderung oder den Machtkombinationen anderer. Ich erinnere mich gut der Äußerung eines Machthabers, er könne über ſeinen Theaterbetrieb keine abfällige Kritik dulden, weder eine unberechtigte noch eine berechtigte, weil ſie die Sanierungsbeſtrebungen des mit ſtarker Unterbilanz arbeitenden Inſtitutes ſtöre. Das geht natürlich nicht! Man kann und wird ſich in beſtimmten Situationen als Kulturpolitiker wie überhaupt als Preſſemann genau überlegen müſſen, was im gegebenen Moment geſagt oder beſſer verſchwiegen wird, und es iſt gewiß bisweilen eine größere Leiſtung, nicht alles zu ſagen, was man weiß, als ſich mit ſeinem Wiſſen wichtig zu machen. Aber die Freiheit der Entſcheidung, verbunden mit der Verantwortung, ſollte unangetaſtet bleiben.

Die zweite, zur Geſundung ebenſo wichtige Forderung iſt die der zureichenden Sachkenntnis des Kritikers. Ihr hat uns die Ordnung des Preſſeweſens im dritten Reich beträchtlich näher gebracht. So iſt zu hoffen, daß aus der Kunſtkritik fachlich nicht zureichende Beurteiler mehr und mehr verſchwinden werden. In Kunſtdingen reden gar zu viele mit, die ſich ſehr verbitten würden, wenn jemand auf ihrem Spezialgebiet ſich in ähnlich dilettantiſcher Weiſe äußern würde. Aber allen den Künſtlern wie den übrigen Kritikern der Kritiker muß auch bewußt bleiben, daß der Kritiker zwar auch vom Handwerk allerhand verſtehen muß, dazu einen ſicheren Inſtinkt für die mehr oder weniger große Wichtigkeit der Einzelheiten und des Ganzen haben ſoll, und ſeine Gedanken klar zu formulieren hat, aber nimmermehr verpflichtet ſein kann, es ſelbſt beſſer zu machen. Man lieſt dieſe direkt kindiſche Forderung gar zu oft bei Auseinanderſetzungen mit der Kritik. Man braucht indeſſen wirklich nicht ſelbſt wie ein Caruſo ſingen zu können, um feſtzuſtellen, wenn unrein, unrhythmiſch oder gar falſch geſungen wird, und braucht wirklich nicht ſelbſt zu komponieren, um abgegriffene oder kitſchige Einfälle als ſolche zu erkennen.

Sind alſo dieſe zwei Forderungen geſichert, Sachlichkeit und Freiheit der Kritik, ſo iſt nicht die Anonymität, ſondern im Gegenteil die Bekanntgabe der für die Leiſtungen haftbar zu machenden Perſönlichkeiten das ſicherſte Heilmittel gegen die gerügten Mißſtände der Wiedergabe. Beide ſeien ſie haftbar, der Reproduzierende, der ſich am Werk verſündigt, und der Kritiker, der ſeine Leſer, die von ihm mindeſtens ſubjektive Wahrhaftigkeit erwarten, wegen eigener Kritikloſigkeit oder gar wegen eines unſachlichen witzigen Einfalls in die Irre führt, und ſo den Künſtler, ſein Werk oder die Interpreten ſchädigt. Die Wahrheit muß man freilich vertragen können und den Verkünder der Wahrheit nicht unter Druck ſetzen, um die Wahrheit zu verſchleiern. Die Wahrheit iſt noch immer das beſte Heilmittel für alle Schäden, wenn auch oftmals ein zunächſt ſchmerzliches.

Bis in die letzte Konſequenz durchgedacht müßte übrigens Abendroths Anonymitäts-Prinzip logiſcherweiſe dahin führen, daß man auch den Autor nicht mehr nennt. Es iſt dies ja gezwungenermaßen nicht nur bei vielen Architekturdenkmälern und Tafelmalereien ſondern auch bei Werken der Lite-

ratur und Muſik wie der Bibel, den homeriſchen Geſängen, dem Volkslied der Fall. Aber wo man ſonſt einen Namen weiß, der mit einer Leiſtung verbunden iſt, nennt man ihn doch, auch wenn er faſt zum Symbol geworden iſt, und niemand mit ihm perſönliche Vorſtellungen verbinden kann. Der Name iſt wie eine myſtiſche Zauberformel, und es hat einen tiefen Sinn und Wert, benennen zu können. „Shakeſpeare" ſagen zu dürfen iſt mehr als „der Dichter", obwohl Neunundneunzig vom Hundert gar nichts von dem Träger dieſes Namens wiſſen, und ſo gilt auch der Name „Furtwängler" mehr als die Fachbezeichnung „der Herr Kapellmeiſter", ſelbſt wenn wir wiſſen, daß ein großer Name bisweilen mittelmäßige Leiſtungen deckt. Dafür hebt er auch ſuggeſtiv oft genug Mitwirkende wie Hörer. Das geſchriebene Dichterwort und die Partiturſeite ſind und bleiben ſo dürftige Mittel, die künſtleriſche Viſion des Schaffenden feſtzuhalten, daß die Überſetzung dieſer Zeichen in die Fülle und Rundung der realen Welt durch den reproduzierenden Künſtler nicht gering zu ſchätzen iſt, und ein bedeutender Künſtler darum ein gutes Recht darauf hat, ſeinen Namen nicht unterdrückt zu ſehen. Die Nachwelt flicht ihm keine Kränze, ſo laßt ihn die Gegenwart nützen. Wehrt dem Mißbrauch, wacht ſcharf über ſeiner Leiſtung, aber ehrt ſie auch zur rechten Zeit! Die Ehrung des Künſtlers iſt und bleibt aber die Hervorhebung ſeines Namens.

Wenn der Kölner Generalmuſikdirektor der Oper in ſeiner Stellungnahme zu Walter Abendroths Frage glaubt, ſeine Zuſtimmung zur Anonymität unter beſonderer Bezugnahme auf die nationalſozialiſtiſche Bewegung und Weltanſchauung betonen zu müſſen, ſo darf darauf hingewieſen werden, daß Anonymität nicht mit einem verantwortungsfreudigen Führertum zu vereinen iſt, und daß wir Nationalſozialiſten mit Stolz neben die Taten der Partei die Namen der Führer ſetzen, und den Namen unſeres größten Führers im deutſchen Gruß zum Symbol erhoben haben. So ſcheint es recht, ja notwendig, im Theaterbetrieb ebenfalls die Namen der großen Soliſten und Spielleiter ſowie der führenden Kapellmeiſter nicht zu unterdrücken, eben weil ſie die Verantwortung tragen müſſen, während die Namen der vielen Kleinen, die an ihrer Stelle auch das Ihre hundertprozentig zum Gelingen des Ganzen beitragen, ſtets ungenannt waren und bleiben werden. Je kleiner die Leiſtung, gemeſſen am Ganzen, deſto ſicherer und ſchneller verſinkt ſie von ſelbſt in die verdiente Anonymität. Die großen Leiſtungen aber wollen wir anerkennen, indem wir die Namen ihrer Träger deutlich herausſtellen in Dankbarkeit und als Anreiz zugleich für aufſtrebende junge Kräfte.

EHRUNGEN

Unser Mitarbeiter Dr. Fritz Tutenberg, der derzeitige Opernregisseur des Opernhauses Chemnitz, erhielt vom König von Schweden das Ritterkreuz I. Klasse des Gustaf Wasaordens in Anerkennung seiner Verdienste um die Weltgeltung der schwedischen Musik. Damit dürfte der Künstler mit seinen zweiunddreißig Jahren wohl der jüngste Ordensritter Europas sein. Fritz Tutenberg kämpft seit 1926 für die aufstrebende, aus der Volksmusik geborene Musik Schwedens. Seine zahlreichen Arbeiten in den Fachschriften Europas und Amerikas (wir erinnern nur an den Aufsatz „Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß" im Aprilheft 33 unserer ZFM), Übersetzungen schwedischer Opern ins Deutsche, und Texte für schwedische Komponisten legen Zeugnis davon ab.

Anläßlich der 350. Wiederkehr des Geburtstages von Heinrich Schütz, wurden sein Wohn- und sein Sterbehaus in Dresden festlich geschmückt. Dieser Schmuck soll während des ganzen Jahres verbleiben.

Zum 125. Geburtstag Frédéric Chopins, dem 22. Februar, plant die Stadt Dresden ein Festkonzert und die Anbringung einer Gedenktafel am Hotel „Stadt Berlin".

Die neuerstandene Waldemar-von-Bausznern-Straße im siebenbürgener Stadtviertel Groß-Berlins ist durch den Polizeipräsidenten nach dem vor vier Jahren verstorbenen Komponisten W. v. Bausznern, der Siebenbürgener Kind war, benannt worden. Es wird unsere Leser interessieren, zu hören, daß diese Bausznern-Ehrung der Initiative Gerh. F. Wehles zu verdanken ist, aus dessen Feder seinerzeit die erstmalige ausführliche Würdigung des Komponisten im Oktoberheft 1931 unserer ZFM stammte.

In Wien wurden zum erstenmale die großen Staatspreise für bildende Kunst, Literatur und Musik verliehen. Die Preise für Musik erhielten Dr. Roderich von Mojsisovics in Graz und Leopold Weninger in Wien.

Wie bereits letzthin gemeldet, gab Wilhelm Kempff kürzlich in Athen ein Konzert. In Anerkennung seiner künstlerischen Leistung wurde ihm nun von der griechischen Regierung das Ritterkreuz des Erlöserordens verliehen.

Dem Wiener Komponisten Franz Schmidt wurden anläßlich seines 60. Geburtstages mehrfache Ehrungen zuteil: der österreichische Bundespräsident verlieh ihm das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft, die Vereinigung der Wiener Philharmoniker die Ehrenmitgliedschaft und die Universität Wien das Ehrendoktorat der philosophischen Fakultät.

Als Nachfolger des verstorbenen Alfred Bruneau ist Paul Dukas in die Französische Akademie der Schönen Künste gewählt worden.

Reichsminister Rust hat in seiner Eigenschaft als preußischer Kultusminister gemeinsam mit dem preußischen Finanzminister Prof. Dr. Popitz dem Sänger Dr. Ludwig Wüllner auf Vorschlag der Preußischen Akademie der Künste in Berlin einen staatlichen Ehrensold von jährlich 2000 Reichsmark auf die Dauer von fünf Jahren bewilligt.

Das Sächsische Ministerium für Volksbildung hat den Opernsängerinnen Elsa Wieber und Maria Cebotari sowie den Opernsängern Martin Kremer, Paul Schöffler und Heinrich Tessmer die Dienstbezeichnung Kammersängerin bzw. Kammersänger verliehen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Leitung der „Neuen deutschen Volksmusik Donaueschingen", über die die NS-Kulturgemeinde das Protektorat übernommen hat, bittet um laufende Einsendung geeigneter Kompositionen an das Musikhaus Kanitz, Donaueschingen, und zwar für: Neue Gemeinschaftsmusik für Sing- und Spielgemeinden, wie zum Gebrauch bei der H.J., dem B.d.M. und in der Schule; Neue Hausmusik aller Besetzungen, auch mit Gesang und zeitgemäßen Hausinstrumenten; Neue Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik in allen Instrumentierungen; Neue Militärmusik, sowie Musikwerke für Freilichtaufführungen und Neue Musik für den Volkstanz.

Zur Erlangung von Ideen und Entwürfen für den Neubau des Friedrich-Theaters-Dessau, das vor einigen Jahren durch Feuer zerstört worden ist, hat die Dessauer Theaterstiftung einen Wettbewerb ausgeschrieben. Die Einreichung muß bis zum 15. März 1935 erfolgen und am 15. April fällt die Preisgerichtentscheidung.

Wie erinnerlich schrieb kürzlich ein Bremer Kaufmann einen Komponisten-Wettbewerb aus. Aus den daraufhin eingegangenen 836 Einsendungen erhielt Karl Gerstberger-Bremen den 1. Preis von Mk. 500.—, Hans Wiltberger-Gladbeck und Fritz Werner-Potsdam den 2. u. 3. Preis in Höhe von je Mk. 250.—.

Der große Smetana-Jubiläumspreis für ein umfangreiches Musikwerk wird im Jahre 1936 verliehen werden.

Die Reichsmusikkammer gibt die Bedingungen für den Musikwettbewerb der XI. Olympiade Berlin 1936 bekannt. — Zugelassen werden Kompositionen für Solo- oder Chorgesang mit oder ohne Klavier- oder Instrumentalbegleitung, Kompositionen für ein Instrument, mit oder ohne Begleitung und für instrumentale Kammermusik, Kompositionen für Orchester (in jeglicher Besetzung). Die Werke müssen im weitesten Sinne eine Beziehung zur olympischen Idee haben und nach dem 1. Januar 1932 geschaffen sein, dürfen jedoch noch nicht bei der X. Olympiade 1932 eingereicht worden sein. Sie werden einer Vorprüfung durch ein Preisrichterkollegium unterzogen und sind bis spätestens 1. September 1935 an die Reichsmusikkammer, Berlin W 62, Lützowplatz 13, mit dem Kennwort „Olympiade 1936" einzureichen. Dem Preisrichterkollegium gehören an Dr. Richard Strauß, H. Ihlert als Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, Dr. h. c. Paul Graener, Dr. h. c. Gustav Havemann, Dr. Georg Schumann, Dr. Fritz Stein, Kurt Thomas, Max Trapp. Die Auszeichnungen bestehen aus dem 1. Preis: der olympischen Plakette aus vergoldetem Silber mit Ehrenurkunde, dem 2. Preis: der olympischen Plakette aus Bronze mit Ehrenurkunde und werden für die besten drei Werke aus jeder Gruppe verliehen.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Henri Wieniawski findet im März in Warschau unter dem Protektorat des polnischen Staatspräsidenten ein internationaler Geigerwettbewerb statt. Beteiligen können sich alle männlichen Personen jeder Nationalität bis zum Alter von 30 Jahren. Es sind sechs (unteilbare) Preise ausgesetzt im Gesamtbetrage von 19 000 Zloty, darunter auch ein Preis der Familie Wieniawski, sowie 15 Ehrendiplome.

VERLAGSNACHRICHTEN

Wie bereits gemeldet, hat die Reichsamtsleitung der NS-Kulturgemeinde einen Deutschen Musikverlag gegründet, in dem wertvolle Kompositionen, insbesondere neue Opern, Operetten und Singspiele sowie noch nicht veröffentlichte ältere Werke erscheinen werden. Sofern eine Herausgabe im Deutschen Musikverlage nicht möglich ist, wird die NS-Kulturgemeinde die betreffenden Werke anderweitig zum Verlag empfehlen. Die Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde prüft ständig neue musikalische Werke aller Art; Einsendungen sind zu richten unter der Anschrift „Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde, Berlin W 15, Bleibtreustr. 22/23".

Der Verlag Herbert Stubenrauch - Berlin, ſchreibt ſoeben eine Subſkription für ein im Auftrag der Geſellſchaft für deutſche Volkskunde erſcheinendes Werk „Ludwig Erk, die deutſchen Volkslieder mit ihren Singweiſen" aus, das in 14 Heften und einem Geſamtumfang von über 1000 Seiten (zum Einzelpreis der Hefte von je Mk. 1.85) erſcheinen ſoll.

Wir verweiſen unſere Leſer auf den vom Muſikverlag Max Hieber, München, heute beigegebenen Proſpekt, der einige Proben aus den im diesmaligen Beſprechungsteil gewürdigten neuen Chören von Markus Koch bringt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS ZEITSCHRIFTEN.

Der im völkiſchen Schrifttum ſeit Jahren bekannte, aufrechte Kämpfer Dr. Werner Kulz, veröffentlicht neben der Monatsſchrift „Die Sonne" einen regelmäßigen „Völkiſchen Preſſedienſt", dem er neuerdings auch noch die Monatsbriefe des Völkiſchen Preſſedienſtes „Der Völkiſche Reiter" angliedert, die manch wertvollen Beitrag zu unſerer deutſchen Kulturgeſchichte im allgemeinen und unſerer deutſchen Muſikgeſchichte inſonderheit enthalten.

Die im Verlag von Georg Kallmeyer ſeit ſieben Jahren erſchienene „Zeitſchrift für Schulmuſik" ſtellte mit dem abgelaufenen Jahre ihr Erſcheinen ein.

Zeitſchrift für Inſtrumentenbau. Die Schriftleitung iſt nach Breslau verlegt, als Hauptſchriftleiter zeichnet nunmehr der bekannte Technologe und Privatdozent Dr. Hermann Matzke, der als Wiſſenſchaftler einen ausgezeichneten Ruf genießt. Die erſte Nummer des neuen Jahres (Nr. 7 des 55. Jahrgangs) bringt u. a. folgende Aufſätze: „Der Einfluß des Windmaterials von Orgelpfeifen auf Klangfarbe und Lautſtärke", von Egon von Glatter-Götz, „Gruppen-Inſtrumental-Unterricht in den Schulen der Vereinigten Staaten von Amerika" von A. Stegelmann. Dazu eine Reihe vielſeitiger Gloſſen und wertvoller Notizen.

Völkiſche Muſikerziehung. Monatshefte für eine muſikaliſche Jugend- und Volksbildung. Heft 4, 1. Jahrgang. Aufgaben und Ziel der Volkskunde im Rahmen nationalſozialiſtiſcher Erziehungsgrundſätze / Martin Wähler. Volkskunde und Muſik / Fritz Jöde. Begriff und Aufgabe der muſikaliſchen Bildung / Gotthold Frotſcher. Muſikunterricht in der Schule, ein deutſchkundliches Unterrichtsfach / Dietrich Stoverock. Die Muſikgeſchichte in der Schule / Michael Alt.

Süddeutſche Monatshefte. Sonderheft „Familienforſchung". Heft 3, Dez. 1934: Alfred Roth, „Die Ahnentafel von Richard Straußens Mutter".

Vox. Mitteilungen aus dem phonetiſchen Laboratorium der Univerſität Hamburg, Heft 5/6, Dez. 1934: Prof. Dr. Wilhelm Heinitz: „Bericht der Geſellſchaft zur wiſſenſchaftl. Erforſchung muſikaliſcher Bewegungsprobleme".

AUS TAGESZEITUNGEN

Waldemar Hartmann: Georg Friedr. Händel und England (Völk. Beob. Berlin, 8. Jan.).

Hanns Martin Elſter :Das Volkslied im Saarland (Nordiſche Rundſchau, Kiel, 16. Dez.).

Lydia Chichmanov: Henri Marteau, Souvenirs („La Bulgarie", Sofia, 18. Dez.).

Giovanni Cenzato: Giuſeppe Verdi e Domenico Morelli (Corriere della Sera, Mailand, 14. Dez.).

Karl Johann Peri: Muſik und Geiſt, die muſikakaliſchen Schriften des heiligen Auguſtinus (Deutſche Allgemeine Zeitung, Berlin, 21. Dezember): „Zu ebenſo tiefer geiſtiger Einſicht der Tonkunſt gelangt Auguſtinus bei ſeiner Unterſuchung des ſchöpferiſchen Aktes und bei der Analyſe des muſikaliſchen Hörvorganges. Wenn er in wunderbarer logiſcher Deduktion zu dem Ergebnis kommt, daß Muſik jenſeits einer Naturaſſoziation als Wiedergabe eines geiſtigen Urbildes geformt wird, berührt er ſich mit der modernſten Erkenntnis, die von ganz anderer Seite her beim Erfaſſen des ſchöpferiſchen Phänomens zum gleichen Ergebnis gelangte. So iſt ihm auch der aktive Vorgang des Hörens ein rein cerebraler, die Sinne ſind nur körperliche Hilfsmittel, die von der Seele in Funktion geſetzt werden. Das Ohr iſt ein beſeeltes Glied. Das Erlebnis der Muſik aber iſt ein rationales Erfaſſen, iſt ſeeliſche Tätigkeit. Und was Muſik an Wirkung ſonſt noch auslöſt, trägt zwar zum Geſamterlebnis bei, bleibt aber außerhalb des eigentlichen Bereiches der muſikaliſchen Idee."

Werner Korte: Grundfragen der Muſikpflege (Nationalzeitung, Eſſen, 29. Nov.).



„CARNEVAL"

Kreidezeichnung von Prof. Hans Wildermann - Breslau

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1935 HEFT 2

Ein Prager Albumblatt Carl Maria von Webers.

Zu unserer Notenbeilage.

Von Paul Nettl, Prag.

Im Jahre 1830 erschien in Prag bei S. W. Enders ein „Carnevals-Almanach auf das Jahr 1830", herausgegeben von S. W. Schießler. — Exemplare dieses Büchleins sind außerordentlich selten. Es ist ungemein reichhaltig und nach allen Richtungen vortrefflich ausgestattet. Der Eingangs-Stich zeigt die landläufigen Maskenfiguren, die vom Herausgeber beschrieben werden. Zwölf Maskenbilder, in bunten Stichen dargestellt, erinnern in ihrer Fantastik geradezu an die Kostümbilder Burnacinis.

Der historische Teil, eine Geschichte des Carnevals wird von dem bekannten Historiographen und Volksliedersammler Max Schottky bestritten. Eine reiche Auswahl von Erzählungen und Gedichten gibt einen Querschnitt durch die Prager zeitgenössische Tagesliteratur, immer mit Beziehung auf Fasching, Bälle und Tanzkunst. Die üblichen Tänze, u. zw. Menuett, Polonaise, Walzer, Quadrille, Mazur, Galopp, Cotillon, Schnellwalzer, Ecossaise, Kehraus werden beschrieben und insbesondere scheint der damals übliche Reydovak (samt Reydovačka), ein tschechischer Volkstanz, der damals Salonfähigkeit erlangte und unter dem Namen „Redova" auch in Paris vergesellschaftlicht wurde, dem konservativen Tanzmeister ein Dorn im Auge zu sein. Den Schluß des Werkchens aber bildet eine Choreographie unter dem Titel „Neue Tanztouren samt Tanzmusik für das Pianoforte". Der Ballett- und Kammertanzmeister A. Küffel beschreibt eine Kegelquadrille, die zum Schluß einen Reydovak enthält, weiters einen Conversationstanz, eine Mazur, und der böhmische Landschaftstanzmeister M. Weininger bringt einen Cotillon. Wichtiger ist eine Reihe von Tänzen, die Prager Dilettanten und Musiker beisteuern. Eine Polonaise von I. Panny zeigt wenig Erfindungsgabe. Dagegen ist Wittasek, der damalige Direktor der Orgelschule mit einer recht charakteristischen Damenquadrille vertreten, deren Melodik sich in romantisch emphatischen Septimen gefällt. Ein Conversationstanz von Franz Skraup, dem Komponisten der tschechischen Nationalhymne und des damaligen zweiten Kapellmeisters am Nationaltheater zeigt eine bemerkenswerte Frische mit leiser Mahnung an slavische Volksmelodik. Dagegen ist die Mazur des Conservatorium-Direktors Friedrich Dionysius Weber etwas konventionell geraten. Der Kapellmeister Joseph Triebensee vom Nationaltheater, der durch die Vertonung des Schikanederschen Operntextes „Telemach" bekannt ist, steuert eine Kegelquadrille mit einem Reydovak bei. Ein Cotillon von Wranitzky läßt nicht erkennen, ob es sich um einen der Brüder Anton oder Paul handelt. Beide waren 1830 nicht mehr am Leben. — Ein Walzer von K. Wolfram, ein

Galopp von Johann Polt und ſchließlich ein Reydovak ſamt Reydovačka von S. W. Schießler zeigen, daß ſich auch die Dilettanten Prags eifrig mit Tanzkompoſitionen beſchäftigten. Man erkennt insbeſondere den kränklichen und meiſt mißmutigen Polt als einen vielſchreibenden Journaliſten, der das Feuilleton der „Bohemia" dieſer Jahre ausgiebig beliefert und ſpäter einer der erſten Muſikalienleihhändler Prags war.

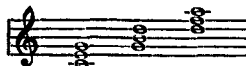
Der Clou der ganzen Sammlung iſt aber das letzte Stück, eine Ecoſſaiſe von Carl Maria von Weber, die nach einer Bemerkung im Jahre 1812 komponiert wurde und Manuſkript war. Bekanntlich iſt Weber erſt 1813 nach Prag gekommen. Er dürfte, wenn wir Herrn Schießler glauben wollen, den Tanz 1813 oder 1814 einem ſeiner Prager Freunde oder Freudinnen ins Stammbuch geſchrieben haben.

Soweit bekannt, iſt dieſer kleine Tanz bisher der Weberliteratur unbekannt geblieben, weshalb es wohl auch gerechtfertigt erſcheint, das kleine Stückchen dieſem Heft beizugeben.

Die Entſchleierung des Beethoven-Geheimniſſes.

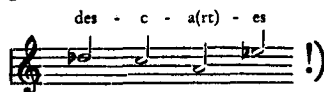
Neueſte Entdeckungen von Deutobold Fürchterlich.

Bekanntlich hat das Jahr 1934 weſentliche Fortſchritte in der Enthüllung all jener Rätſel gebracht, in welche die Großmeiſter der Muſik faſt ihre ſämtlichen Hauptwerke zu verkleiden beſtrebt geweſen ſind. Die bekannten Schriften des Berliner Meiſters der Hermeneutik Prof. Dr. Arnulf Clearing zu Beethoven und des Klaviertitanen Minanni Giovotti, der die Tonfolge



zu dem neuen Univerſal-Rätſelakkord „15" (Quindezimphänomen) zuſammengeſchaut hat, bedeuten eine Etappe auf dem Weg zum Apfel der Erkenntnis. Aber erſt kindliche Gehverſuche von talentvollen Anfängern. Wir werden im Folgenden an einer beſcheidenen Stichprobe, der c-moll Sinfonie von Beethoven, die wahre Methode und die wahren Tatbeſtände aufzeigen. Clearing ſieht in dieſer „Fünften", die man ehedem völlig zu einer „Schickſalsſinfonie" mißverſtanden hatte, eine prophetiſche Vorſchau des Bonner Meiſters auf Adolf Hitler. Wir können dem Gelehrten beruhigend auf die Schulter klopfen. Nein, Meſſire Arnulfo, weit gefehlt! Die c-moll iſt eine — Verleger-Sinfonie! Der ſtrikte Beweis dafür läßt ſich unſchwer führen.

Gewiß, urſprünglich hat Beethoven geſagt: „So klopft das Schickſal an die Pforte". Denkt der Menſch über ſein Schickſal nach, ſo ergibt ſich ihm ſeit Descartes (man beachte in dieſem Namen den ſtarken Muſikgehalt



die Grundformel *Cogito, ergo sum* (= Ich denke, alſo bin ich). Für einen ſchöpferiſchen Muſiker wie Beethoven geſtaltet ſich daraus die Spezialfaſſung „Ich komponiere, alſo ich bin". Sofort liegt der Sinn des berühmten Kopfthemas exakt und eindeutig zu Tage:

Ich kom-po-nier! Du kompo-nierſt! Er kompo-niert, wir kompo-niern, ihr kompo-niert, ſie kompo-niern uſf.

und da-raus folgt: ich bin!

Daraus entwickelt ſich ein neuer Gedanke, den Clearing irrig mit „Tempelwächter des Tyrannen“ umſchrieben hatte (bei ihm war nämlich



des Tyrannen Kinderſchar geweſen). Wir ſagen: ſo wie dem Tyrannen das Volk, ſo ſtehn dem Tonſetzer die Verleger als das antagoniſtiſche Element gegenüber (hatte Beethoven nicht immer über ſeine „zwei Prinzipe“ geheimniſt, wie Monteverdi über ſeine „ſeconda prattica“?). Alſo: jetzt iſt es klar — der Verleger ſpricht zu Beethoven. Und was kann er anders ſprechen als dies:



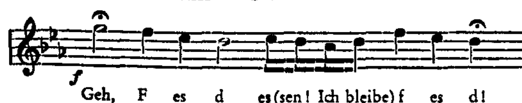
Aber welch feiner Zug, welche edle Selbſtperſiflage des Genius! Man beachte, daß das Thema in den Hörnern liegt: dem Meiſter werden von Tobias Haslinger „Hörner aufgeſetzt“! Verdeutlichen die drei geheimnisvollen Sforzati nicht die drei Ariſtokraten, die Beethoven den Ehrenſold ausſetzten, iſt nicht in dem Decrescendo der Finanzzuſammenbruch Öſterreichs angedeutet, bezeichnen nicht die zwei „konventionellen“ Quintenſchritte die „Conventionsmünze“ und das durch 13 (!) Unglückstakte durchliegende „Es“ Beethovens Prozeß um die kaum mehr fürs „Eſſen“ ausreichende Rente? Welchen Kommentar aber geben zu dem brutalen Irreführungsverſuch des Verlegers die monologiſierenden Nebenſtimmen?



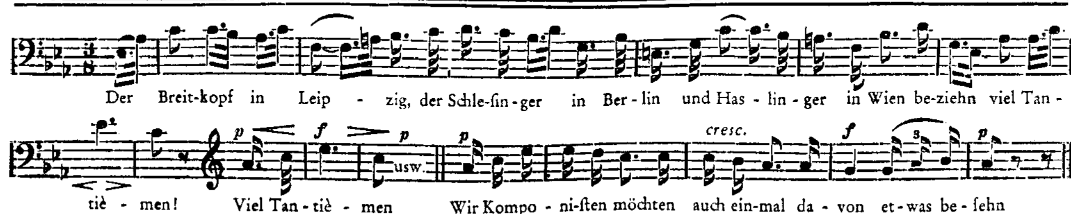
Beim Anblick dieſes „des“ gefriert uns das Blut vor Schrecken in den Adern. Gehörte das nicht zu dem Namen Descartes? Und wahrhaftig:



Ein Miracel iſt gelöſt — die c-moll Sinfonie ein Carteſiſcher Brunnen! Man kann ſich vorſtellen (Durchführungskampf!), was alles der Kapitalismus, vertreten durch die Verleger und das Finanzkonſortium, angeſtellt hat, um dem armen Beethoven den Ertrag ſeines ehrlichen Komponierens zu rauben, zu kürzen. Sogar mit einem Feſteſſen ſuchten ſie den Heros zu kapern und zu kirren. Aber vergebens; wie unſer Held ſolche kulinariſche Beſtechung von ſich wies, verrät uns jetzt erſtmals die berühmte Oboenkadenz mit den Notennamen:



Damit genug über den Kopfſatz. Dem zweiten Satz (Andante) hat Clearing einen Text unterlegt, um den Charakter einer Tempelſzene zu verdeutlichen („Wir liegen im Staube, Herrſcher, vor dir“ uſw.). Das können wir auch, und unſer Text ſoll nicht ſchlechter zu Beethovens Andantemelodie paſſen als der Clearing'ſche!



Die Anschmiegsamkeit dieser Worte beweist, daß Beethoven an gar keinen andern Text gedacht haben kann als an diesen. Unschwer könnten wir nun noch beweisen, daß das „resche" Scherzo eine Prophezeiung auf die Gründung der Tonsetzergenossenschaft unter Fr. Rösch darstellt (auch die 30- und 50jährige Schutzfrist steckt in den Taktanzahlen), womit das Finale von selbst zu einer Richard Strauß-Huldigung Beethovens aufwächst. Aber genug mit solchen Einzelheiten, die unerheblich werden gegenüber der Grundidee Beethovens, hier nicht eine Schicksal-, sondern eine Verlegersinfonie zu schreiben. Oder vielleicht doch beide zugleich? Ja, das war sogar Beethovens eigentlicher Gedanke: „Der Verleger ist des Komponisten Schicksal". Quod erat demonstrandum.

Joh. Seb. Bach und Shakespeare.

Von Dr. Sanford Charles Alk, Edinburgh.

(Autorisierte Übersetzung von F. M.)

Als Schindler einmal Beethoven fragte, was die Klaviersonate Werk 31, Nr. II, zu bedeuten habe, antwortete der Meister: „Lesen Sie Shakespeares ‚Sturm'!" Pembaur d. J. hat später in einem lesenswerten Schriftchen nicht bloß diese Sonate, sondern auch die „Appassionata" nach Beethovens Weisung ausgelegt. Kürzlich erschien ein Buch von Schering, in dem nachgewiesen wird, daß Beethoven zu den meisten Klaviersonaten und Kammermusiken durch das Versenken in Shakespeares Bühnenwerke angeregt worden ist. Darob ist unter den Fachmännern ein ziemlicher Sturm entstanden. Alle Angriffe gegen Schering werden aber gegenstandslos, wenn die Beziehungen zwischen Joh. Seb. Bach und Shakespeare aufgedeckt werden.

Forkel behauptet, Bach habe die Englischen Suiten für einen „vornehmen Engländer" geschaffen. Die als Eigentum von *Jean Christian Bach* bezeichnete Abschrift trägt den Zusatz: *fait pour les Anglais*. Um 1725 fertigte H. N. Gerber nach des Meisters Anweisung eine Sammlung verschiedener Bachscher Cembalostücke an. Sie enthält von den Englischen Suiten nur die in A-Dur, g-, e- und d-moll. Diese vier Suiten hatte Bach ursprünglich für den Engländer komponiert. Zieht man die Tonartenbuchstaben zusammen, so ergibt sich das Wort „Aged". Das ist nicht etwa der Name des Bestellers, sondern eine geistreiche Anspielung darauf, daß zu Bachs Zeiten in englischen Schauspielerkreisen ein Dichter *The Aged* (d. h. der Alte) hieß, nämlich Shakespeare.

Als Bach Musikdirektor des Fürsten Leopold war, begleitete er seinen Brotgeber jeden Sommer nach Karlsbad. Das war schon damals ein internationaler Kurort. Seitdem (am 1. Oktober 1714) der Kurfürst von Hannover als Georg I. den englischen Königsthron bestiegen hatte, begaben sich Hannoveranische Höflinge nach London, während viele Angehörige des britischen Adels in Hannover Politik treiben und englische Kaufleute Handelsbeziehungen anknüpfen wollten. Wer die Mittel besaß, kehrte während des Sommers, der am Hofe zu Hannover eine Art Sauregurkenzeit war, nicht nach England zurück, sondern versuchte, in Karlsbad eine Rolle zu spielen.

Dort lernte Bach durch Vermittlung des Fürsten Leopold 1719 oder 1720 den Grafen Burlington, den Mäzen Händels, kennen. Der Graf war nicht bloß ein Musikfreund, sondern ein Shakespeare-Verehrer. Dem Fürsten verehrte er ein vollständiges Exemplar der ersten (1623 erfolgten) Gesamtausgabe von *Mr. William Shakespeare's comedies, histories and*

tragedies. Leopold ließ die 37 Bände mit viel Papier „durchschießen“ und in Schweinsleder binden. Auf Umwegen kamen sie später in den Besitz der *Londoner Royal Academy of Music.* Bei einzelnen Stellen finden sich nicht bloß deutsche und französische Übersetzungen, sondern es sind auch auf kleinen Blättchen Zitate aus dem 1. Teile vom Wohltemperierten Klavier eingeklebt. Ein solcher Zettel weist das gleiche Wasserzeichen wie das Papier von Bachs Kantate „Allerdurchlauchtigster Leopold“ auf.

Am 1. April vorigen Jahres erwarb ich auf einer Versteigerung einige Bände der 1709 von Rowes besorgten Shakespeareausgabe. Einigen Szenen sind deutsche Übersetzungen beigeheftet. Ferner finden sich die gleichen Zitate aus dem Wohlt. Klav. wie in der Ausgabe, die einst Leopold gehört hatte. Nach vorsichtigem Ablösen des später angebrachten Einbands kam eine Widmung zum Vorschein, nach der Graf Burlington „dem *Hochberühmten Director musices J. S. Bach*“ diese Sammlung nebst 100 englischen Pfunden „für die wohlgelungenen Aged-Suiten“ geschenkt hat. Das Datum ist leider nicht mehr zu erkennen. Dagegen stellt eine weitere Inschrift den Band als Eigentum von *John Christian Bach* fest. Es handelt sich hier um des Meisters jüngsten Sohn, den „Londoner Bach“. Natürlich findet man die Shakespeare-Bände nicht in dem bekannten Nachlaßverzeichnis; denn die Söhne hatten sämtliche Bücher und alle übrigen Bücher, die irgend einen Wert für sie besaßen, bereits verteilt, bevor Dr. Graf den Nachlaß des verstorbenen J. S. Bach aufschrieb.

Was es mit den in beide Ausgaben eingezeichneten Themen für ein Bewenden hat, verrät ein Fund, der kürzlich dem Handschriftensammler M. Gorkfred gelang. In einer durch Elias Bach 1740 angefertigten Abschrift vom ersten Teile des Wohlt. Klav. stehen viele Korrekturen, die J. S. Bach selbst angebracht hat. Außerdem aber sind die einzelnen Nummern von Elias Bachs Hand analysiert. Ferner stehen über den Themen Reste von später wieder ausgetilgten Bleistiftnotizen. Als man sie mit verschiedenen Strahlen durchleuchtete, stellte sich heraus daß es Hinweise auf Gestalten und Situationen aus Shakespeares Werken sind. Sie stimmen mit den bereits erwähnten Notenzitaten überein.

Demnach hat Bach in Coethen Shakespearestudien getrieben und seine Eindrücke in Musik umgesetzt. Genaueres hierüber enthält das Zerbster Geheimarchiv. Da heißt es:

Seine Durchlaucht / der Fürst / *agirten* /
ohne sich zu schewen /
einen unfürstlichen eindruck
in einer comischen *situation* hervorzuruffen /
noch eine *Domestiquenrolle* zu *exoliren* /
sehr geschikkt mit etzlichen
Chevalieren und fürnehmen Damen / während
Herr *Dir. Mus.* Bach am *Clavecin* durch
wol gelungene und geschikkt
improvisirte praeludia die *Szenen* erläuterte und
nach allen Regeln des strengen Satzes
darnach durch eine *Fuga* mit einem
eine *Personam* oder *situationem frappant* darstellendem Thema
Lebhaftes Rätselraten *musicalischer* Arth herfürrief.

Diese Notiz stammt aus der Zeit, da der Fürst verheiratet war. Die junge Fürstin interessierte sich weniger für Musik, sondern mehr für Jagd, Militärwesen und — Shakespearesche Kunst. An Stelle der Kammermusiken traten dramatische Leseabende. Bach mußte sich, um nicht abseits zu stehen, mit Shakespeare befassen. In der erwähnten Art umrahmte er die Theaterabende musikalisch.

Im Sommer 1722 wurden die Leseabende eingestellt, weil beim Fürstenpaar ein Kindlein in Aussicht stand. Da hatte Bach als Musikdirektor nicht viel zu tun. Er machte sich daran, die aus dem Stegreif geschaffenen Präludien und Fugen zu sammeln und ihnen die denkbar beste Form zu geben. Demnach stimmt es, daß der erste Teil des Wohlt. Klavier 1722 entstanden ist. Ein alter Biograph bringt auch die Andeutung, Bach habe das Werk an einem lang-

weiligen Orte geschaffen. Das war nicht Karlsbad, da der Fürst stets ein Cembalo mit dorthin nahm, sondern Coethen. Bach ging ja auch darum, weil das musikalische Leben zu veröden begann, nach Leipzig.

Welche Gestalten aus Shakespeares Bühnenwerken aber im ersten Teile des Wohltemperierten Klaviers teilweise mit feinem Humor in Tönen gemalt sind, wird eine spätere Arbeit zeigen. Bis dahin mag der Leser ein wenig raten!

Himmelsgespräche.

Von Hyperchronion Telescopius.

I.

Musiker- und Dichterhimmel Silvester 1935, deutsche Abteilung. Eine Gruppe von Minnesingern, Friedemann Bach, Franz Schubert, C. M. v. Weber, später Palestrina und Alessandro Stradella als Gäste.

Alles malerisch zu Trinkszenen um Tische und Bänke gruppiert.

BITEROLF: Na prost, ze prôste, mînü lieben fründe allzemâl! Ouf daz wir unsern pnüsel, unser schnuopfelîn, bald mugeten ze tal senden, glîche als wir ez ouf erden hân entphân.

TANNHÄUSER: Mirst groz ellende worden, wan ouch ich ze urloub darunten ware. O frouwe Venussinne, dô wart mir michel ungemach. Wâfen über wâfen!

FRIEDEMANN BACH: Bitte redet neuhochdeutsch, werte Herren; zu meiner Zeit, 1723 ff. auf der Thomasschule in Leipzig, lasen wir noch nicht eure gesammelten Werke; ich habe mir seit Brachvogel sogar die schnörklige Redeweise des 18. Jahrhunderts abgewöhnt und Romantikerstil gelernt — seit Graener vollends . . .

SCHUBERT: Mir geht's ähnlich: seit ein paar Jahren will mir kein Mensch mehr hier oben glauben, daß ich Franz Schubert sei, wenn ich red', wie mir der Schnabel gewachsen ist — ich muß „a Dreimäderlhaus-Schlagerweanerisch plauschn, a ßo a ßißes, wo mehr bei die Singspüll-Fabrikanten aus Galizien gwaxn is", daß ich nun schon lieber neutrales Literaturhochdeutsch radebreche . . . Es ist z. k. . . (= zu komisch!) . . .

C. M. v. WEBER: Was soll ich da erst sagen. Ich hörte, ich würde verfilmt . . . Na, schön, denke ich, brauche ich also nur die Gebärden dazuzugeben, und die Zwischentitel stammen aus den Weberbiographien. „Hat sich was", wie mein Freund Lichtenstein zu sagen pflegte — erfinden die Leute den Tonfilm — nun darf ich meine verflossenen Privatangelegenheiten in Baritonschmalz abhandeln. O mei Jegerl . . .

WOLFRAM: Wohl denn, Herr College vom Baritonfach, so werde ich als der Weltmännischste aus unserm Verein kurz „ze moderne" berichten, was wir auf unserm Weihnachtsurlaub heuer erlebten. Wir wandten uns zur Landung nach dem Norden Deutschlands — Walter v. d. Vogelweide kannte da in Brandenburg ein Kloster Taberlau (= Dobrilugk), das Kloster ist verschwunden, wir ritten auf Geisterrossen immer weiter gen Norden, schließlich kam eine Riesenstadt. Ich spare Einzelheiten unserer Überraschungen. Wir lasen an den Anschlagsäulen „Tannhäuser von Richard dem Wagenaere". Wir fanden das Haus und gelangten in eine Seitenlaube; wir lauschten und späheten, wir staunten und verwunderten uns. Ich will kein Urteil abgeben, denn wir verstanden nicht viel. Immerhin: wir waren etwas konsternirt, daß wir das sein sollten, wir und Landgraf Hermann, den wir doch genau kennen. Wir waren uns auch nicht über die ältliche dicke Dame ganz klar, die „Elisabeth" genannt wurde und eher wie die Tante statt wie die Nichte des Bassisten wirkte. Unser Freund Klingsor —

KLINGSOR VON UNGERLAND: Ja, ich war besonders entrüstet — beim wirklichen Wartburgkrieg hatte ich die Hauptrolle gehabt, und hier kam ich gar nicht vor. Ich wandte mich murrend an den Logenschließer — er entschuldigte sich und den Dichter, das sei ein Versehen von mir, ich käme in einem andern Werk des Wagenaeres vor, im Parsifal. Worauf ich ihm meinen Eisenhandschuh vor die Nase hielt und ihn belehren wollte, Parzifal sei von dem hier mit uns anwesenden Herren Wolfram von Eschenbach. Worauf der Logenschließer

nur hilflos mit dem Kopf schüttelte und uns allein ließ, vielleicht um den Theaterarzt zu benachrichtigen.

TANNHÄUSER: „Dem sei, wie ihm wolle" (Hab' ich nicht die niuwe tiuschiu zunge wol gelernet?!) — ich war mehr über des Meisters Musica erstaunt. Die Sänger auf der Bühne hielten Holzrähmchen, mit Bindfäden bespannt, in den Händen, und strichen manchmal mit der Hand vage darüber — meist an Stellen, wo die anscheinend dazu gehörigen Geräusche aus der Kellertiefe nicht ertönten. Und diese Geräusche — mit dem Gezirp unserer *herpflîn* nicht entfernt zu vergleichen — es war weit eher ein rauschendes Gedonner vieler gleichzeitiger Noten, das lange zu seltsamen Zusammenklängen nachhallte und uns mehr an Orgeln erinnerte. Auch die Melodien darüber waren sehr merkwürdig — eben sang z. B. der sogenannte Wolfram etwas über den Abendstern — zwischen zwei Tönen war immer noch eine kleine Stufe eingelegt — wir hatten dergleichen noch nie gehört, geschweige denn gesungen. Auch das Organum quadruplum, welches die „Pilger" sangen (sie steckten in Mönchsröcken!) wollte uns keineswegs in die Ohren . . .

PALESTRINA (hat hereintretend den letzten Ausführungen gelauscht): Liebe Musenbrüder, was soll ich da erst sagen? Ich bin leider neulich, als ich Rom besuchen wollte und nach München verschlagen wurde, der gleichen irdischen Eitelkeit erlegen, in ein Stück zu gehn, das meinen Namen trug — o weh, o weh! Zwar das Textbuch, das ich in der Stunde vor Beginn der Rappresentazione las, war recht ehrenvoll für mich, wenn es auch einigen Einfluß ungewollter Irrtümer der Herren Baïni und Ambros spiegelte. Immerhin, ich bin kein Historiker und Dichter — mögen da also einige Lizenzen hingehn. Aber ich bin ein Musiker und habe als solcher rechte Not erlitten. Einige Themen erkannte ich wohl wieder, gregorianische Motive und sogar Dufay'sche Clauseln — aber wie behandelt dieser Herr Pfitzner die Dissonanzen? Er läßt Vorhalte frei eintreten, er löst sie fast stets nur durch Cambiaten und nach oben auf. Schon nach wenigen Takten gab ich es auf, die Freiheit seiner Akzidentiensetzung zu verfolgen . . . Das ist ja noch schlimmer als die Ars nova dieser Florentiner Madrigalisten. Wenn mich doch lieber Herr Otto Fiebach in Königsberg komponiert hätte! Das ist noch der einzige Mann, dessen Opern der Bellermannsche Kontrapunkt regiert. ..... Aber Pfitzner? Ich ergrimmete — welche Entwicklung hat die Setzkunst genommen? Und dieser Concentus der „alten Meister" gar? Ich habe nichts davon verstanden . . . .

FRIEDEMANN BACH: Seien Sie froh, verehrter Meister, Sie sind doch noch nach sehr respektablen Quellen und mit höchster Verehrung veropert worden. Aber was soll ich Unglücksvogel sagen? Erst die dicke Schicht Klatsch von Kirnberger, Reichardt, Rochlitz her — dann Brachvogels Brühl- und Zigeuner-Erfindungen. Aber was sie jetzt aus mir gemacht haben! Bei der Trauung meiner angeblichen Geliebten soll ich sogar an der Orgel sterben — ich in Wahrheit so braver Ehegatte und Tochtervater . . .

STRADELLA: Seien Sie friedlich, lieber Herr Bach — ein bißchen hatten Sie doch auf dem Kerbholz; ich auch — und da wir enorm viel Talent außerdem noch besaßen, so ist es wohl die gegebene Himmelsstrafe, dafür veropert zu werden. Immerhin, die Vergeltung ist ziemlich grausam. Wenn ich denke, was für einen süßen Seich mir schon 1837 der brave Louis Niedermeyer in seiner Stradella-Oper als „Kirchenarie" untergeschoben hat — und vollends 7 Jahre später dieser Flotow — es sollte ein Schutzgesetz gegen die Benutzung von Tonsetzern als Titelhelden erlassen werden. Sie, verehrter Herr Pierluigi, nehme ich aus — denn wenn Ihnen auch die Ohren für Pfitzners Musik zu fehlen scheinen, ich habe doch allen Respekt davor, und besonders an dem 2. Akt hab' ich als freigeistiger Lebemann meinen Heidenspaß. Seien Sie nicht sauertöpfisch, lesen Sie zur Erholung Jeppesens Buch über die Konsonanzbehandlung bei Ihnen und trennen Sie doch Ihren eigenen Geschmack von demjenigen eines großen Meisters nach 350 Jahren!

PALESTRINA: Nun meine Verwünschung hält sich in christlichen Grenzen: möge diesen modernen Meistern nur dasjenige auch geschehen, was sie an uns als ihre Kunst bewährten. (Leiser Zusage-Donner.)

DIE MINNESINGER (trinkend): Ze prôste, ze prôste, unde michel trostelîn!

II.

Dichter- und Komponistenhimmel, Silvester 2234, neuere Zugangs-Abteilung. Pfitzner, Strauß, Graener und andere verklärte Geister sitzen unzufrieden bei Punsch und Pfannkuchen.

PFITZNER: Ja ich habe eine recht ernsthafte Auseinandersetzung mit Palestrina gehabt und ihm vorgehalten, daß er wirklich keinerlei Veranlassung gehabt hätte, uns bei der Vergeltungsabteilung hier oben so etwas anzuhängen — ohne mich wäre er überhaupt nicht über das Jahr 1950 hinausgelangt, er kann sich das bei der himmlischen Nachruhmsstelle, Sektion Aufführungsstatistik, schriftlich geben lassen.

GRAENER: Und mit Ihnen —?

PFITZNER: — ist er sogar noch 1969 zu meinem 100. Geburtstag gegeben worden!

GRAENER: Nun sagen Sie bloß, Doctor Strauß, wie sind Sie in die Geschichte verwickelt worden? Sie haben doch gar keinen Komponisten veropert?

STRAUSS: Laßt's mich aus — spielen wir lieber einen anständigen Skat. Nun ja, ich habe das durch Fürstner an die Vergeltungsabteilung energisch schreiben lassen — aber dort sind sie der Meinung, der „junge Komponist" in der „Ariadne" trage deutlich Mozartzüge, und im „Intermezzo" hätte ich ja sogar mich selbst ausführlich veropert. Na, ich habe durch meinen Anwalt den Antrag gestellt, daß ich auch für die jüngste Veroperung meiner Person durch diesen Krikitzkiwitsch Urheberansprüche anmeldete — der Kerl hat dabei ein Thema aus dem Heldenleben benutzt, und da die Schutzfrist jetzt für die „Vereinigten Staaten der Erde" auf 500 Jahre verlängert worden ist . . .

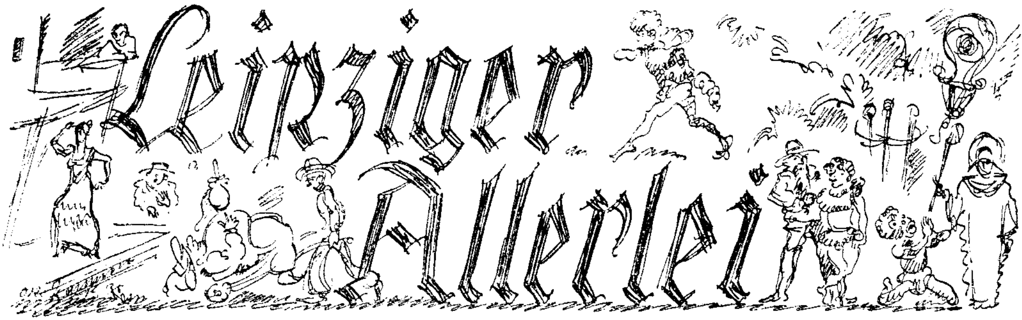
PFITZNER: Also ich bin wütend jedenfalls und habe das bereits an die Münchner N. N. telegraphiert, damit diese meine neueste Wut auch in der 40. Auflage von Morgenroths Pfitznerbiographie noch untergebracht werden kann. Schon dieser Titel: „Der arme Palestrina christelfelt im Liebesgarten" — dann diese Melodienplünderung — nicht etwa wortwörtlich genaue Zitate, sondern bloße Stilausspielungen, quasi Copien meiner „Manier". Bin ich vielleicht Manirist? Und wissen Sie, das unglaublichste ist: ich habe das Regiebuch dieses albernen Singspiels genau vorher studiert — dieser Hund von Dichter ist mein wütendster Verehrer (Gott schütze mich vor meinen Freunden), er hat mich mit infernalischer Treue abgemalt, und dieser Regisseur stellt mich auf die Bühne, genau wie ich bin — hat man nicht nach 300 Jahren ein Anrecht auf Stilisierung, auf eine gewisse verunklarende Heiligsprechung, Kanonisierung ins Allgemeine?

STRAUSS: Ich bitt' Sie, der Spielleiter ist halt auch Pfitznerianer und schwört auf die Forderungen in Ihrem Buch „Werk und Wiedergabe". Da ham Sie's! Da kann ma' halt nix mach'n. Schaun's — für mich is's auch ka Vergnügen: die Veroperung meiner Wenigkeit heißt „Der schweigsame Arabellus ohne Schatten", ist eine mythische Tragödie, in der ich als „Richardaan" vor der Frau des Potiphar tanze, um das Haupt des Rosenkavaliers auf einer silbernen Schüssel zu erhalten. Und das Furchtbarste: seit ich die Elektrawege verlassen habe, ist die Dissonanz so in Verruf gekommen, daß ich drei Stunden lang ohne eine anständige Kakophonie mit lauter Palestrina-Dreiklängen veropert werde. Einfach z. K. . . . (zuckerkandig!). Ich war nach dem Zwang, das anhören zu müssen, so erledigt, daß ich zur Erholung mir den „Cardillac" des seit 250 Jahren gleich mir zum Altklassiker ernannten Paulus Vornemith durchgespielt habe. Kinder und Leut, das war doch noch mal Musik — aber die Entwicklung jetzt — —?

GRAENER: Meine Herren, Sie können lachen — aber meine Veroperung? Ich glaube, da steckt eine Bosheit des wirklichen Friedemann Bach dahinter. Wenn man B-A-C-H eine Quinte höher transponiert, ergibt sich F-E-G-fis und „Fegfis" heißt der Herr Dichterkomponist, der mich selber da als Graf von Gleichen zwischen Schirin und Gertraude stellt, dazu als Untertitel „Don Juans erstes Abenteuer in Byzanz", und zum Schluß muß ich mit Hannele gemeinsam gen Himmel fahren, während die Posaunen in zehnstimmigem Kanon blasen: „Kein Hälmlein wächst auf Erden".

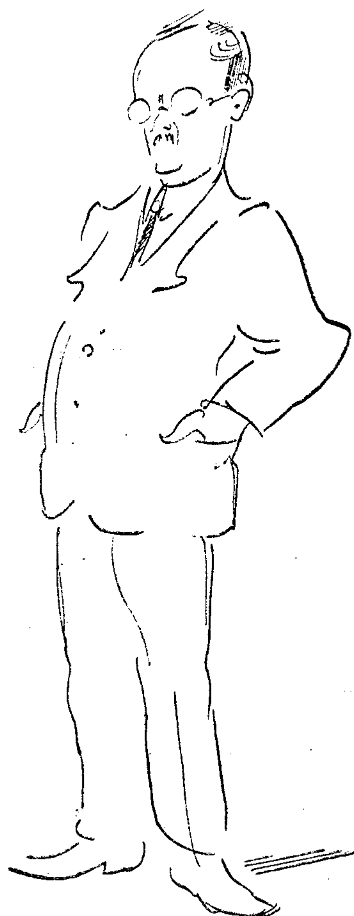
STRAUSS (die Karten mischend): Ich gebe!

PFITZNER (auf den Tisch schlagend): Ich passe . . .



Verse und Zeichnungen von Otto Pleß, Markkleeberg.

Endlich nach viel sauren Wochen
ist der Fasching angebrochen.
Von dem Podium stillen Ernstes
steig herab, komm mit, du lernst es,
und im bunten Taumel munter
tauche auf und tauche unter,
triff auf Freunde, die du längst
schon im Glanz der Würde kennst!
Hilf mir, neu sie zu begucken,
ihnen mild das Fell zu jucken!
Jeder sei gleich hingekritzelt
und ein wenig angewitzelt.
Wer dann will was übelnehmen
mag sich still zu Hause schämen! –
Wir vergessen alle Qual:
Mensch, komm mit, 's ist Karneval!!



Wenn wo was mit Kunst geschah:

F. A. Hauptmann, der war da,

Stadtrat und Kulturamtswalter,

deutscher Art und Kunst Erhalter.

Häufig hat er gut gesprochen,

kam dann in die „Kulturwochen“.

Auch nach Rötha führt uns der

Stadtrat! Herz, was willst du mehr?!



J. Sebastian Bach, ich glaube,

steht am nächsten doch Herr S t r a u b e. –

Wie er selbst und die Thomaner

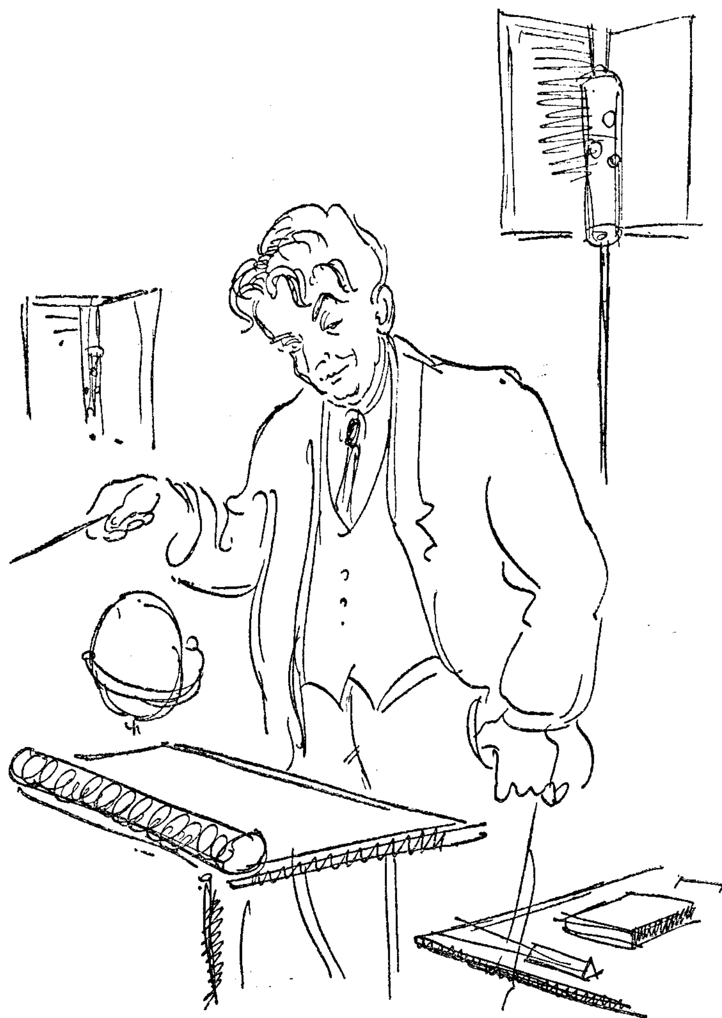
war'n Verständigungsanbahner

hoch in Schweden, hier im Reich,

wo Bachs Kunst gilt, 's ist ganz gleich,

tat die Tagespresse kund. –

Darum halt ich meinen Mund.



Was im Aether klingt und schafft
ist oft sehr Mirag—elhaft.
Was da rund wird funkgesendet,
uns in seiner Fülle blendet:
Schmiedel, Zeise-Gött, Krahé,
Arthur Preil und auch Em-De
bringen freudig ihre Gaben,
um die Hörer zu erlaben.
Aber wer im Reich der Töne
alles Gute, Edle, Schöne
bringt den Lauschern greifbar nah:
das ist W e i ß—b—a—c—h.



Der Professor Hermann Grabner,
der in großer und erhabner
Weise mit Orchesterklang
jüngst den „Sonnenhymnus" sang,
hat auch sonst noch viel Meriten:
eine Menge Schüler bitten,
daß er einsichtsvoll und weise
förd're ihre Künstlerreise,
und die Paulus-Sängerschaft
führt mit Umsicht er und Kraft.



Als den Thomas nach Berlin
man nun mußte lassen zieh'n,
gab man sich 'nen starken Ruck,
rief den Johann Nepomuk
David von der Donau Strand
her ins Elster-Pleißeland,
daß die leere Wirkungsstätte
einen neuen Meister hätte.



David selbstverständlich hat
sich gesehnt nach Goliath.
Wer an Wuchs sich klein erweist,
ist ein Riese oft an Geist:
So auch Högner, der begeistert
stets St. Pauli Orgel meistert.
Doch erst richtig wird er froh
am Pedalen-Cembalo.



Edgar Wollgandt, wie ihr wißt,
im Gewandhaus Meister ist.
Ob in Bayreuth, ob in Leipzig
er Orchester führt, das bleibt sich
gleich, doch eins steht fest,
was sich nie bestreiten läßt:
daß mit seiner Künstlerkraft
er stets nur das Beste schafft.



Carl Herrmann, der hier eilig flitzt
und dem das Hütchen neckisch sitzt
der ist, das weiß der, der ihn kennt,
erst recht in seinem Element,
wenn er, stets jugendlich entflammt,
die Bratsche unterm Kiefer rammt.



In mein Blickfeld tritt gerade
„Weitz[el]männchens Wachtparade":
Weitzmann, Schertel Fritz und Mly-
narczyk, die noch neulich früh
dampften ab nach Groß-Berlin,
um mit Lorbeer heimzuzieh'n.



In der Oper, liebe Kinder,
gab es manches diesen Winter.
Nagelneues fehlte zwar, –
Gutes macht sich eben rar –
doch dafür mit viel Geschick
griff auf Altes man zurück.

Schüler hat mit Lust die Leitung
bei der Bühnen-Neubereitung.



Und Herrn Humperdinck, dem jungen,
ist manch schöner Wurf gelungen.



Doch dem allen gab den Klang,
der uns in die Seelen drang
thronend auf erhöhtem Sitz
unser G. M. D. **Paul Schmitz**.

*

Schluß nun mit den Büttenreden!
Leider konnte ich nicht jeden,
den man auch wohl greifen müßte,
zieh'n aus meiner Faschingskiste.
Aber wieder, wenn nach Monden
wir dem heitern Spiele fronden,
brauche ich Charakterköppe,
die ich dann mal vor mir knöppe.
Darum schweigt und grollt mir nicht!
Und hier „endet das Gedicht".

Berliniſche Muſikgeſchichte.

Von einem Kenner und Liebhaber derſelben.

Berliniſche Muſikgeſchichte
(daß ich ſie kürzlich euch berichte)
fängt ſo um 1600 an
ſich etwas reicher zu entfalten:
wer kennt noch Zangius den alten? ...
Hans Eccard war ein großer Mann,
der ward nun Herr der Hofkapelle,
hat leider an ſo hoher Stelle
ſehr bald den letzten Schnauf getan.
Hoch blühte (Gerhardts Paul ſei Dank!)
empor der Kirchenlied-Geſang
durch Crüger, Hintze, Ebeling —
ein zahllos aufgelegtes Ding,
Praxis pietatis melica
beſtätigt, daß es ſo geſchah.
Die Königin Sophie Charlotte
auf ihrem Schloß zu Schlorrenburg
führt' manches Opernſpielchen durch,
dabei war eine ſond're Motte
Attilio Arioſti, Pater
bei den Serviten, Komponiſt,
der hier in Drang gekommen iſt:
ſein Auftrag war, durch Komponieren
die Königin zurückzuführen
in der kathol'ſchen Kirche Schoß —
ſein Pech dabei war allzugroß
und größer noch nachher ſein Kater:
er ſelbſt verlor bei ſolchem Scherz
an ein charmantes Hoffräulein,
die eine Ketzerin, ſein Herz —
man rief ihn raſch italienwärts,
das koſtet' ihm manch Tränelein.
So ſang man in Charlottenburg.
Doch jetzt kam der Soldatenkönig,
der ſchätzte ſolchen Klingklang wenig
und ſtrich die Künſtlerpoſten durch.
Nun hatte Muſika kaum Zweck
und blieb auf eine Weile weg.
Nur heimlich rühmte des Gewinns
der Flöte ſich ein Preußenprinz;
voll Schrecken, wenn der König nahte,
verſteckte er im Schrank den Quanz.
Doch manch Konzert, manche Sonate
entſtand trotz ſolchem Eiertanz.
Von Knobelsdorff ließ er erbaun
für Benda und die beiden Graun
das Opernhaus, noch heut zu ſchau'n —
dort gab man eine ganze Maſſe
der Opern von dem wackern Haſſe,
und Friedrich ſelber ſchichtete
manch Textbuch, das er dichtete,
auch Aſtrua die Tänzerin
bedeutete ihm wohl Gewinn,
der Mara Kunſt hat ihn gepackt,
Agricola ſchlug ihr den Takt.
Mit wen'ger Luſt als ſtillem Krach
am Flügel ſaß Emanuel Bach,
den drückten ſeines Königs Quinten,
bald grüßte er Berlin von hinten,
um ſich in Hamburg aufzutun.

Ein neuer Abſchnitt nahte nun:
es zwirnten von den Schickſalsſpulen
ſich die Berliner Liederſchulen,
die neben Friedrichs Flötenruhm
entfeſſelte das Bürgertum.
Erſt war's 'ne etwas trockne Flauſe,
geheckt vom Advokaten Krauſe,
auch Kirnberger und Marpurgus
verſpürten wenig Muſenkuß.
Doch bei dem Peter Abram Schultzius
ward der Berliner Stil ſchon dulcius,
Karl Faſchens Chor und Reichardts Sänge,
das wurden wahre Feſttagsklänge.
Doch mehr noch ward mit Recht bewundert
ſo ungefähr ſeit 1800,
was Zelter ſchuf mit der Erzieh-
ung ſeiner Singakademie.
Zwar wetterte er gern und bellt' er,
trotzdem ein goldnes Herz war Zelter
und rührte mit manch gutem Lied
nach Goethe an das Volksgemüt.
Auch ſei Held Louis Ferdinand
mit großen Ehren hier genannt.
Im Opernhaus Spontini prahlte,
wie hoch der König ihn bezahlte,

derweil man am Gensd'armen-Markt
an Webers „Freischütz" recht gekargt —
doch hier und bei Hoffmanns „Undinen"
deutscher Romantik Sterne schienen!
Der junge Felix Mendelssohn
erprobt Sebastian Bach's Passion,
dann wirkte Liebmann Meyer-Beer
an Preußens Fackeltänzen schwer;
seiner „Dinorah" Schattentanz,
Der Schusterjunge pfeifen kanns:
„Es saß auf einem Omnibus
mit Lackschuhn ein Mechanicus."
Vom Palestrinastil entzündet,
ward uns ein Domchor, fest begründet,
der Nicolai führte ihn,
mußt' allzufrüh gen Himmel ziehn.
(Heut läßt, nach Rüdel, den amönen
Herr Sittard gleich den Sphären tönen).
Auch Lortzing ließ man hier verscheiden —
er mußte zuviel Hunger leiden.
Ein eigensinniger Gesell,
das war der a cappella-Grell,
der grimmig sich darin besonnte,
daß zweifellos er manches konnte;
er war der Obermusik-Tate
in dem Akademiesenate.
Es hat's ihm ähnlich nachgetan
im Kontrapunkt Herr Bellermann,
der Teschner und der Eitner waren
des Winterfeld Geschichtsscholaren.
Kurz, die Entwicklung schnarcht' und schlief —
man rühmt sich als „konservativ".
Doch als es schließlich gar zu schlimm,
berief man Joseph Joachim —
durch den die Kaiserstadt bekam's
zu tun mit Schumann, Bruch und Brahms;
durch vierzig Jahre um die Wette
er schenkte uns die Hauptquartette
von Beethoven, Schubert und Haydn —
auf solcher Aue ließ sich weiden.
Die Hochschul ward'. Und aus des Bilse
Kapelle (ach, er schund mit Drill se),
entstand der Tonvereine bester:
das Philharmonische Orchester,
was Bülow draus und Nikisch machte,
war so, daß jedes Herz erlachte,
und gar der Furtwängler?! O Graus,
das ist nun leider erst mal aus ....

Doch auch im Königlichen Hause
errang man Lob sich ohne Pause;
da galt es manches gut zu machen:
sind das nicht kümmerliche Sachen,
daß man erst boshaft und verkniffen
die „Meistersinger" ausgepfiffen?
Und doch, welch hohen Ruhm gewann
hier Betz, die Reicher-Kindermann,
der Niemann und das Eh'paar Sucher.
So schwanden bald die Wagner-Flucher.
Dem „Zirkus Hülsen" ward zum Schmuck
jung Weingartner, dann Strauß und Muck,
Destinn und Farrar gingen wech,
Dux, Hempel auch. Noch blieb uns Blech
Selbst Willy'n durfte man vertreiben —
der Kleiber hatte dazubleiben;
ein Fragezeichen spannt sich aus:
was bringt dem Tietjen nun der Krauß?
Im Bismarckhaus betonen will
Herr Rode den Volksopernstil,
derweil NS-Kultur schlürft bestens
den „Waffenschmied" im Haus des Westens.
Drei Opernhäuser hat Berlin —
wo kommt nun vier, fünf, sechs noch hin?

Wo A. B. Marx und Spitta lehrten,
dann Fleischer sich und Sachs bewährten,
der Kretzschmar und der Wolf sich mühten,
und Abert stand in späten Blüten,
da macht sich's Schering nicht bequem
mit seinem Aufführungsproblem,
obwohl von fern mit größtem Feuer
ihn drob vokal bekämpft Herr Kroyer.
Ganz still für sich ein Meister eifert
des Generalbasses: Max Seiffert.

Denkt kurz auch der Reichshauptstadtpresse;
man schilt auf die „Berliner Fresse",
doch ragt man aus dem dort'gen Chor
mehr durch geschliffnen Biß hervor.
Krebs, Marschalk, Einstein sind „a. D.",
auch Zschorlichs Blatt fühlt nimmer Weh.
Der Stege jagt den Stuckenschmidt —
wieso entschwand der Rasch gleich mit?

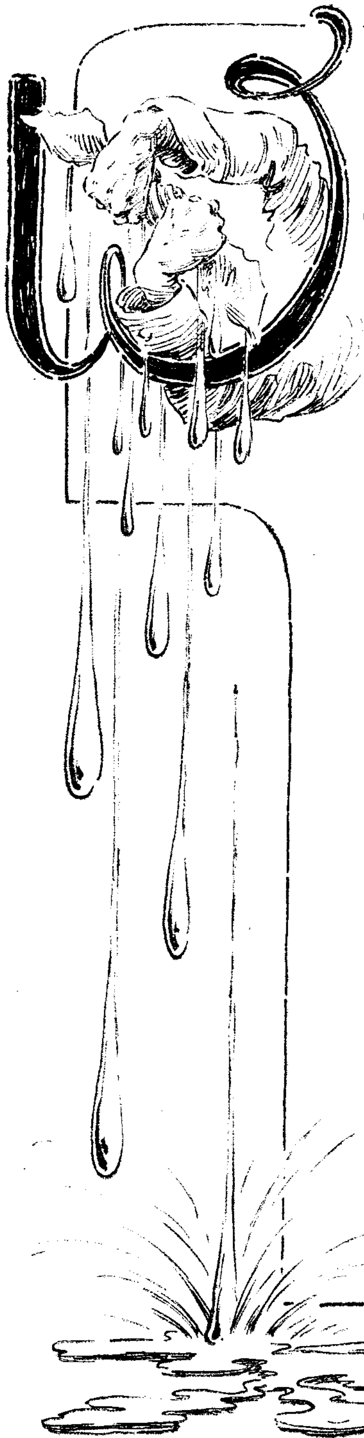
Was mag nun mit der Hochſchul ſein?
Nach Kretzſchmar, Schreker, Schünemann
trat Stein das Sorgenämtchen an.
Die Schul- und Kirch-Akademie,
dem Moſer jäh entwand man ſie;
nun heißt dort die Parole „bieder" —
wenn das bloß nicht der Kunſt zuwider?
Ja, manch Berühmter mußte weichen:
wo Ochs einſt ſtand, der Kl' Empereur,
und Bruno Walter, gab's *mal'heure;*
wer deutet Hindemith'ens Zeichen?
Nur einen weht kein Sturmwind an —:
als Präſident prangt G. Schumann.
Es ſchmiedet jüngſter Zeitenhammer
zurecht nun die Reichsmuſikkammer,
raſch wechſeln erſt noch die Geſtalten,
ſchwer iſt die Liſte zu behalten
der offizielleren Perſonen,
die dazu jetzt Berlin bewohnen,
und mancher Umbau ſcheint beſchloſſen,
es mauſert ſich noch unverdroſſen.

Nur eins wie ſtets Berlin verblieb:
man nennt es wohl: „Zentralbetrieb",
wie es des Reiches größte Stadt
ganz von Natur ſo in ſich hat.
Vergleichen wir's mit andern Städten,
doch auch ſehr netten und adretten,
ſo zeigt Berlins Muſikgeſchichte
wohl angeſpanntere Geſichte,
man hatte hier ſtets große Mittel,
den Preſſeruhm, das Kopfgeſchüttel,
die Agentur'n und Direktionen;
doch willſt du wo zum Schaffen wohnen,
willſt in die Stimmen dich vertiefen,
die in den letzten Falten ſchliefen,
willſt dich zum Künſtler völlig reifen —
mein lieber Freund, du wirſt begreifen,
daß ich zu ſolchem Ziel empfehle:
nicht grad Berlin zum Wohnſitz wähle.
Suchſt raſch Erfolg du, Geld und Pracht —
ſolche Muſik wird hier gemacht;
doch willſt du edler dich entzünden,
mit Deutſchtums Kern dich ſtill verbünden,
— dafür zieh du wo anders hin.
Ich ſag's, weil ſelber aus Berlin.
Damit beſchimpf' ich nicht die Stadt,
die ſicher ſehr viel Gutes hat.
Man kann hier ſchuften wie ſonſt kaum,
nur bleibt der Seele nicht viel Raum,
und Seele iſt doch unſer Ziel,
wenn ein's deutſch muſizieren will.

Funk-Telegramm aus Luxemburg.

Achtung! Achtung! Hier wurde ſoeben ein Convolut alter Noten aufgefunden, das ſich bei näherer Prüfung als ein Kranz von Tänzen aus dem 18. Jahrhundert entpuppte. Schon die Überſchrift „Verrückte Hausmuſik: San's ſo guat: 100 Tänze nach den 4 Temperamenten", mehr noch aber die ſonderbaren Titel der Stücke ſelbſt — „Der Tramhapperte", „Der Wusler", „Der Bisgurner", „Der Koderlkratzer", „Der Peitſchenſtecka" und ſo weiter — verraten einen ausbündigen, geradezu ſpitzbübiſchen Guſto, ein kurzgeſchenkeltes, krachledernes Tanzgenie, das im wilden Reigen aus dem gewohnten Gleis herausſchwingt ..... Ui ſchnackel, ſchnackel ..... Tiroler Muſik? — Linzeriſche Buama? — Weana Gſchnaas? — Stop! — Jedenfalls — es iſt eine ganz verflixt eigentümliche Muſik, die ſich bald wie ein hartnäckiger Keuchhuſten anhört, bald aber wie das Geſäuſel ſüßlockender Herbſtwinde, die über parfümierten Kompoſt ſanft dahinſtreichen und unſere Sehnſucht nach dem ſonnigen Süden aufwühlen!

Sachkundige ſind der Meinung, daß der Komponiſt nicht ſo ein alter Anno Domini, ſondern nur ein Meiſter von Gottes Gnaden ſein kann. Man munkelt, daß es Haydn ſei, der bekanntlich 1792 in Bonn von der kurfürſtlichen Kapelle traktiert worden iſt — Stop! — Wo das Convolut zur Zeit liegt, iſt nicht zu ſagen, da der Entdecker, wie es ſcheint, den Fundort ſelbſt vergeſſen hat, wenn er nicht gar wie Fafnir auf ſeinem Horte grimmt? — Das wäre immerhin bedauerlich! Weiß die Redaktion etwa Beſcheid?? — Stop! — O. W.



ÄSSERIGE·GESCHICHTEN·

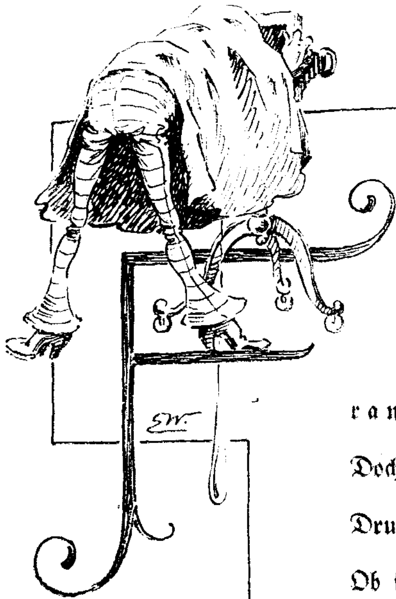
Erzählt und gezeichnet von

Emil Wagner, B. Kammervirtuos, München.

Ob lust-, ob traurig, 's ist ganz gleich,
Das Leben das ist tränenreich.
Es flennt der Mensch, 's liegt wohl im Blut,
Und wenn er flennt, dann ist er gut!

Doch wenn er nie das salz'ge Naß
Vergießt in Liebe oder Haß,
Wenn er aus Wut nicht Tränen kriegt,
Oder vor Lachen krumm sich biegt
Und dabei nicht die Zähren rinnen
In seines Taschentüchels Linnen,
Wenn er bei Schmerzen trocken bliebe
Und ihm nicht in die Augen triebe
Das bitt're Wasser tiefe Reue
Bei dem Gedanken stets auf 's neue,
Er müßt' hinieden viele Sachen
Doch ganz erheblich anders machen,
Wenn nie ihm Tränenbächlein fließen
In Mitleid mit sich selbst in diesen
Momenten, da er schaudernd spannt,
Daß er auf Erden ward verkannt
Und trauernd merkt, daß er doch bloß
Ein armer kleiner Erdenkloß,
Der manchmal für sich selber bangt,
Wenn er nicht kann, was man verlangt,
Wenn ihm da nie das Heulen kam,
Erlösend, tröstend, wundersam,
Dann ist er hart, wie altes Brot,
Und 's wäre besser, er wär' tot.

So laßt, Ihr Guten, mich denn hoffen,
Daß auch bei Euch die Tränlein troffen,
Bestehend aus dem milden Wasser
Der Nachsicht, die hier der Verfasser
Erbitten muß ob seiner schwierig
Und schwerverständlich schönen Lyrik!



Alte Photographie

Franz Lachner war ein großer Mann,
Doch klein nur von Statur;
Drum ärgert er sich dann und wann
Ob seiner Zwergfigur.

Besonders einmal tat er dies,
Als er sich konterfeien ließ:

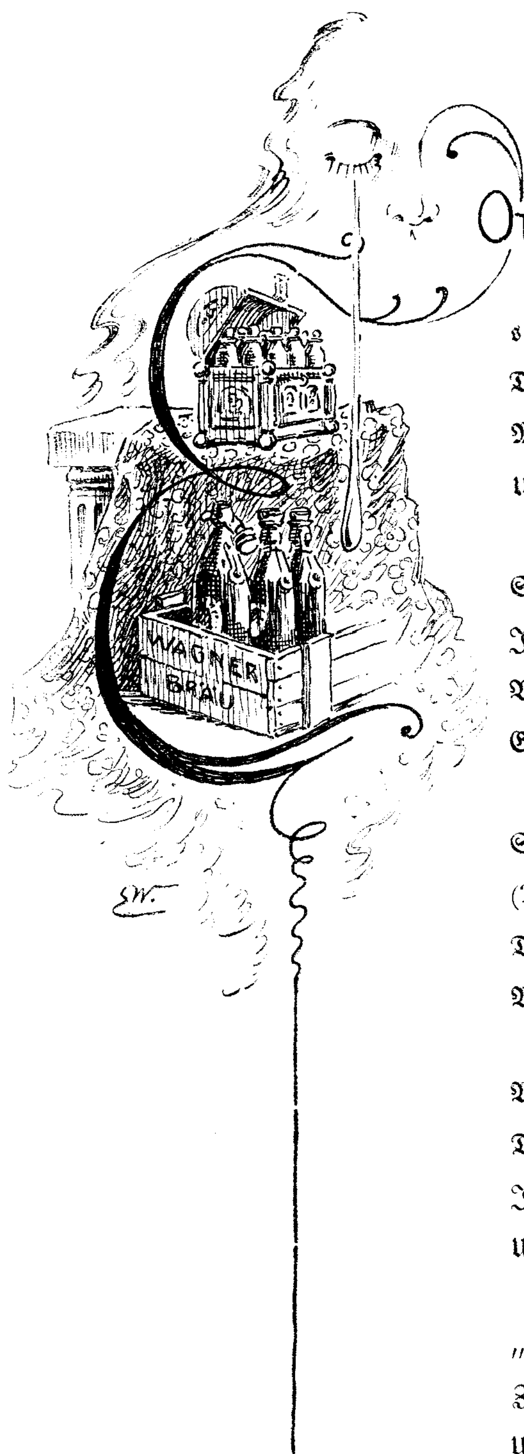
Der Photograph, als er die Platte,
Den Kopf umhüllt mit Tuch,
Im Apparat befestigt hatte,
Da gab er ihm ein Buch
Und setzte ihn auf einen Stuhl
An einen runden Tisch
Und zupft zurecht das Kamisul
Recht flott und malerisch.



Doch als er sich sein Werk bekiekt
Mit zugekniff'nem Auge,
Ob Alles wirksam steht und liegt,
Wie 's zu 'nem Bild wohl tauge,
Da merkte er, daß Franz zu klein
Und daß der Tisch zu groß;
Kurz, daß er aussah, als wie ein
Zerquetschter Frosch im Moos.



Als guter Photograph doch weiß
Er, was er machen müßte,
Packt' drum den Stuhl mitsamt dem Greis
Und stellt' ihn auf 'ne Kiste.



OTTO DER WÖLFING

Es ist zwar selten, doch kommt's vor,
Daß unter Sängern ein Tenor
Mit 60 Jahren noch schön singt
Und auch den schwersten Einsatz bringt.

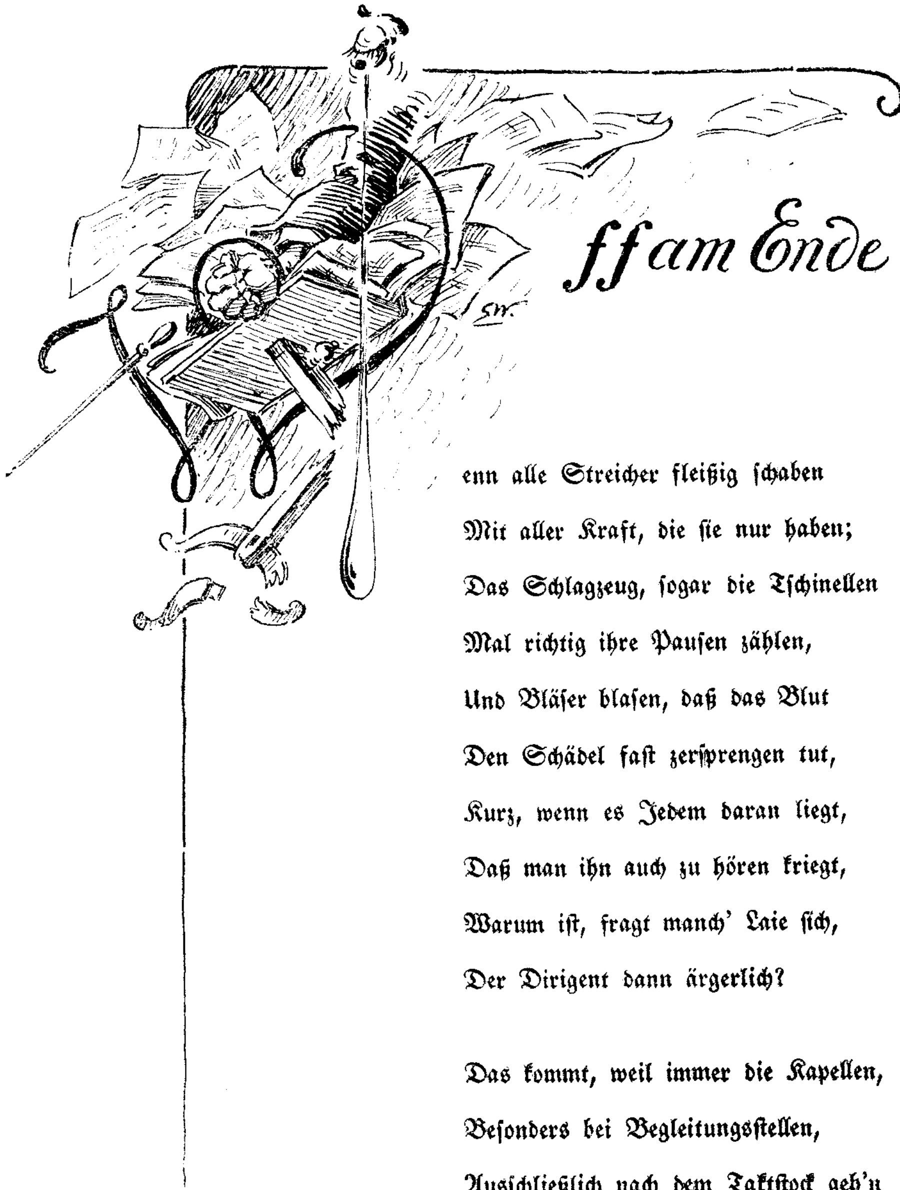
So eine Musikernatur
Ist W o l f. Bei ihm ist keine Spur
Von Altersschwäche zu erspäh'n.
Er ist noch jugendlich und schön.

Schon gar in „Tristan's" zweitem Akt,
(Ab 2. Szene, 7. Takt)
Da staunt man wirklich, wenn man sieht,
Wie sein Gesang noch Liebe sprüht. –

Wie kommt 's, erschüttert man sich fragt,
Daß „ew'ge Jugend er erjagt"? –
Ich will 's verraten ausnahmsweis
Und flüst're Euch in's Ohr ganz leis:

„Die gute Münchener Brangäne
Zerdrückt' sich eine Mitleidsträne
Und wählt' aus dem Getränkeschrank
Den einzig wahren Liebestrank."





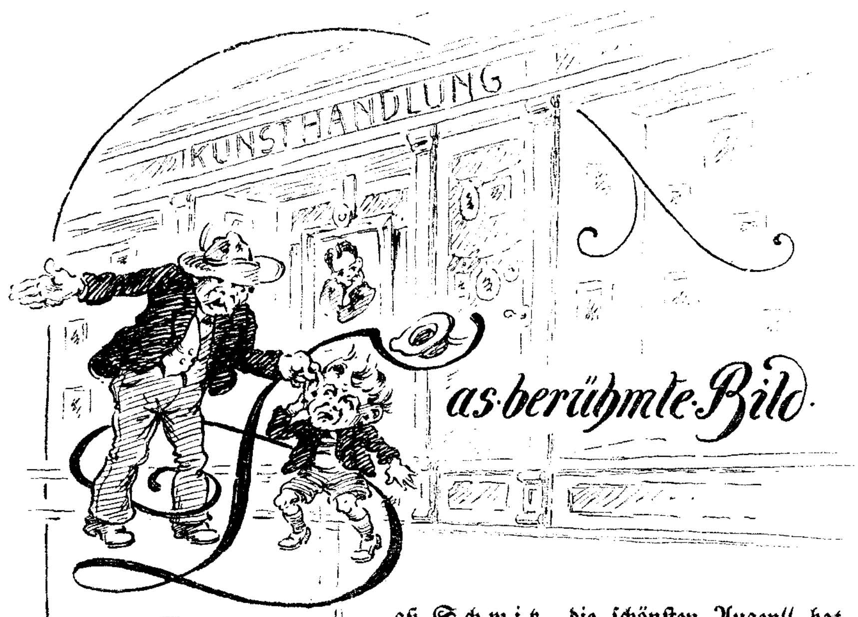
ff am Ende

enn alle Streicher fleißig schaben
Mit aller Kraft, die sie nur haben;
Das Schlagzeug, sogar die Tschinellen
Mal richtig ihre Pausen zählen,
Und Bläser blasen, daß das Blut
Den Schädel fast zersprengen tut,
Kurz, wenn es Jedem daran liegt,
Daß man ihn auch zu hören kriegt,
Warum ist, fragt manch' Laie sich,
Der Dirigent dann ärgerlich?

Das kommt, weil immer die Kapellen,
Besonders bei Begleitungsstellen,
Ausschließlich nach dem Taktstock geh'n
Und dabei aber überseh'n,
Wie gleicher Zeit des Meister's Linke
Macht ausdrucksvolle Dämpfungswinke.

Ja, 's ist zum Heulen! Aber die
Orchesterstopsler lernen 's nie!


fffff
ppppp
EW.



Daß S c h m i t z „die schönsten Augen" hat,
Muß selbst dem Neider passen;
Drum hat er sie in uns're Stadt
Auch eigens knipsen lassen.

Das Bild ist in der ganzen Welt,
Sogar im kleinsten Lädchen,
Zum An- und Verkauf ausgestellt,
Besonders für die Mädchen.

Doch nicht allein die Weiblichkeit
Sieht man das Ding beachten,
Auch and're groß' und kleine Leut'
Tun 's int'ressiert betrachten.

So, einmal im Vorübergeh'n
Konnt' sich auch Vater Schnuffler
Mit seinem Sohn das Bild beseh'n
Im Kunstgeschäft von Stuffler.

Zum Vater sagt der Filius:
„Das find' ich aber fad,
Wenn man sich knipsen lassen muß
Und dabei Zahnweh hat!"

Der Vater da zum Sohne spricht:
„Du bist ein dummer Bengel!
Das ist doch, siehst Du denn das nicht,
Vom Raffael ein Engel."

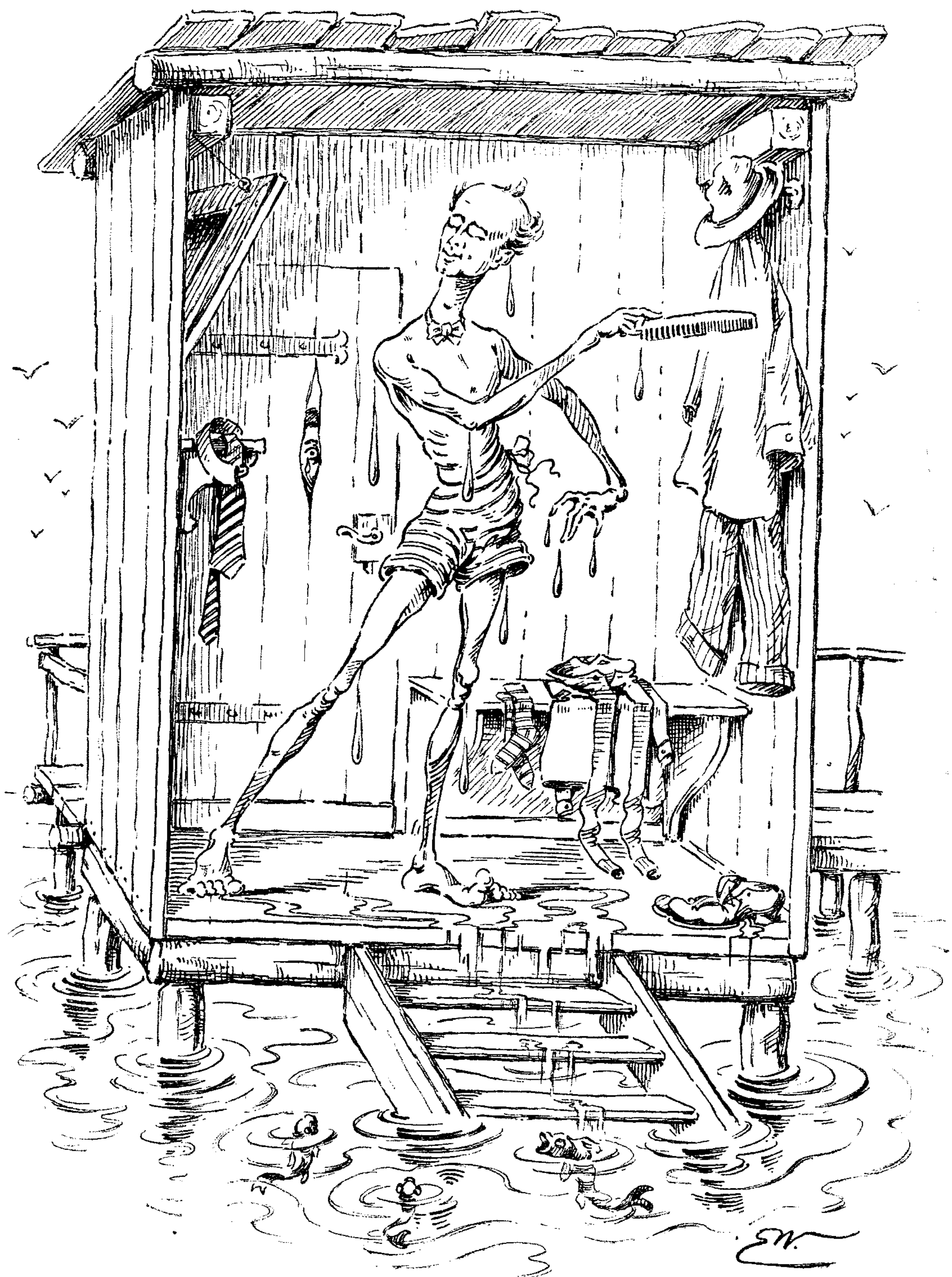

EW.



SOUVENIR·DE·MANNEM·

Manch Dirigent, der heut' in Mode,
Ist or'ginell in der Methode,
Das, was die Hörer an ihm lieben,
Gewissenhaft sich einzuüben.

So sah in einer Bad'anstalt
Mal einer durch 'nen Bretterspalt:
Vorm Spiegel, iu der Badehose,
Mimt Willy seine Scherzo-Pose!





olles Haus:
„Fledermaus“.
Dritter Akt,
Kommt der Takt
Mit der Soloflöte.

Der Flötist
— Wie 's so ist —
Hat geträumt,
Hat 's versäumt.
Bravo! Fleischpastete!

Wird geweckt.
Ist erschreckt,
Völlig lahm.
Weint vor Scham,
Weil er sich geniert.

Geht geknickt,
Ganz gebückt
Zum Kapell-
meister schnell.
Sagt, was ihm passiert.

Fischer Franz
Macht kein Tanz,
Lächelt fein
Und hat ein
Auge zugekniffen.

Drauf sagt er:
„Lieber Herr!
Ruhig sein,
Ich hab' Dein
Solo schon gepfiffen!“


Solo
p



In einer kleinen Stadt in Preißen
(Ich glaube, sie hieß Schlainz,
Sie konnt jedoch auch anders heißen,
Doch war 's gewiß nicht Mainz)
Da probte einmal ein Genie
(Ich glaube, es hieß Puck)
'Ne große schwere Symphonie
(Vielleicht war's Doktor M u c k ?). –
Bei einer süßen Kantilene,
'Nem Solo für Fagott,
Da stellt sich Puck auf seine Beene,
Klopft ab und schreit: „O Jott!
Seh'n Sie denn nicht, Herr Fagottist,
Daß da p i a n o steht,
Daß das ganz leis zu blasen ist,
So leicht, als es nur geht?"
„Ja", sagt ihm der, „das wär sehr nett,
Doch hab' ich leider kein's;
Denn wenn ich ein „Piano" hätt',
Wär' ich nicht hier in – Schlainz!"


EW.

Rondo infinito.

Kleine Heiterkeiten aus dem Musikleben Hamburgs.

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Dramatische Situationskomik .... Als die „Hamburger Volksoper" sich an die Aufführung des Nibelungenrings herangewagt hatte, leistete sich im 2. Walkürenakt der Zufall, oder die berüchtigte Tücke des Objekts einen besonderen Regie-Witz. Wotan sitzt auf einem Baumstamm, Brünnhilde kniet zwischen seinen wuchtigen Götterschenkeln. Sie lauscht zwar ergriffen seiner langen Erzählung, muß aber, als sie sich erhebt, mit Schreck und Verlegenheit feststellen, daß ihr von der Brünne in den Hüften festgehaltener Kleidrock sich aus den Angeln gelöst hat und bereits über die Waden hinuntergerutscht ist. Entzückt genießen die Zuschauer den Anblick lieblicher Rundungen und gewaltig ausladender Formen, die im rosigen Schimmer fleischfarbener Tricots aufleuchten. Brünnhilde reißt das weiße Kleid in die Höhe, spannt es verschämt wie eine Schutzmauer um sich; und wandert ängstlich mit dem Rücken, wo mancherlei Rosiges immerhin noch frivol erheiterten Blicken als lächerliche Beute preisgegeben sein konnte, zur nächsten Kulisse; dort verschwindet sie eiligst. Wotan fällt vor Schreck rücklings vom Baumstamm, sticht mit seinem Speer ein Loch in die Luft; zugleich aber auch in den Vorhang, der ebenfalls vor Schreck fällt. Nachdem Brünnhilde ihre Kleidungsmängel im Hintergründlichen behoben hatte, hob sich auch wieder der Vorhang; und also konnte der 2. Akt weiter gespielt werden. Im 3. Akt war es der Feuerzauber, der die Heiterkeit eines Freundes reizte; dieser beobachtete im 1. Rang mit angekitzelter Lachlust die Vorgänge auf der Bühne. Dort erblickte er den Urquell dieses kleinstbürgerlichen Feuerzauberchens: eine zum Oval gekrümmte Eisenröhre, in der, von Meter zu Meter, je ein Schlupfloch einer im Wechselspiel bald aufzuckenden, bald erlöschenden Gasstichflamme die Ausfahrt bot, der ein aus anderen Schlupflöchern zischendes Dampffürzchen willkommene Gesellschaft gab. Der Freund schüttelte sich vor Lachen. Da klopfte der Theaterdiener auf seine Schultern mit den Worten: „Wenn Sie sich jetzt nicht ruhig verhalten, müssen Sie das Haus verlassen" ...

Auch eine andere unterhaltsame Episode blieb in der nachfolgenden „Siegfried"-Aufführung nicht unbemerkt. Das war so: Siegfried hatte im 2. Akt Mime, den Zwerg, der ihm Nährvater und Trockenamme war, erschlagen; vergaß aber, den Leichnam weit genug in die Kulissengasse hinein zu werfen. So war nun der arme Mimedarsteller gezwungen, noch über den ganzen Ablauf des Aktes hin, in höchst unbequemer Lage auszuharren. Auch hinter den Kulissen sah man das ein —: dem armen Manne mußte geholfen werden. Und das geschah allsobald: vorsichtig, vorsichtig, vorsichtig, schob sich ein Arm herein, eine Hand hob behutsam dem toten Zwerg ein Glas Bier an den Mund; und damit auch das erquickende Naß seinen Weg wirklich nehme durch die vertrocknete Kehle, wurde noch ein zweiter Arm sichtbar, der liebreich den Kopf Mimes stützte; das war ein Samariterdienst, dem es der Erschlagene tief befriedigt zu danken hatte, daß das Bier kühl durch seine Gurgel rinnen konnte: sogar im Zwang einer Situation, wie sie bierfeindlicher nicht gedacht werden kann. Dieser Humoreske gegenüber kommt es kaum in Betracht, daß Siegfried, im Begriff die schlafende Brünnhilde durch den berühmten 42-Sekunden-Kuß zum Licht zu erwecken, durch den Torbogen seines Arms, ängstlich angestrengt, auf den Dirigenten im Orchesterraum hinabschielt, aus wahrscheinlich nicht unbegründeter Besorgnis, das erwartete Einsatzzeichen zu verpassen ....

*

Der Intendantenbesuch.... Nach dem frühzeitigen Hinscheiden Dr. Hans Loewenfelds, einer schwungvollen Künstlernatur, wurde Leopold Sachse aus Halle/S. an das Hamburger Stadttheater 1922 berufen: ein geistreicher, musikalisch ungewöhnlich begabter Künstler; in jedem Centimeter reiner Jude; jede Pore ein mikroskopisches Ghetto. Als er mir einen durch unsere Unterhaltung ungewöhnlch interessant verlaufenden Besuch machte, stellte er die freundliche Frage an mich, ob ich einen besonderen künstlerischen Wunsch habe, den er

als Operndirektor zu erfüllen imstande sei. Ich antwortete ihm sofort, daß ich bisher vergeblich versucht habe, die Aufführung von Pfitzners Palestrina bei seinem Vorgänger Loewenfeld durchzusetzen. Dieser habe mir in der Palestrinaangelegenheit hartnäckig die kalte Schulter gezeigt: mit der Begründung, das Werk sei zu langweilig. Sachses Auge leuchtete auf: „selbstverständlich führe ich Palestrina auf"; und als ich noch hinzuwünschte: „Auch Busonis „Arlechino"? sagte er: „Auch dieses!" Wir plauderten angeregt weiter. Er erzählte mancherlei; sprach auch von Halle. Er konnte nicht ahnen, daß dort auf meinem Schreibtisch, kurz vorher angelangt, die Nummer einer Hallensischen Zeitung lag: ein Aufsatz in ihr trug die Überschrift: „Leopold Sachse geht." Dann folgten die Worte: „Wir gratulieren Halle; und sprechen Hamburg unser innigstes Bedauern aus." Als ich nun artig bemerkte: „Ich habe bereits mancherlei über Sie gelesen", antwortete der neue Intendant mit einem schelmischen Seitenblick auf die in seinem Sehfeld liegende Zeitung: „So? Sie haben schon über mich gelesen? Wirklich? Aber sicherlich nichts Gutes", schloß er lachend.... Er stand noch über seinem Schicksal ....

*

Der tote Komponist erscheint. Es gehörte zu den Taten eines schönen künstlerischen Ehrgeizes, daß unser Stadttheater immer wieder versuchte, die entzückende Oper „Der Barbier von Bagdad" im Spielplan dauernd anzusiedeln. Weder „Arbeit noch Kosten" wurden gescheut: mehrfach neu einstudiert, in orientalisch reizvoll gewandelten Inszenierungen bemühten sich Kapellmeister und Spielleiter um die kostbare Partitur und um den Erfolg. Dieser war und blieb aber immer nur schöner Schein. In der ersten Aufführung rauschend, fast begeistert, explodierte das Publikum in Huldigungen an die Darsteller, rief sie ein Dutzendmal und öfter nach den Aktschlüssen an die Rampe. Da kamen sie, strahlten, selig im Genuß des Augenblicks; der prächtige Barbier, der Tenor Nureddin, Margiana und Bostana, der Muezzin: sie stehen da oben, lächeln und verneigen sich, berauscht vom Enthusiasmus der Zuschauer; der Spielleiter, der Dirigent erscheinen, schütteln sich beglückwünschend die Hände. Schließlich wird auch der Beleuchtungsinspektor sichtbar, empfängt den ihm gebührenden Anteil an der Fülle wohltuenden Beifalls.. „Wer ist denn der"? höre ich in der Nachbarloge eine Dame fragen. „Den kenne ich ja gar nicht! Aber ich glaube, es ist der Komponist!" Befriedigt sagte die Dame: „Ja, Du hast Recht. Es ist dieser ... dieser Cornelius ..." Nach der zweiten Aufführung setzte Loewenfeld die Oper ab: die Kasseneinnahme war jäh auf 150 Mark zusammengeschrumpft.

*

„Höhere Metzen, Hochsauger, Strenser und Kolmen ..." Wohin ich forschend blicke, Druckfehler und Dreckfuhler überall! Aber zum Tollwerden war es, als es der Druckfehlerdämon mit mephistophelischer Bosheit auf meine Musikkritiken abgesehen zu haben schien; eines unfähigen Korrektors bediente er sich als allzu willigen Werkzeugs. Eine Besprechung der „Salome" begann ich mit einem großartigen Satz: „Des Weibes Urinstinkt ... usw." Des Abends lese ich mit Entsetzen in den Hamb. Nachrichten: „Des Weibes Urin stinkt ..." In dem Bericht über einen wunderschönen, von Eugen Papst veranstalteten heiteren Mozartabend war von „einer Hand voll Strenser" und von „zwei Kolmen" die Rede. Was sind „Strenser"? Was sind „Kolmen"? Ein Kapellmeister, der sich nach der Bedeutung dieser Namen bei mir erkundigte, vermutete alte, außer Gebrauch gekommene Instrumente. Vergeblich suchte er im allwissenden Musiklexikon Riemanns nach Belehrung über diese rätselhaften Tonwerkzeuge: denn Strenser und Kolmen waren wiederum nur Druckfehler. Der Satz mußte richtig heißen: „Eine Hand voll Streicher" und „zwei Violinen" ... Auch der unheimliche „Hochsauger" wird als Hochsänger ohne weiteres verständlich. Als Erich Kleiber in Hamburg einmal als Dirigent eines Mozart-Beethoven-Abends erschien, betonte meine Kritik die „höheren Metzen"', zu deren Gunsten Kleiber die übliche Art zu dirigieren aufgegeben habe. Das klingt beängstigend unmoralisch. Wie kommen überhaupt höhere Metzen in ein klassisches Konzert? Das wunderlich Versponnene entpuppte sich aber zu angenehmer Harmlosigkeit, wenn man liest: „zu Gunsten höherer Metren". Fliehe, entlarvter Teufel!

Wie ich einmal tüchtig vermöbelt wurde .... Als — nach dem grauenvollen Weltkrieg — der tüchtige und begabte deutsche Spiel-Baritonist Otto Goritz aus New-York nach Deutschland zurückgekommen war und in einigen seiner besten Rollen seinem Hamburger Verehrerkreis im Stadttheater sich vorgestellt hatte, mußte ich zu meinem Bedauern erkennen, wie unheilvoll seine amerikanische Tätigkeit auf den Sänger nachgewirkt, wie brüchig seine klangsatte Stimme geworden war, mit welcher Verwilderung Vortrag und Darstellung sich belastet hatten. Ich konnte und durfte als Kritiker nichts anderes tun, als in der Besprechung seiner Leistungen „feststellen" und das, was Niedergang oder gar Verfall war, in diesem Sinn andeuten. Ein paar Wochen später empfing ich auf dem Umweg über die Schriftleitung der Hamburger Nachrichten einen überaus deutlichen, herrlich groben und erfrischend aufrichtigen Brief, den der Absender, Victor J. Block in New-York, am 31. Mai 1920 auf mich losgelassen hatte; vermutlich in der moralischen Absicht, einen kräftigen Erziehungsversuch zu unternehmen und mich bessern zu wollen. Der Brief lautet:

Werter Herr,

Ich lege Ihnen einen Ausschnitt aus der hiesigen Staatszeitung ein. Dieselbe wird von vielen Tausenden New Yorkern Morgens und Abends gelesen und ist das Blatt ein sehr Bedeutendes zu nennen.

Ich streiche darinnen an, was Sie, Herr Kritiker, betreffs eines der besten und beliebtesten und deutschfühlendsten Künstlern, Herrn Otto Goritz, da schreiben.

Was ich im Folgenden nun schreibe, bitte ich nicht als persönliche Beleidigung aufzufassen, sondern als einen Angriff auf Ihre Fähigkeit als Kritiker. Als Mensch sind Sie mir schnuppe, aber als Kritiker des Herrn Otto Goritz muß ich Ihnen sagen, daß Sie eine minderwertige Beobachtungsgabe haben, dumm, faul und gefräßig sind und ab und zu aufstoßen und Ihre Kritiker-Gehirnader angefault sein muß.

Sonst aber können Sie als Mensch Athlet sein und einen Adonis darstellen. Nichtsdestoweniger erscheinen Sie mir als Kritiker des Herrn Goritz in einer so argen Fratze wie sie der schlimmste Karikaturenzeichner nicht darstellen kann. Sie haben überhaupt kein Gesicht.

Mensch, wie können Sie so über einen der besten Deutschen kritisieren, der seiner Nationalität wegen hier von Meuchelmördern ermordet werden sollte, der seiner Kunst wegen totgemacht werden sollte, der Hunderttausenden hier mit seiner Kunst gezeigt hat, was ein deutscher Barde leisten kann, der durch seine gute schöne Stimme sehr geholfen hat dem deutschen Hilfswerk manches Scherflein zufließen zu lassen. Und da kommen Sie elender Kritiker daher und benörgeln Herrn Goritz's Kunst und Leistung als Wagnersänger. Sie miserabler Kerl, wenn Sie hier in der Stadt wären, dann würden Ihnen vielleicht die Kritiker-Augen ein bißchen aufgegangen sein. Sie sollten sich schämen. Herr Goritz war hier sehr beliebt und Hunderttausende von Deutschen und Amerikaner hat er gefallen und Sie Kröte von einem Kritiker werfen dem Manne und Künstler Goritz vor, daß er Mängel und Schäden haben sollte, sie Wicht, ändern und bessern Sie sich und lassen Sie mal Ihre Gehirnsader untersuchen und zeigen Sie, daß Sie Vernunft haben.

Hier wird alles getan, um den Hungernden drüben zu helfen und Herr Goritz hat jahrelang die gröbsten und gemeinsten Beleidigungen von den verrückten Anglomaniaks ausstehen müssen und solch eine Kritik wie die einliegende, verdient der Herr Goritz einfach nicht, auch wenn sein Spiel vielleicht auch etwas gehapert haben sollte, so verlangt der Anstand und der deutsche Geist, daß einem solchen Manne kein solches Unrecht zugefügt werden darf. Bessern Sie sich und schreiben Sie keine solchen wahnsinnigen Kritiken mehr. Sie legen damit Ihrer Fähigkeit kein großes Lob ab.

Im Namen von vielen Goritzverehrern aus dem schönen Lande Malhörika, dem Lande der Trockenheit und der „Freiheit" ?????. Ergebenst

V. J. Block.

Prachtvoll! Dieſes Schreiben gehört zu den erfreulichſten Anerkennungen, die mir in meinem ſeit nahezu 50 Jahren ehrlich verwalteten Kritikeramt zuteil geworden ſind. Wenn mir dieſer Brief dann und wann einmal durch die Hand glitt, immer war helles Gelächter mein Dank. Ob ich aber wirklich in mich gegangen bin, mich erheblich gebeſſert habe, wie es der brave Block wünſchte, ſcheint mir denn doch zweifelhaft. Nicht einmal ſeiner fürſorglichen Aufforderung, meine Gehirnader unterſuchen zu laſſen, bin ich gefolgt.

Wie undankbar iſt doch, im Grunde genommen, der Menſch!

*

Die Wunderformel .... Im Lauf der Jahre haben viele, ſehr viele, begabte und hoffnungslos unbegabte Damen, reiche Zwitſcherlinge, Berufskünſtlerinnen, Kanarienvögel, Salonſängerinnen und Nachtigallen, aber auch jene ehrlicher Strebenden meinen Geſangsunterricht geſucht, die ein ſchönes deutſches Lied techniſch und künſtleriſch anſtändig zu ſingen für notwendig hielten; die intimeren Hausmuſikabende, an denen Hamburg reich war, machen dieſen Ehrgeiz wohl verſtändlich. Indeſſen, die liebenswürdigen, klugen, gütigen und anmutigen Hamburgerinnen leiden durch die Bank unter den phonetiſchen Mängeln einer Sprachbehandlung, die von vornherein die Sauberkeit des Liedertextes, die Klarheit des Wortes ſchwer ſchädigt: ſie verſteifen den Unterkiefer, klemmen die Zähne übereinander, rollen die Zunge hoch („Rollmops"), bewegen kaum die Lippen; die Konſonanten werden verſchluckt. Raſche Wortfolgen bleiben zu ewiger Unverſtändlichkeit verdammt. Wie kann man „denen Liebhaberinnen" der edlen Singkunſt helfen? Ich dachte an Porpora und ſeine Methode: ſieben Jahre lang ließ der alte Meiſter ſeine Schüler techniſche Übungen ſingen, für deren Summe ein einziges Notenblatt den ausreichenden Raum in ihrem Neben- und Untereinander bot. Aber ich brauche viel weniger Platz: mir genügen zwei Notenzeilen. Eine Wunderformel hatte mich der Zufall kennen gelehrt. Ich hörte ein drolliges öſterreichiſches Verslein, das, auf die Mozartſchen Noten der Figaro-Ouverture geſungen, entzückend ſchwerelos dahinflitzt:



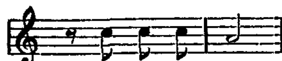


Die Zauberformel ließ (und laſſe ich, wo es notwendig iſt, auch heute noch!) erſt langſam ſprechen; ſteigere dann das Tempo zum flotten Gang; ſobald die müheloſe und deutlichſte Ausſprache des lippenmotoriſchen Textes es geſtattet, verbinde ich ſie mit der Mozartſchen Melodie und erreiche allmählich ein Preſto, in dem die Worte über die lebendig-plaſtiſch geſtaltenden Lippen blitzend hervorſprühen. Hat die ſchwerfällige Hamburger Sing-Zunge erſt einmal dieſe Aufgabe bewältigt, dann bietet ihr auch das temperamentvollſte italieniſche Rezitativ keine Schwierigkeiten mehr. Der Aufſtieg iſt eröffnet zu leichter Sprachtechnik. „Schlank und leicht, wie aus dem Nichts entſprungen" . . .! Hurrah!

*

Literaturkenntnis . . . Eine ältere Muſiklehrerin, geſtachelt von dem Ehrgeiz, die ziemlich ſchwierige Muſiklehrerprüfung zu machen, ſtand im Feuer des Examens vor der ſtaatlichen Prüfungskommiſſion, an deren Arbeiten ich ſeit vielen Jahren, vom Anfang des Beſtehens an, als Mitglied teilnehme. Die wackere Dame hatte ſich auf dem Felde der Ehre, des Könnens und Wiſſens tapfer, aber mit unzureichenden Kräften geſchlagen; ſie blutete bereits aus mancherlei, wenn auch nicht lebensgefährlichen Wunden. Klavierſpiel, Unterrichtsprobe, Vom-Blatt-Spiel, Muſikdiktat, — oh, das gefürchtete Muſikdiktat! —, Gehörprüfung, Harmonie- und Formenlehre, Muſikgeſchichte, Äſthetik, Akuſtik, Pſychologie . . . wie erhebend ſich dieſe wundervollen Fächer durch die vielen Stunden dehnen: das alles hatte die Kandi-

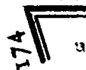
datin nun in Leid und Freud erfahren. Nun war die Prüfung bis zum letzten Kapitel gediehen: unerbittlich verlangt dieses Beweise von Literaturkenntnis. Der Kandidatin wird der Weisheitszahn gezogen: ob ihr auch die Symphonien Beethovens bekannt seien? Jawohl! „Alle?" Ja, sogar sehr genau. Das ist ja sehr erfreulich. „Kennen Sie auch die Neunte?" ... Doch; diese liebt sie ganz besonders, hat sich in ihre Tiefe versenkt . . . „Wollen Sie uns auf dem Klavier die Hauptthemen vorspielen . . . frei aus dem Gedächtnis?" Nach kurzem Zögern kommt die Antwort: Nein, das könne sie nicht; aber dürfe sie das Hauptthema vorsingen? „Jawohl!" Wir sind auch mit diesem Beweis von Beethovenkunde einverstanden. Wir sind gespannt, wie das wohl werden mag. „Bitte, singen Sie!" Sie folgt der Aufforderung, preßt die Lippen aufeinander und meckert durch die Nase das Motiv:



Ein Augenblick verblüfften Staunens überschlägt sich mit einem Purzelbaum in homerische Heiterkeit. Das transponierte und zur kleinen Terz verengte Anfangsmotiv der c-moll-Symphonie als Hauptthema der Neunten! Wir lachen Tränen. Auf diese zwerchfellerschütternde Überraschung war keiner aus unserem kleinen Kreis vorbereitet. Nein! So etwas! Neues Gelächter brachte uns Erleichterung, wurde notwendige Entspannung; auch die zunächst verdutzte Kandidatin lächelte mit, ein wenig geschmeichelt, aber doch auch ein wenig unsicher in der Bewertung des durchschlagenden Heiterkeitserfolges ihrer Zitatsicherheit: wochenlang spürten wir als Teilnehmer an jener staatlichen Musikprüfung ihre ermunternde Nachwirkung.

*

Der Verein zur Modernisierung veralteter Klassiker. Beethovendämmerung . . . muß sie kommen? Stirbt Beethoven und sein Werk? Die Frage ist berechtigt. Man prophezeit Untergang des Alten und Heraufkommen einer neuen Epoche mit neuen Menschen, neuem Denken und neuer Musik; vor allem mit dieser. Darum fort mit dem 19. Jahrhundert! Fort mit Beethoven! Fort mit Wagner! Aber dieser ist ja, Gott sei Dank, bereits vernichtet. Ha!! Und wo etwas von ihm noch lebendig zuckt, dort wird Alberich — oder Loki — das Seinige tun, Walhall und die Götter verderben. Droht nicht die gleiche Gefahr auch dem Werk Beethovens? Bis zur Übersättigung aufgeführt, werden seine Symphonien durch den Rundfunk fast alltäglich durch Deutschland und die ganze Welt geschleppt; zerspielt und zersungen wie das alte deutsche Volkslied; verbraucht und hinabgezerrt zur Trivialität durch Mißbrauch und Raubbau. Diesem erschröcklichen Tatbestand gegenüber empfange ich die hoffentlich freudigst überraschende Mitteilung, daß in unserem geliebten „Ham and eggs"-burg etwas Neues und Notwendiges heranwächst: ein „Verein zur Modernisierung der veralteten Klassiker" ist in aller Stille entstanden und bereits so weit Tatsache geworden, daß einer unserer allermodernsten Musik-Ober- und Übermeister in freudigem Eifer den Vorsitz zu übernehmen sich bereit erklärt hat. Kulturzweck und Wohltätigkeit des Vereins soll vor allem einmal Beethoven zu Gute kommen, weil Beethoven von allen Komponisten der Unterstützung durch eine zeitgemäße Wiedergeburt am bedürftigsten ist; und dann, weil Beethoven sie auch verdient: denn er ist auch in seinen schwächsten Werken, wie z. B. der Pastoralsymphonie, nicht ganz ohne Talent. Der Pastoralsymphonie soll nun das Glück einer gründlichen Überarbeitung, einer Vertiefung ihres Inhalts, eines Ausbaues ihrer Horizonte zum vollkommen Runden in erster Linie zuteil werden. Die Fachberater des musikalischen Verjüngungsvereins werden sich zunächst über die Neufassung des überalterten „Programms" zu äußern haben, das Beethoven in schwacher Stunde seiner Symphonie untergelegt hat. Ein bescheidener Versuch, es zu verbessern, zu erweitern, es in neuem Geist aufzufrischen und der Tonpsyche der modernen Menschheit anzupassen, sei hiermit allen Gönnern Beethovens, den Dichtern, Hermeneuten, den Rappel-, Zappel- und Kappelmeistern, sodann den Kapellmeistern, Musikstudenten, den Zöglingen von Musikschulen bekannt gegeben. Der Entwurf dieses neuen Programms lautet:



„I. Satz: Erwachen heiterer Empfindungen auf dem Lande. Viel Umgebu... Kaltwasserheilanstalt; rechts — im grünen Teil der Umgebung, — eine wied... (Wiederkauende Kuh: tiefsinniges Symbol für die zahllosen Motivwiederholunge... satzes.) Im Hintergrund spaziert friedfertig ein Pastor. Mit dem Erscheinen wird der Titel sofort verständlich, seine Wahl gerechtfertigt. II. Satz: Szene in... Es wird gebuttert. Der Oberschweizer Meier schaut gedankenvoll der runden Sti... heiteren Magd, die auf dem Hühnerhof Federvieh absticht. Man hört den tragisc... schrei eines alten Gockels. Träumerische Betrachtung der Natur. Meier verbrauch... ...nr viel Tiefsinn. Die Butter ist fertig. Kuckuck, Wachtel und andere Vögel geben diese Nachricht in Freudenrufen phonetisch weiter. III. Satz: Im Speisesaal der Kaltwasserheilanstalt. Frohes Zusammensein der Gäste. Hühnerfrikassee. Der Pastor hält behaglich die Tischrede. Im Mittelsatz: Gesundheit und Verdauung unauffällig befördernde Witze. IV. Satz: Gewitter und Sturm. Der Blitz schlägt in die (Gottlob versicherte!) Scheune, aus der die Klassiker und ihre sogenannten Erben und Nachfolger das leere Stroh bezogen, das sie in ihren Werken dreschen. Die Scheune brennt nieder. Wasserverbrauch enorm. V. Satz: Der Pastor geht in der Umgebung spazieren, aber die Kaltwasseranstalt aus Mangel an Wasser ein. Die Kuh bekommt ein Kalb, die hübsche Stina Zwillinge, Meier einen roten Kopf, der Komponist den Professortitel. Der Komponist kehrt nach Berlin zurück, wo er, frisch rasiert, sofort damit beginnt, eine längere Reihe unsterblicher Werke zu schreiben, mit deren Vollendung er auch heute noch immer beschäftigt ist. Frohe und dankbare Gefühle der Mitwelt."

Ist dieser erste Vorstoß des neuen Verjüngungsvereins nicht sehr beachtenswert? Großartige Aussichten eröffnen sich dem ehrlichen Musikfreund in ein Neuland Beethovenscher Kultur, einer Beethovenrenaissance von greifbarer Wirklichkeit ihres Geschehens! Wer möchte da rückständig zögern, mit einzustimmen in den Weckruf: Es lebe und blühe der ewige Frühling und der ewige Carneval der Verjüngung!"

„Neues vom Tage".

Von Tyll Ulenspiegel.

Wie wir hören, bewahrheitet sich die Nachricht, daß Richard Strauß zu Gunsten der Winterhilfe auf seine Arabella-Tantièmen für den letzten Monat verzichtet hat, nicht, hingegen soll er für die Zweig-Anstalt für Rassenforschung in Wien einen namhaften Betrag zur Verfügung gestellt haben.

*

Paul Hindemith hat einen, an ihn für vier Jahre ergangenen Ruf als Leiter der Musikschule in Steppach abgelehnt. (Dort befindet sich bekanntlich eine Madonna von Mathias Grünewald. Anm. der Redaktion.)

*

Edwin Bachhaus soll sich entschlossen haben, seine große Kunst in Zukunft nur noch in den Dienst lebender Komponisten zu stellen. (Nachricht leider verstümmelt übermittelt, es soll wohl: Wilhelm Backhaus oder Edwin Fischer heißen.)

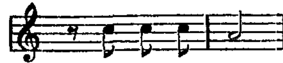
*

Der deutsche Rundfunk hat die Absicht, um die geistigen Schichten Deutschlands wirklich voll und gans zu erfassen, fürderhin ständig eine „Stunde der deutschen Drehorgel" einzurichten.

*

Hans Pfitzner trägt sich mit dem Gedanken, Marschners „Templer und Jüdin" in „Templer und Arierin" umzuarbeiten. Sein Plan hat natürlich Herrn Dr. Julius Kopp nicht schlafen lassen. Dieser hat sofort eine zeitgemäße Umarbeitung von Halévys „Jüdin" in An-

datin nun in Leid und Freud erfahren. Nun war die Prüfung bis zum letzten Kapitel gediehen: unerbittlich verlangt dieses Beweise von Literaturkenntnis. Der Kandidatin wird der Weisheitszahn gezogen: ob ihr auch die Symphonien Beethovens bekannt seien? Jawohl! „Alle?" Ja, sogar sehr genau. Das ist ja sehr erfreulich. „Kennen Sie auch die Neunte?" ... Doch; diese liebt sie ganz besonders, hat sich in ihre Tiefe versenkt . . . „Wollen Sie uns auf dem Klavier die Hauptthemen vorspielen . . . frei aus dem Gedächtnis?" Nach kurzem Zögern kommt die Antwort: Nein, das könne sie nicht; aber dürfe sie das Hauptthema vorsingen? „Jawohl!" Wir sind auch mit diesem Beweis von Beethovenkunde einverstanden. Wir sind gespannt, wie das wohl werden mag. „Bitte, singen Sie!" Sie folgt der Aufforderung, preßt die Lippen aufeinander und meckert durch die Nase das Motiv:



Ein Augenblick verblüfften Staunens überschlägt sich mit einem Purzelbaum in homerische Heiterkeit. Das transponierte und zur kleinen Terz verengte Anfangsmotiv der c-moll-Symphonie als Hauptthema der Neunten! Wir lachen Tränen. Auf diese zwerchfellerschütternde Überraschung war keiner aus unserem kleinen Kreis vorbereitet. Nein! So etwas! Neues Gelächter brachte uns Erleichterung, wurde notwendige Entspannung; auch die zunächst verdutzte Kandidatin lächelte mit, ein wenig geschmeichelt, aber doch auch ein wenig unsicher in der Bewertung des durchschlagenden Heiterkeitserfolges ihrer Zitatsicherheit: wochenlang spürten wir als Teilnehmer an jener staatlichen Musikprüfung ihre ermunternde Nachwirkung.

*

Der Verein zur Modernisierung veralteter Klassiker. Beethovendämmerung . . . muß sie kommen? Stirbt Beethoven und sein Werk? Die Frage ist berechtigt. Man prophezeit Untergang des Alten und Heraufkommen einer neuen Epoche mit neuen Menschen, neuem Denken und neuer Musik; vor allem mit dieser. Darum fort mit dem 19. Jahrhundert! Fort mit Beethoven! Fort mit Wagner! Aber dieser ist ja, Gott sei Dank, bereits vernichtet. Ha!! Und wo etwas von ihm noch lebendig zuckt, dort wird Alberich — oder Loki — das Seinige tun, Walhall und die Götter verderben. Droht nicht die gleiche Gefahr auch dem Werk Beethovens? Bis zur Übersättigung aufgeführt, werden seine Symphonien durch den Rundfunk fast alltäglich durch Deutschland und die ganze Welt geschleppt; zerspielt und zersungen wie das alte deutsche Volkslied; verbraucht und hinabgezerrt zur Trivialität durch Mißbrauch und Raubbau. Diesem erschröcklichen Tatbestand gegenüber empfange ich die hoffentlich freudigst überraschende Mitteilung, daß in unserem geliebten „Ham and eggs"-burg etwas Neues und Notwendiges heranwächst: ein „Verein zur Modernisierung der veralteten Klassiker" ist in aller Stille entstanden und bereits so weit Tatsache geworden, daß einer unserer allermodernsten Musik-Ober- und Übermeister in freudigem Eifer den Vorsitz zu übernehmen sich bereit erklärt hat. Kulturzweck und Wohltätigkeit des Vereins soll vor allem einmal Beethoven zu Gute kommen, weil Beethoven von allen Komponisten der Unterstützung durch eine zeitgemäße Wiedergeburt am bedürftigsten ist; und dann, weil Beethoven sie auch verdient: denn er ist auch in seinen schwächsten Werken, wie z. B. der Pastoralsymphonie, nicht ganz ohne Talent. Der Pastoralsymphonie soll nun das Glück einer gründlichen Überarbeitung, einer Vertiefung ihres Inhalts, eines Ausbaues ihrer Horizonte zum vollkommen Runden in erster Linie zuteil werden. Die Fachberater des musikalischen Verjüngungsvereins werden sich zunächst über die Neufassung des überalterten „Programms" zu äußern haben, das Beethoven in schwacher Stunde seiner Symphonie untergelegt hat. Ein bescheidener Versuch, es zu verbessern, zu erweitern, es in neuem Geist aufzufrischen und der Tonpsyche der modernen Menschheit anzupassen, sei hiermit allen Gönnern Beethovens, den Dichtern, Hermeneuten, den Rappel-, Zappel- und Kappelmeistern, sodann den Kapellmeistern, Musikstudenten, den Zöglingen von Musikschulen bekannt gegeben. Der Entwurf dieses neuen Programms lautet:

„I. Satz: Erwachen heiterer Empfindungen auf dem Lande. Viel Umgebung. Links eine Kaltwasserheilanstalt; rechts — im grünen Teil der Umgebung, — eine wiederkauende Kuh. (Wiederkauende Kuh: tiefsinniges Symbol für die zahllosen Motivwiederholungen des Allegrosatzes.) Im Hintergrund spaziert friedfertig ein Pastor. Mit dem Erscheinen dieser Gestalt wird der Titel sofort verständlich, seine Wahl gerechtfertigt. II. Satz: Szene in der Meierei. Es wird gebuttert. Der Oberschweizer Meier schaut gedankenvoll der runden Stina nach, der heiteren Magd, die auf dem Hühnerhof Federvieh absticht. Man hört den tragischen Todesschrei eines alten Gockels. Träumerische Betrachtung der Natur. Meier verbraucht sehr viel Tiefsinn. Die Butter ist fertig. Kuckuck, Wachtel und andere Vögel geben diese Nachricht in Freudenrufen phonetisch weiter. III. Satz: Im Speisesaal der Kaltwasserheilanstalt. Frohes Zusammensein der Gäste. Hühnerfrikassee. Der Pastor hält behaglich die Tischrede. Im Mittelsatz: Gesundheit und Verdauung unauffällig befördernde Witze. IV. Satz: Gewitter und Sturm. Der Blitz schlägt in die (Gottlob versicherte!) Scheune, aus der die Klassiker und ihre sogenannten Erben und Nachfolger das leere Stroh bezogen, das sie in ihren Werken dreschen. Die Scheune brennt nieder. Wasserverbrauch enorm. V. Satz: Der Pastor geht in der Umgebung spazieren, aber die Kaltwasseranstalt aus Mangel an Wasser ein. Die Kuh bekommt ein Kalb, die hübsche Stina Zwillinge, Meier einen roten Kopf, der Komponist den Professortitel. Der Komponist kehrt nach Berlin zurück, wo er, frisch rasiert, sofort damit beginnt, eine längere Reihe unsterblicher Werke zu schreiben, mit deren Vollendung er auch heute noch immer beschäftigt ist. Frohe und dankbare Gefühle der Mitwelt."

Ist dieser erste Vorstoß des neuen Verjüngungsvereins nicht sehr beachtenswert? Großartige Aussichten eröffnen sich dem ehrlichen Musikfreund in ein Neuland Beethovenscher Kultur, einer Beethovenrenaissance von greifbarer Wirklichkeit ihres Geschehens! Wer möchte da rückständig zögern, mit einzustimmen in den Weckruf: Es lebe und blühe der ewige Frühling und der ewige Carneval der Verjüngung!"

„Neues vom Tage".

Von Tyll Ulenspiegel.

Wie wir hören, bewahrheitet sich die Nachricht, daß Richard Strauß zu Gunsten der Winterhilfe auf seine Arabella-Tantièmen für den letzten Monat verzichtet hat, nicht, hingegen soll er für die Zweig-Anstalt für Rassenforschung in Wien einen namhaften Betrag zur Verfügung gestellt haben.

*

Paul Hindemith hat einen, an ihn für vier Jahre ergangenen Ruf als Leiter der Musikschule in Steppach abgelehnt. (Dort befindet sich bekanntlich eine Madonna von Mathias Grünewald. Anm. der Redaktion.)

*

Edwin Bachhaus soll sich entschlossen haben, seine große Kunst in Zukunft nur noch in den Dienst lebender Komponisten zu stellen. (Nachricht leider verstümmelt übermittelt, es soll wohl: Wilhelm Backhaus oder Edwin Fischer heißen.)

*

Der deutsche Rundfunk hat die Absicht, um die geistigen Schichten Deutschlands wirklich voll und gans zu erfassen, fürderhin ständig eine „Stunde der deutschen Drehorgel" einzurichten.

*

Hans Pfitzner trägt sich mit dem Gedanken, Marschners „Templer und Jüdin" in „Templer und Arierin" umzuarbeiten. Sein Plan hat natürlich Herrn Dr. Julius Kopp nicht schlafen lassen. Dieser hat sofort eine zeitgemäße Umarbeitung von Halévys „Jüdin" in An-

griff genommen, wobei er sich für die Umkomponierung der „Arier" der Hilfe von Leo Blech versichert hat. Das Ende der Arbeit von Blech-Kopp wird allgemein mit großer Spannung erwartet.

*

Die Stadtverwaltung von Kötzschenwerder gab richtunggebendes Kulturbeispiel. Sie setzte dem Kötzschenwerderschen Komponisten Gottfried Schultze ein lebenslängliches, auch nach Eintritt der Altersgrenze voll auszuzahlendes Ehrengehalt aus, um ihm die Möglichkeit unabhängigen künstlerischen Schaffens zu gewährleisten. Von Gottfried Schultze, geb. am 1. April 1920, erschien bisher sein Opus 1, einhändige Klavier-Variationen über das Lied „Wer tommt denn da?", ein Werk, welches in staunenerweckender Weise die Fesseln der Diatonik sprengt und zu den kühnsten Hoffnungen für die weitere Entwicklung unseres Gottfried Schultze berechtigt. Eine Bearbeitung für großes Militär-Orchester von einem bekannten Obermusikmeister ist bereits herausgekommen.

*

Einen Rekord stellte jüngst der bekannte Musikflieger Rudolf Schulz-Dornburg auf. Er veranstaltete mit seinem Flieger-Orchester am gleichen Tage eine Morgen-Musik in der Zeppelin-Halle zu Friedrichshafen und ein Abend-Konzert im „Blutgericht" in Königsberg. Der in letzterer Stadt zur Uraufführung gelangende „Sonnenmarsch" für drei altdeutsche Luren-Orchester wurde während des Fluges Friedrichshafen—Königsberg einstudiert.

*

Siegmund von Hausegger veranstaltet auch in diesem Winter wieder zwei Konzerte mit Werken lebender Komponisten unter dem Titel „Musik der Zeit", um so in vornehmer Weise Propaganda für die klassische Musik zu machen.

*

Julius Weismann hat sich nach glücklicher Beendigung seines Sommernachts-Traumspieles der Komposition von Lessings „Nathan dem Weisen" zugewandt. Daneben arbeitet der Meister an einer Neu-Fassung der „Lieder ohne Worte". Sie sollen unter dem Titel „Hast Du Worte?" erscheinen.

*

Die Vereinigung zeitachtsamer junger Dirigenten Deutschlands hat beschlossen, von der bereits angekündigten Gesamt-Aufführung des Triptychons „Mathis der Maler" von Paul Hindemith mit Rücksicht auf nicht vorausgesehene Aufführungsschwierigkeiten abzusehen und dafür nur die „Grablegung" von Hindemith zu bringen.

*

Paul Graener arbeitet zur Zeit an einer Pantomime „Hinkel, Gockel und Gackeleia", der das bekannte Märchen von Clemens Brentano zu Grunde liegt.

*

Nachdem die Uraufführung der Oper „Lucedia" des italienischen Komponisten Vittorio Giannini im Münchener Staatstheater bei Publikum und Presse ein ausgezeichnetes Echo („. . . nie, nie") gefunden hat, hat man sich hier entschlossen, um etwaigen Devisenschwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, jedes ausländische Opern-Material, das von dem Absender eidesstattlich als „campione senza valore" (Muster ohne Wert) deklariert wird, zollfrei ein- und aufzuführen.

*

Das Havemann-Quartett wird während der Berliner Kunst-Wochen im kommenden Sommer einige Gedächtnis-Aufführungen atonaler Musik veranstalten. Die Zuhörer sind gebeten im schwarzen Anzug mit Trauerflor zu erscheinen.

*

In München wurde die Posse: „Ein faul' Haberfeldtreiben" wegen zu geringen Besuches der Vorstellungen vom Spielplan abgesetzt.

*

Hans Joachim Moser arbeitet zur Zeit an einer neuen deutschen Relativitäts-Theorie, die im Verlage Riemann & Einstein erscheinen wird.

*

In München wurde kürzlich eine Komposition, die auf dem Rundfunk-Programm stand und wegen Zeitmangels nicht zur Aufführung gelangen konnte, von einem dortigen Kritiker besprochen. Diese Tatsache hat die Münchner Komponisten veranlaßt, den Antrag zu stellen, daß künftighin ständig neue Kompositionen in das Rundfunk-Programm aufgenommen werden, ohne Rücksicht auf die Aufführungsmöglichkeit, in der Annahme, daß das feine Ohr des Berichterstatters ihnen auch weiterhin von radiotischem Nutzen sein wird.

*

Gottfried Müller, Siegfried Müller und Oskarfried Müller haben einen Aufruf an sämtliche komponierenden Müller Deutschlands erlassen, zum Zweck der Gründung eines Konzerns, der von der Verleger-Stadt Leipzig aus einen maßgebenderen Einfluß auf die deutschen Konzert-Programme gewinnen soll.

*

Hans Knappertsbusch hat sich entschlossen, im Interesse einer zielbewußten Erziehung des Münchner musikalischen Publikums in seinen Akademie-Konzerten neben der planmäßigen Pflege der Klassiker nur noch Werke von Richard Strauß zu bringen.

*

Wie wir hören, soll sich Gustav Havemann vom kommenden Winter an ganz vom Konzertleben zurückziehen, um sich ausschließlich seiner Tätigkeit in der Reichs-Musikkammer zu widmen.

*

Die Musikkommission des A. D. M. V. hat vorgeschrieben, daß in Zukunft jeder Komponist, der Werke für ein Tonkünstlerfest einreichen will, ein genaues Studium von Fux' „Gradus ad Parnassum" nachzuweisen hat.

*

Leo Blech hat seinen Einakter „Das war ich" zu einem abendfüllenden Dreiakter erweitert, betitelt: „Leo Blech. I. Das war ich. II. Das bin ich. III. Das werde ich sein".

*

Joseph Haas legt zur Zeit die letzte Feile an eine Neu-Bearbeitung seiner Chorwerke in der Besetzung für vier- (auch drei—, auch zwei—, auch ein—) stimmigen Kinderchor mit Begleitung von Zither, Gitarre und Schifferklavier. Letzteres kann auch durch ein stummes Klavier ersetzt werden. Er hofft, auf diese Weise Aufführungen auch für die allereinfachsten Verhältnisse zu ermöglichen.

*

Im Selbstverlage erschien soeben der „Kleine Kunstrichter". Das Werk bringt in alphabetischer Reihenfolge sämtliche einschlägigen Beurteilungen von Künstlern und Kunstwerken. In einem Anhang werden sodann die wichtigsten und gebräuchlichsten Kunst-Schlagwörter in knapper und gemeinverständlicher Weise erklärt. Da das Werk demnächst pflichtgemäß bei allen Redaktionen eingeführt werden soll, ist zu hoffen, daß so in Deutschland die hier besonders wichtige Gleichschaltung der musikalischen Urteile endlich erreicht wird.

*

In dankenswerter Weise wird bekanntlich neuerdings bei der Besetzung frei gewordener leitender musikalischer Stellen auf die örtlichen Eigenheiten Rücksicht genommen. So war es ganz natürlich, daß nach München ein Trunk, nach Münster ein Papst kam. Nach diesen Vorgängen ist man jetzt in Köln der sicheren Zuversicht, daß hier als Nachfolger von Hermann Abendroth nur ein echter Tünnes in Betracht kommen kann. Daß dieser (welcher?) mit allen (kölnischen) Wassern gewaschen sein muß, versteht sich am Rande.

*

Ein bekannter deutscher Dirigent wurde kürzlich interviewt, wie ihm die derzeitigen Berliner musikalischen Verhältnisse erschienen. „Zu kraus", war seine lakonische Antwort.

*

Im Charlottenburger Opernhaus soll demnächst, um die Verbundenheit mit der klassischen Tradition zu unterstreichen, über dem Außen-Portal in goldenen Lettern die Inschrift angebracht werden: „Hic Rode, hic salta".

*

Ein beklagenswertes Schicksal hat kürzlich ein junger Dirigent erlitten. Er bewirbt sich vor einiger Zeit um die Kapellmeisterstelle in Hamburg. Vergebens, er bekommt den Bescheid: „Bewerbung abgelehnt, wir haben einen Jochum genommen." Darauf bewirbt er sich in Frankfurt, ebenfalls vergebens, er bekommt den gleichen Bescheid. Den Mut nicht sinken lassend, bewirbt er sich um Augsburg. Nachdem er auch hier die gleiche Antwort, wie von Hamburg und Frankfurt bekommt, ist er jetzt der felsenfesten Überzeugung, daß das Wort „Jochum" nicht ein Name, sondern ein Titel ist. Er läuft jetzt von Pontius zu Pilatus, um in Erfahrung zu bringen, wie man ein „Jochum" werden kann.

*

Kürzlich ging das Gerücht, Hans Knappertsbusch sei an „Clementia praecox" erkrankt und werde deshalb von Rücktritts-Gedanken gequält. Zu unserer lebhaften Freude können wir mitteilen, daß dieses Gerücht völlig aus der (Berliner?) Luft gegriffen ist.

*

Neuerdings soll von der Reichs-Musikkammer geplant sein, zur Ertüchtigung die Pflege des Wehrsports einzuführen. Im Verfolg dieser Idee wurde von der Leitung kürzlich in Berlin ein Kleinkaliber-Schießen veranstaltet. Den ersten Schuß gab naturgemäß der Präsident ab, der unter stürmischem allgemeinen Beifall gleich ins Schwarze traf: „Kopfschuß!". Der zweite Schuß war dann allerdings leider ein Versager, da er — zu rasch geladen war. Das Kleinkaliber-Schießen soll aber trotzdem auch weiterhin gepflegt werden. Ob daneben noch andere Sport-Arten eingeführt werden sollen, wie: Stein-Stoßen und Bock-Springen, entzieht sich leider unserer Kenntnis.

*

Soeben erschien die Dichtung: „Was mir der Hans beim Abendrot erzählt". Es ist dies ein Blumen-Märchen, das allgemeinem Interesse begegnen dürfte. Vor allem daraus die sehr ergötzlich gemachte Geschichte, wie der Märchen-Prinz einen Sti(e)lblüthen-Strauß mit Lis(z)t vom Zaune bricht, um seinem Herzen Luft zu machen. Diese ist bereits auch als Sonder-Druck veröffentlicht.

*

Die Stagma wird an Stelle der bisher erschienenen Zeitschrift „Die Einheit" ihre zwanglosen Mitteilungen an die Mitglieder künftighin unter dem Titel „Die Müll-Abfuhr" (Motto: „Das geht sie einen Dreck an") erscheinen lassen. Sollte der Titel keinen allgemeinen Beifall unter den Mitgliedern finden, so werden entsprechende neue Vorschläge für die nächste Faschings-Nummer dieser Zeitschrift erbeten.

Hieronymus Birnhäupl

fährt „ins Reich" und bietet seine Opern an.

Eine wahrhaftige Begebenheit so geschehen im Jahre des Heils 1934, von ihm selbst erzählt.*)

Vor etwa Jahresfrist hatte ich den Klavierauszug meiner Oper „Arminius" bei einem angesehenen Verlage der deutschen Verlagsmetropole erscheinen lassen, nicht ohne daß mein Vater die Druckkosten hierfür rechtzeitig bezahlt hätte. Der Verleger hatte versprochen, seinerseits alles für die Verbreitung und Annahme der Oper zu tun. Aber bisher hatten wir nichts von seinem Wirken mehr zu hören bekommen. Ich hatte inzwischen auch meine zweite Oper „Lorelei" vollendet. Nun mußte etwas unternommen werden. Ich beschloß, selbst „ins Reich" zu fahren und die maßgebenden Theater zu besuchen.

Ein guter Freund versorgte mich mit Empfehlungen, welche nicht zu übersehen waren und die Fahrt „ins Reich" wurde angetreten.

Eine große süddeutsche Stadt war mein erstes Ziel. Es gelang mir mit dem ersten Kapellmeister Verbindung zu erhalten und mein Empfehlungsbrief machte auch die maßgebende Stelle verhältnismäßig rasch gefügig, mich zu empfangen.

„Sie kommen leider zu ganz ungelegener Zeit. Ich bin im Begriffe meinen Posten zu verlassen und den kommenden Mann möchte ich nicht mit Verpflichtungen belasten. Ich weiß, wie schwer für mich der Anfang war, als ich einige Werke übernehmen mußte, die von vornherein keine Aussicht auf Erfolg hatten. Ich bin wahrhaftig nicht boshaft genug, meinem Nachfolger ähnliche Schwierigkeiten zu bereiten. Ich danke Ihnen recht herzlich und es soll mich sicher sehr freuen von Ihren Erfolgen durch die Presse zu hören." So sprach der Intendant und ich mußte seine Gründe würdigen.

Mit dieser Bühne war es also nichts und ich entschied mich, meinem Reiseplane folgend, für eine andere größere Stadt, die nur einige Schnellzugsstunden entfernt war.

Wieder gelang es mir, in Audienz empfangen zu werden. Der Herr Intendant war recht nett zu mir, zeigte aber nur Interesse an meinen Dichtungen. Er meinte, daß Teile des dritten Aktes besser in den zweiten herübergenommen würden und schließlich empfahl er mir, Eingangschöre als Epilog zu verwenden. Ich wurde etwas unsicher, überhörte seine Vorschläge und erbot mich zum Vortrag einiger — wie ich meinte — besonders wirksamer Stellen auf dem Klavier. Der Herr Intendant machte zwar ein bedenkliches Gesicht, sagte aber nicht nein. Zu meiner rechten Seite setzte er sich nieder. Die erste Seite blätterte ist selbst um, auch die zweite und dritte Seite. Bald mußte ich bemerken, daß der Herr Intendant aufstand. Offenbar wollte er von der rechten Seite zur linken hinüberwechseln, wie ich das schon lange erwartet hatte. Aber — er kam nicht mehr zum Vorschein. Offenbar stand er hinter meinem Stuhle. Ich spielte weiter und nach einiger Zeit endigte ich, um mich umzublicken. Was sah ich? — Ich sah nichts! Der Herr Intendant war überhaupt nicht mehr da. — Ich wartete gar nicht lange, da schritt ein junges Fräulein aus der Türe: „der Herr Intendant lassen entschuldigen, eine plötzliche Migräne haben ihn verhindert —" Ich ward frech und unterbrach sie. „Liebes Fräulein" sprach ich, „so etwas habe ich bei Schiller schon gelesen; wenn Sie sonst nichts wissen fühle ich mich hier völlig überflüssig und muß Sie leider auf Ihrem Gemeinplatz allein stehen lassen. Dem Herrn Intendanten gute und baldige Besserung." Damit war die zweite Audienz beendigt.

Ich überlegte, was nun zu tun sei und entschied mich für Mitteldeutschland. Ohne daß ich es eigentlich wollte, kam ich in die Stadt der krummen Nasen und Börsenmakler. Bald

*) Diese Erzählung, die in humorvoller Form das tragische Geschick eines begabten jungen Komponisten wiedergibt, vermeidet es, die Namen der Orte und Personen zu nennen. Doch zeigt sie in lebendiger Deutlichkeit Schlagbilder aus dem wirklichen Leben unserer Opernbühnen und läßt blitzartig erkennen, warum auch heute noch die deutschen Opernbühnen Mangel an guten neuen deutschen Werken haben.

mußte ich merken, daß auch hier für mich nichts zu holen war. Der erste Kapellmeister war mit einer Erstaufführung beschäftigt, der auch der weltberühmte Komponist beiwohnen sollte. Für ihn stand eine Berufung an eine allererste Bühne in Frage und der zweite Kapellmeister wollte hier den ersten Posten ergattern. Zu allem Überfluß war auch der Intendant auf Erholungsreise, das niedrige Gewürm unwürdiger Komponisten hatte seine Nerven zerrüttet. Zur Erstaufführung der Oper wollte er gesund zur Stelle sein, für ihn sollte auch ein Brocken abfallen. Ich begriff die Situation und reiste ab.

Die Fahrt ging weiter. Am Rhein fand ich verständige Leute. Sie lobten, was zu loben war und zeigten ehrliches Interesse an meinen Werken. Die Verhältnisse lagen jedoch so, daß sie nichts für mich tun konnten. Man riet mir, es doch mit der Reichshauptstadt zu versuchen. Vieles sei dort zwar faul, wie in allen großen Städten, doch reguliere ihre musikalische Sternwarte das ganze neue Deutschland. Ich sollte es nur geschickt anpacken und vor allem die Presse nicht vergessen.

So fuhr ich eines schönen Abends im Anhalter Bahnhof von Berlin ein, nachdem ich vorher noch die Wartburg in Thüringen besucht hatte, — dies zu meiner Erholung und Erbauung.

Berlins Anhalter Bahnhof! Wieviel Ahnungslose durchschreiten ihn. Für mich war er Heiligtum besonderer Art: Richard Wagner, Bruckner, Brahms, nach ihnen Richard Strauß und Reger war er ein Ziel. Sie alle sind die große Treppe herabgestiegen. Einem ganzen Kapitel Musikgeschichte war er Eingang. Ich war klein und gottesfürchtig geworden und taumelte in den nächsten Gasthof.

Nicht lange durfte ich meinen Gedanken nachhängen. Morgen sollte der Sturm auf Berlin beginnen, die Berliner Presse mobilisiert, die ganze musikalische Elite der Reichshauptstadt eingeladen werden.

Ich telegraphierte Vater Thaddäus um Geld, mietete einen Saal und versicherte mich einiger guter Sänger. Nach einigen Proben konnte ein beachtenswerter Querschnitt durch meine Opern geboten werden. Die Einladungskarten wurden gedruckt und versandt: 127 Stück flatterten in alle Bezirke Berlins, kein Theatermann wurde übersehen und in einigen Redaktionen sprach ich persönlich vor. Der Beginn der Veranstaltung machte mir einiges Kopfzerbrechen; sollte er vormittags, in den Nachmittagsstunden oder vielleicht gar spät nachts sein. Ich entschied mich für den Vormittag.

Ein paar Tage später war ich mit den Sängern schon um 1/29 Uhr in dem gemieteten Saal versammelt, um der Dinge zu harren, die nun kommen sollten. Bis 9 Uhr aber kam niemand. Es schien fast, als sollte die Vorführung unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfinden. Einen Saaldiener hatte ich auch bestellt. Daß ich für ihn das Geld umsonst ausgegeben hatte, war mir vorläufig klar.

Da kam endlich ein dicker, alter Herr mit einer Mappe, schritt auf mich zu und fragte, was hier eigentlich los sei. Ich suchte ihm alles auseinanderzusetzen, er aber fiel mir ins Wort und nachdem er anscheinend zum erstenmal die Einladungskarte richtig gelesen hatte, sagte er: „Für solchen Dreh bin ich nicht zuständig, das ist Sache für den Herrn unterm Strich. Ich habe die Ehre." Unterdessen war ein weiterer Sachverständiger angerückt. Ich hatte genügend Zeit und Platz, ihm entgegenzugehen. Auch bei ihm kam ich kaum zu Wort. „Wollen Sie doch sofort beginnen, meine Zeit ist genau ausgesteckt, bitte."

Ich eilte an das Klavier und das Vorspiel zur „Lorelei" begann. Der Gesang des „Schiffmeisters" schloß sich an. Kaum eine Viertelstunde war vergangen, als ein Blick in den Saal mich überzeugte, daß der eilige Herr sich eben zum Gehen rüstete. Ihn sollte ein Fräulein ersetzen, das im Hintergrund Platz nahm.

Nun waren wir hübsch unter uns und musizierten nach Herzenslust. Was wackelig erschien, wurde wiederholt und nach 12 Uhr endigten wir begeistert und erhoben. Ob aus Höflichkeit oder Bequemlichkeit — unser Fräulein blieb wie angenagelt sitzen.

Die Sänger wurden entlohnt, das heißt die Vorschüsse abgerechnet — die Saalmiete hatte ich im voraus entrichtet — ich machte eine bemerkenswerte Verbeugung vor dem Fräulein im

Hintergrund, drückte dem neuerdings arbeitsloſen Pförtner die Hand und verließ den Saal. Zum erſtenmal war eine, wenn auch lückenhafte Aufführung der „Lorelei" zuſtande gekommen. Ich war in gehobener Stimmung, ging in das Reſtaurant „Heidelberg", ſetzte mich neben das große Faß und überlegte, was weiter zu tun wäre.

Ohne Verabredung geſellten ſich bald zwei meiner Sänger mir zu. Unſere Unterhaltung drehte ſich um die Berliner Bühnenverhältniſſe. Sollte ich? — Kurz nach dem Mittageſſen waren unnötige Ausgaben mir erſpart. Ich mußte die Erfolgloſigkeit weiteren Werbens einſehen und dankte den ehrlichen Leuten.

Nun waren mir noch zwei Städte an der Waſſerkante empfohlen; ihnen galt mein nächſter Beſuch. In einer größeren Stadt da oben traf ich einen erfahrenen Kapellmeiſter. Ihn konnten meine Werke nicht nur ehrlich begeiſtern, er verſprach mir auch eine Aufführung meines „Arminius" noch in dieſer Spielzeit durchzudrücken. Eine Beſprechung mit dem Intendanten müßte natürlich vorangehen. Dieſe fand am nächſten Tage ſtatt. Sie war kurz, eindeutig und ablehnend, genau ſo, wie ich erwartet hatte.

„Wiſſen Sie, mein junger Meiſter, mit neuen Werken habe ich wenig Glück; fragen Sie meinen Rendanten. Mit Betteleinnahmen kommen wir nicht durch; wir müſſen uns an bewährte Opern halten, zumindeſt aber an Namen. Und der ſonderbare Name Birnhäupl wird bei uns niemals geläufig werden. Bei allen Vorzügen Ihrer Muſik, die mein Kapellmeiſter rühmt, muß ich leider ablehnen." So ſprach der Intendant; der Kapellmeiſter und ich verließen das Zimmer.

Nun beſchloß ich noch einer nahegelegenen großen Stadt einen Beſuch abzuſtatten. Für Demütigungen hatte ich alles Gefühl verloren und der Verkehr mit Intendanten war mir ſchon geläufig. So kam es, daß ich nach einigen Tagen wiederum im Zimmer eines Großen und Gewaltigen ſtand. Diesmal empfing mich ein junger Herr, der anſcheinend noch wenig Erfahrung hatte. Mit einem kühnen Griff zog ich meinen „Arminius" aus der Ledermappe und bat ohne viel Worte vorſpielen zu dürfen. Der junge Herr lehnte dankend ab.

„Der Tag müßte 48 Stunden haben, wenn ich die vielen Opern, welche zur Prüfung vorliegen, auch nur bruchſtückweiſe anhören wollte. Zudem habe ich von meinem Vorgänger 4 Opern übernommen, deren Uraufführungen kontraktlich feſtgelegt ſind. Unter zwei Jahren kann ich überhaupt nichts unternehmen. Ja, — wenn Sie eine beſondere Empfehlung vom Propagandaminiſterium hätten, — wenn mir ſo gewiſſermaßen ein Auftrag gegeben würde, in dieſem Falle wäre Ihre Sache noch zu überlegen, aber ſo, Herr —"

„Birnhäupl" ergänzte ich nicht ohne Gereiztheit und verſenkte den „Arminius" wieder in die Taſche. Die Unterredung war zu Ende und ich empfahl mich mit der Verſicherung die gewünſchte Empfehlung auf alle Fälle beizubringen. Eine gewiſſe Bläſſe im Geſicht des jungen Herrn Intendanten war mir im Weggehen aufgefallen.

Sollte ich wirklich noch einmal Berlin aufſuchen? Jawohl, ich wage es. Es muß geſchehen, das Letzte ſollte verſucht werden.

In das Propagandaminiſterium zu kommen, habe ich mir weſentlich ſchwieriger vorgeſtellt. Man braucht tatſächlich nicht lange zu bitten, um an maßgebender Stelle vorgelaſſen zu werden. Ich ſchildere meine Reiſeerlebniſſe. Man ſagt mir, es ſei Feigheit, wenn die Intendanten nicht den Mut aufbrächten ſelbſt zu entſcheiden, und außerdem zeige ſich auf den erſten Blick, daß meine Werke für das neue Deutſchland wie gemacht wären. Zur Begutachtung und eingehender Prüfung müßte ich meine Partituren einige Wochen hier laſſen und dann würde ich Nachricht erhalten.

Das war ein Hoffnungsſtrahl und in gehobener Stimmung ging ich neuerdings ins „Heidelberg".

Augenblicklich war in meiner Opernangelegenheit nichts mehr zu tun und ſo wollte ich nur mehr meinen Verleger im Sachſenlande aufſuchen. Er hatte mir verſprochen, ſich meiner Sache anzunehmen, die Klavierauszüge an die Bühnen zu verſenden; eine Unmenge vollwertiger Scheine war in ſeine Taſche gewandert. Was ſollte ich nun erfahren?

Ein ganz kleines, altes Männel mit einer Adlernase, mit Hornbrille und französisch zugestutztem Vollbart empfing mich höflich, aber mit auffallender Teilnahmslosigkeit.

„Die Versendung Ihrer Klavierauszüge", — so sprach der Verleger — „konnte bisher noch nicht getätigt werden. Ich selbst kann die Spesen nicht übernehmen und diesbezügliche Zahlungen sind bisher bei mir nicht eingegangen. Die Post allein verschlingt eine Unsumme Geld, weiter muß das Rückporto den Sendungen beigelegt werden. Die Fertigung der Begleitschreiben erfordert Personal, ebenso beschäftigt die Abfertigung auf Tage einen gewandten Packer. Rechne ich noch Bindfaden, Klebemarken und Sonstiges dazu, so ergibt sich schätzungsweise eine Summe von 400 Reichsmark, unter der die Versendung nicht getätigt werden kann. Wenn Sie wollen, daß —"

Hier unterbrach ich den ekelhaften Schwätzer. „Ja, ich will! Ich will, daß Sie meine Klavierauszüge in Kisten packen und an meine Adresse senden. Daheim habe ich einen Hausknecht, der macht alle diese Arbeit besser und billiger. Auf ihn kann ich mich wenigstens verlassen. Sie sollen alles unter Nachnahme des anfallenden Frachtbetrages senden und Nägel, Bindfaden, Leim und Eisenbänder und Sonstiges zurechnen. Wir zwei sind fertig!" Ich fühlte es: plötzlich war ich zum Manne gereift. Mit „Heil Hitler" verließ ich die übelduftende Knoblauchbude. Teilnahmslos stand er da, der Herr Verleger, der richtige und leibhaftige Komponistenschreck. Teilnahmslos — aber er stand.

Nun hatte ich genügend Aufregungen hinter mir. Ich wollte zurück zu Vater Thaddäus. Mit einer schwindsüchtigen Brieftasche trat ich die Heimreise an. Alles hatte ich der Propaganda geopfert. Ein Erfolg von ganz zwergenhaftem Ausmaße hatte sich eingestellt. Das war alles — weiter nichts.

Auf der Heimreise hatte ich genügend Zeit alle Eindrücke zu sammeln und zu ordnen. Eine Gestalt hob sich übermächtig von allen Geschehnissen ab: der Herr Intendant. Ihm galt meine besondere Aufmerksamkeit. Er soll die Hauptfigur einer komischen Oper werden, die ich unverzüglich in Angriff nehmen will. Lortzings Bacculus soll ein Gegenstück, die moderne Konversationsoper neuen Auftrieb erhalten. Die Leute sollen soviel lachen, als ich mich geärgert habe. Noch einmal sei es versucht und mit Bosheit will ich ans Werk gehen.

Sollte es diesmal wieder nichts werden, sollte der Cheruskerfürst und die Lorelei nur überflüssigen Zuwachs erhalten, dann — ade du deutsche Musik! Unterdessen will ich aber mit Zuversicht die Nachricht des Propagandaministeriums erwarten. — —

Die Rettung der Opernkunst.

Von Alfredo Lazzi.

Uns Tonkünstlern muß eine gesunde Fortentwicklung der Aufführungspraxis musikalischer Bühnenwerke am Herzen liegen.

Wir müssen gestehen, daß uns darin die Regisseure und Bühnengestalter weit voraus sind. Diese haben bereits seit Jahren erkannt, daß sie sich nicht den unsachgemäßen Forderungen der Komponisten, die von Bühnenmaschinerien nichts verstanden, fügen müssen, sondern daß die Opern dazu da sind, um i h r e genialen Pläne daran auszuprobieren. Inszenierung darf nicht im Geist der Zeit erfolgen, in der das Kunstwerk geschrieben ist,*) — das ergäbe ja, o schrecklich, eine innere Einheit! — sondern muß sich nach dem neuesten Geschmack richten.

Was soll uns wirkliche Malerei, laßt diese doch den Bildergalerien. Sie bringt ja bei so klugen Leuten, wie wir sind, doch keine Illusion hervor. Da ist es doch viel ergreifender, mit sechs Scheinwerfern Farbe zu erzeugen. Man sieht zwar die Lichtkegel aus den Soffiten und vom Zuschauerraum hereinschweben; aber Elektrizität ist eben doch was schönes.

*) Eine Ausnahme bildet die Barockzeit. Kleopatra im Reifrock, das mag als stilvoll durchgehen!

Was ſoll uns ein gemalter Wald? und gar grün? Das Weſen eines Waldes beſteht doch in dicken grauen Säulen auf ſteinigem, kahlen Felsboden, auf dem nichts wachſen kann. Moos und Laub ſind nicht weſentlich. Grün muß aus allen neuen Dekorationen heraus; dieſe eklige Farbe ſchmeckt ſo verteufelt nach — Romantik! Brrrr!

Was ſollen uns gemalte Felſen? Mögen ſie noch ſo täuſchend dargeſtellt ſein, jeder halbwegs vernünftige Menſch kann ſeinen Augeneindruck korrigieren und merkt dann die — Flächenwirkung. Da iſt es doch viel beſſer, Kiſten übereinander zu türmen, und die Natur einem Speditionsraum ähnlich zu machen.

Was ſoll ein flacher Boden? Haben Sie je ein flaches Feld, flache Straßen und Plätze geſehen? — Ha! die Treppe iſt das Heil der Bühnenkunſt! Häuſer ſind Treppen, Ballſäle ſind Treppen, Straßen ſind Treppen, Berge ſind Treppen! Die Löſung aller Bildprobleme durch die Treppe iſt künſtleriſch höher ſtehend, als alles bisher dageweſene! Jedenfalls ſtehen auf ihr einige Künſtler höher als andere, die unten ſingen müſſen. Na alſo!

Solchen hehren Errungenſchaften müſſen wir Muſiker endlich folgen!

Ihr Kapellmeiſter, die ihr noch glaubt, das Kunſtwerk genau nach dem Willen des Komponiſten auslegen zu ſollen — es gibt noch ſolche minderwertige Taktſchläger! — ſeht doch endlich ein, daß es darauf gar nicht ankommt. Jeder muß vielmehr beweiſen, daß er viel geſcheiter iſt, als die ſogenannten Genie's, die die Sache hingeſchrieben haben. Was iſt da ſchon viel dabei, Notenpapier voll zu ſchreiben! Aber die Sache ſo zum Tönen zu bringen, daß jeder merkt, Donnerwetter, kann der dirigieren! .... in jedem Takt nimmt er ein anderes Tempo und doch bleiben ſie zuſammen! .... Fabelhaft! Darin beſteht der wahre Kunſtgenuß. Und dieſe vielen Nüancen! An ſo etwas hat ja der armſelige Schöpfer gar nicht gedacht! Ja was wir nicht alles können!

So muß die Opernmuſik gehoben werden — ja auch die des Muſikdramas. Denn auch dort ſind uns die Bühnengeſtalter mutig vorangeſchritten; und das mit Recht. Denn Wagner war „kein Augenmenſch". Er hat zwar jede Bewegung der Darſteller ſo deutlich vor ſich geſehen, daß er ſie muſikaliſch genau nachzeichnen konnte, ihm ſtand zwar das innerlich geſchaute Bühnenbild ſo ſcharf vor Augen, daß jeder Schritt der Darſteller genau auf die Dauer der Zwiſchenſpiele ausgeht, das hat alles nichts zu bedeuten; wir ſind durch die neuen Bühnenbildner belehrt: Wagner war kein Augenmenſch, ſeine Phantaſie wurzelte in dem nichtswürdigen Geſchmack des greulichen 19. Jahrhunderts, er war ſelbſt gar nicht imſtande, das Symbolhafte ſeiner Dichtungen richtig ins Bildhafte umzuſtellen. Gott ſei Dank iſt dieſem Mangel der Wagnerſchen Bühnenkunſt jetzt faſt überall durch Einführung der neuen Errungenſchaften abgeholfen. Nun ſollten aber auch endlich die Muſiker auf dieſem heilſamen Wege weiterſchreiten. Denn auch in der Orcheſtrierung haben wir ſeit dem 19. Jahrhundert gewaltige Fortſchritte gemacht. So iſt es doch unerträglich, daß das Wagnerſche Orcheſter immer gut klingt. Ewig dieſe Hörner! Pfui, wie romantiſch! Laßt uns doch öfter Saxophone anbringen. Wie viel eindringlicher würde Sieglindes, Iſoldes, Brünnhildes Liebe durch die wimmernden Schleifer dieſer herrlichen Inſtrumente herauskommen. Außerdem bitte etwas Balalaikaklang, Akkordion und Banjo! Ich verlange für jeden Scheinwerfer ein hervorſtrahlendes Saxophongequieke, für jeden Kiſtenaufbau einen Xylophontriller und für jede Treppe eine fulminant emporwachſende Orcheſterſteigerung an Stellen, wo der Komponiſt „sempre Piano" vorgezeichnet hat.

Zum Schluß möchte ich noch zur Diskuſſion ſtellen, ob es nicht angebracht wäre, mit der Verbannung der Wagnerſchen Dekorationsbilder auch aus der Dichtung ſeine veralteten Worte auszumerzen und ſtatt deſſen wahrhaft moderne Wortbildungen wie Agfa, Hapag, Ata, Imi einzuführen.

Denn erſt durch Übertragung des Verfahrens unſerer kühnen Bühnenbildner auf alle Teile des Kunſtwerkes kann Wagner vor dem Untergang gerettet werden.

Kleine Geſchichten über große Künſtler.

Mitgeteilt von Hans Wilhelm Lichtenberg, Leipzig.

Der „Flügelmann".

Franz Liſzt bekam einſt von einem ungariſchen Pandurenregiment einen kunſtvoll ziſelierten Ehrenſäbel überreicht. Als der Führer der Abordnung das verdutzte Geſicht des Meiſters ſah, meinte er lachend: „Wir haben dieſe Ehrung beſchloſſen, weil unſer Regiment in Ihnen den größten ‚Flügelmann' unſerer Zeit erblickt."

Ein Wortſpiel.

Franz Liſzt ſpielte zugunſten des noch unvollendeten Kölner Doms. Damals kam das Wortſpiel auf: „Welche Ähnlichkeit beſteht zwiſchen Amphion und Liſzt?" Antwort: „Amphion bewegte ſingend die Steine, Liſzt baute ſpielend den Kölner Dom."

... von uns iſt ſie nicht!

Während einer Orcheſterprobe warf Liſzt den Taktſtock hin und ſagte ärgerlich: „Was Sie da ſpielen, meine Herren, iſt ja die reinſte Jahrmarktsmuſik!"

„Na, von uns iſt ſie nicht, verehrter Meiſter!" meinte hierauf ein Orcheſtermitglied.

Wer einmal lügt.

Beethoven hatte ſeiner Haushälterin gekündigt, weil ſie eine kleine Notlüge gebraucht hatte. Als man dem Meiſter hierüber Vorhaltungen machte, antwortete er: „Wer eine Lüge ſagt, iſt nicht reinen Herzens, und ſo jemand kann auch keine reine Suppe kochen!"

Wenig ſachverſtändig.

Mozart kam mit ſechs Jahren an den Wiener Hof und ſpielte vor dem Kaiſer Franz I. Während des Spiels trat der Kaiſer zu ihm und wollte das Notenblatt umwenden. „Nein!" ſagte der kleine Mozart, „laß' du den Herrn Kapellmeiſter mit hineinſehen, der verſteht's beſſer!"

Beſcheidenheit.

Einſt wurde Joſeph Haydn gefragt, wen er für den größten Komponiſten anſehe. Haydn entgegnete: „Mozart!"

Die Kaffeemühle komponiert.

Mozart wurde von ſeinem Freund Guardaſoni gebeten, endlich mit der Ouvertüre zu Don Giovanni zu beginnen. Mozart entgegnete: „Ich kann heute nicht komponieren. Komm, laß' uns einen Kaffee zuſammen trinken!"

Mozart nahm die Kaffeemühle und begann den Kaffee zu mahlen. Plötzlich rief er: „Ich hab's! Dieſe Mühle enthält ja wunderbare Töne. Womit ich mich tagelang geplagt habe, das ſchafft die Mühle in einigen Minuten."

Hierauf ſchrieb er einige Motive nieder, die er in der Ouvertüre des Don Giovanni verwendete.

Der „Töpfer".

Als einer der muſizierenden Söhne des großen Johann Sebaſtian Bach heiraten wollte, ging er zum Küſter und beſtellte das Aufgebot. Auf die Frage des Küſters, was er von Beruf ſei, antwortete der junge Bach: „Tonkünſtler".

„Dieſe neumodiſchen Bezeichnungen mache ich nicht mit", war die ärgerliche Antwort des Küſters, „ich ſchreibe Töpfer, und dabei bleibt's!"

Richard Wagner in der Anekdote.

Mitgeteilt von Hans Wilhelm Lichtenberg, Leipzig.

Wenn Richard Wagner nach Berlin kam, so ging er stets nachmittags in der Umgebung seines Hotels spazieren. Eines Tages blieb er vor einem Hause stehen, weil grade im Hof des Hauses von einem Leierkastenmann die Hochzeitsmusik aus dem „Lohengrin" gespielt wurde. Der Meister hörte einen Augenblick zu, betrat dann den Hof und sagte zu dem Invaliden, daß er das Stück viel zu schnell spiele.

„Hörense mal", sagte der Invalide, „woher wissen Sie det denn?"

„Nun, weil ich der Komponist dieses Musikstückes bin. Mein Name ist Richard Wagner. Darf ich Ihnen jetzt einmal zeigen, wie Sie drehen müssen?"

Richard Wagner drehte nun die Orgel und der Invalide hörte aufmerksam zu. Einige Tage später ging der Meister wieder durch die Straßen und hörte den Klang der Drehorgel, aber diesmal wurde die Hochzeitsmusik aus dem „Lohengrin" im richtigen Takt gespielt. Freudig ging Wagner in das Haus, um dem Leierkastenmann eine Belohnung zu geben. Er war aber nicht wenig erstaunt, als er an der Orgel ein Schild erblickte mit folgender Aufschrift: „Schüler von Richard Wagner".

*

Während einer Probe zur ländlichen Sinfonie von Beethoven rutschte mitten in einer der rasenden Passagen dem Konzertmeister der Geigenbogen aus und fiel auf die Erde. Richard Wagner klopfte ab und sagte: „Das Gewitter müssen wir nochmal machen, meine Herren! Der Herr Konzertmeister hat soeben seinen Regenschirm verloren!"

*

Nach einer verunglückten „Tannhäuser"-Aufführung in einer Provinzstadt fiel es nach Schluß der Vorstellung auf, daß die Büste Richard Wagners im Foyer von ihrem Sockel verschwunden war. Dafür fand man aber einen Zettel mit folgender Mitteilung: „Von der Aufführung meines „Tannhäuser" bin ich noch ganz weg. Ergebenst Richard Wagner."

*

Zu Richard Wagner kam ein junger Komponist, der dem Meister eine eigene Tonschöpfung vorspielen wollte. „Es ist eine Sinfonie, der Titel lautet: »An die Nachwelt!«" bemerkte der Besucher.

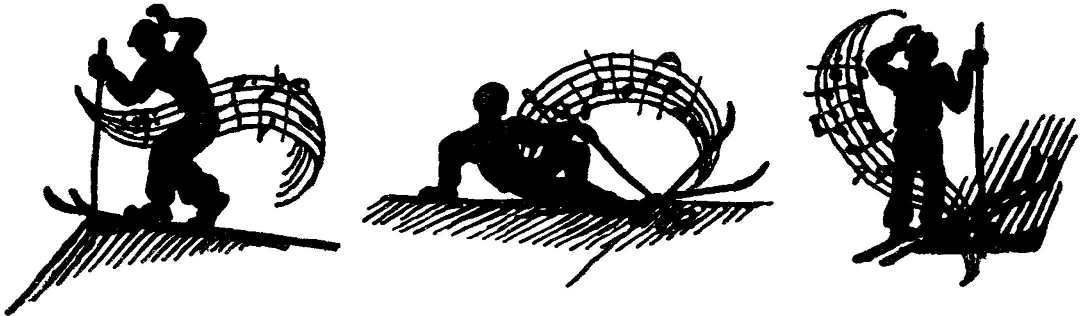
Nach beendetem Spiel bat er um des Meisters Urteil. Wagner sagte freundlich: „Gar nicht so übel, junger Freund; nur fürchte ich, daß die Musik ihren Empfänger niemals erreichen wird!"

Das Flügelhorn.

Von Friedrich Zander, Breslau.

Mäxchen hat sein Herz verlor'n
An ein gold'ges Flügelhorn.
Heute hat er's erst gekauft,
Und, sieh da, schon wird's getauft!
Zwar sind diese ersten Töne
Eher laut als grade schöne.
Doch die angespannten Kräfte
Wecken in dem Horne Säfte,
Die beweisen, daß des Strebens
Lautre Mühe nicht vergebens.
Gurgeltöne, zart und linde
Quillen süß aus dem Gewinde.
Dieses störet die Verwandten,
Alte Onkels und auch Tanten.
Drum geht Max mit seiner Tube
In die kleinste, fernste Stube.
Dort versucht er treu und bieder
Jeremias Klagelieder.
Doch da reckt 'ne alte Katze,
Die heranschlich, ihre Tatze,
Springt, und schlägt den armen Wicht
Schonungslos ins Angesicht.
Bebend ob des Schlages Wucht
Mäxchen stumm das Weite sucht.
Traurig dunstet in der Hitze
Nur noch eine kleine Pfütze
In dem stummen Dachverlies,
Die uns zeigt, wo jener blies.

Schneestrophen um Beethoven.



Mein Quartettgenosse schreibt mir vom Wintersport:

Steht man am Hang vor der Fahrt im Schuß,
Umschwebt uns der „schwer gefaßte Entschluß".

Doch wenn man nach glimpflichem Sturz wieder steht,
Ertönt das „heilige Dankgebet".

Und nun erst begreift man die sonderbare
Malinconia, die man im Quartett sah:

„Questo pezzo si deve trattare
Colla più gran delicatezza".

Hans Meyer.

ENDE DES FASCHINGSTEILES

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Wochen um Weihnachten und Neujahr bringen naturgemäß einen Rückgang der Konzertveranstaltungen. Die kleine Erholungspause wird von den traditionellen Musikfeierstunden wie die Aufführung des Weihnachtsoratoriums durch den Chor der Singakademie unter Leitung von Prof. Dr. Georg Schumann unterbrochen. Traditionell ist schon seit einigen Jahren der Brauch geworden, mit den Klängen der Neunten Sinfonie ins neue Jahr hinüberzugehen. Nachts um 11 Uhr beginnt das diesmal unter Leitung von Generalmusikdirektor Rother stehende Konzert, das stimmungsvoll gerade um Mitternacht mit dem Freuden-Thema anhebt.

Einige wenige Konzerte sorgen in den Weihnachtstagen für recht verschiedenartige künstlerische Unterhaltung. Da ist das Weihnachtskonzert des Staats- und Domchors zu erwähnen, das unter der Stabführung des Prof. Sittard und unter Mitwirkung des trefflichen Organisten Prof. Heitmann weihnachtliche Chormusik aus fünf Jahrhunderten in wohlgelungener Ausführung bot. Eine Fülle der schönsten Eindrücke vermittelte das aus Kunst- und Volkschören bestehende Programm, das mit den bekannten Weihnachtsliedern abschloß. Ein hochinteressantes Ereignis war ferner die Darbietung des Berliner Männergesangvereins in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche mit der Aufführung des „Weihnachtssingens" von Albert

Greiner und Otto Jochum, den Leitern der berühmten Augsburger Singſchule. Es handelt ſich hier um einen Zyklus vorwiegend unbekannter Weihnachtslieder und Choräle mit Einſchluß des Gemeindegeſanges in einem feinſinnigen, herben und klangſchönen Satz für Soli und verſchiedene Chöre. Der populäre Chordirigent Hans Mießner hat ſich um die Darſtellung dieſer empfehlenswerten Schöpfung weſentliche Verdienſte erworben.

An einem Weihnachtstage veranſtaltete die Kapelle Bernard Etté eine Matinée in der Philharmonie. Daß es ſo etwas noch immer gibt: widerliche Poſaunen-Vibrati und quäkende Saxophone, goldene Zylinderhüte am Pult und farbige Scheinwerfer-Beleuchtung, akrobatiſche Gebärden der Muſiker in dem Beſtreben, möglichſt aufzufallen, und dann in dieſer Beſetzung für Jazzorcheſter ein Potpourri von Weihnachtsliedern! Man muß denn doch über die Krampfhaftigkeit der Bemühungen, Unzeitgemäßes in die neue Zeit hinüberzuretten, den Kopf ſchütteln.

Aber das wertvollſte Ereignis und zugleich ein künſtleriſcher Höhepunkt überhaupt war der Beſuch der „Regensburger Domſpatzen", dieſes vorzüglichen Regensburger Domchors unter dem Domkapellmeiſter Dr. Th. Schrems. Der Rieſenſaal der Philharmonie, ja ſelbſt das Podium waren bis auf den letzten Platz gefüllt. Der ſtilvolle Geſangsvortrag war ein überwältigender Genuß. Jeder kleine „Domſpatz" fühlt ſich faſt als Künſtler, aber auch jeder einzelne weiß mit künſtleriſchen Leiſtungen aufzuwarten, die in ihrer Geſamtheit den Wohlklang dieſes vollendet durchgebildeten Chores begründen. Dieſe feinen, mit ſcheinbarer Müheloſigkeit erzeugten hohen Töne der Soprane, dieſe abſolute rhythmiſche Einheitlichkeit, dieſes gleichmäßige Creſcendo, die deutliche Ausſprache — dies und vieles andere zählen zu den beſonderen Vorzügen dieſes Klangkörpers. Schwierige polyphone Sätze von Paleſtrina wurden mit der gleichen Fertigkeit zu Gehör gebracht wie die Chöre aus Wagners „Parſifal" oder aus Pfitzners „Chriſtelflein", oder die Volkslieder des zweiten Programmteils. Ein einzigartiger Chor, dieſe Domſpatzen, und ein tiefes, nachhaltiges Erlebnis für die begeiſterten Hörer!

In der Philharmonie ließ ſich R. Kattnig hören als Soliſt ſeines eigenen Klavierkonzertes. Man verkennt nicht die Gewandtheit dieſer Arbeit, die aber zu ſtark unter dem Einfluß des Impreſſionismus und der jungruſſiſchen Schule ſteht, als daß man dieſer Neuheit allzu große Sympathie entgegenbringen könnte. Eine Reihe von kleinen melodiſch anſprechenden Einfällen weiß der Komponiſt geſchickt miteinander zu verknüpfen und pianiſtiſch wirkungsvoll auszudeuten. Die muſikaliſche Leitung dieſes Konzertes mit dem Philharmoniſchen Orcheſter verſah Hans Schwieger in überzeugender Form.

Die Oper brachte einige heitere Neueinſtudierungen zu Silveſter. Der „Bettelſtudent" in der Staatsoper war in der Inſzenierung von Carl Hagemann mit den zum Teil nüchternen Bühnenbildern Leo Paſettis eher auf den Stil der Oper als den der Operette eingeſtellt. Große Maſſenwirkungen, das herrliche Ballett der Lizzie Maudrik gaben dem Hochzeitsbild eine ſehenswerte Aufmachung. Unter der Leitung des nicht immer genügend anpaſſungsfähigen, begabten Dirigenten Oskar Preuß vereinten ſich die ſchönſten Stimmen: Helge Roswaenge, Franziska von Dobay, Erna Berger und Fritz Krenn.

Den Vogel hatte diesmal das deutſche Opernhaus abgeſchoſſen mit einer von Quedtenfeldt und Werther beſorgten Neubearbeitung des „Boccaccio". Schon der Name des Regiſſeurs weckt ein ſchmunzelndes Lächeln: Eugen Rex. War der erſte Akt noch etwas zahm, ſo überſtürzten ſich die drolligſten Einfälle im zweiten Akt, der mit einem einzigartigen Ballett zu Muſik „Pique Dame" eingeleitet wurde. Die hübſchen Couplets, der Chor der Rebellen, der zu einem Kabinettſtück allererſten Ranges ausgeſtattet wurde, der zu einem Tanz erweiterte Walzer der Fiametta, die prachtvoll geformten einzelnen Typen der Darſteller weckten unaufhörliche Heiterkeit. Unter den Darſtellern erfreuten beſonders Conſtanze Nettesheim, Willy Wörle und Walther Ludwig. Ihnen wie dem trefflichen Dirigenten Karl Dammer galt ſtürmiſcher Beifall.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Hans Pfitzner. Die Leipziger Musikwelt muß im Jahre 1934 besonders artig gewesen sein; denn kein Geringerer als Hans Pfitzner hatte sich als willkommener Knecht Ruprecht eingestellt und bescherte uns in der Weihnachtswoche den „Armen Heinrich" unter seiner eigenen Leitung. Da, wie im letzten Heft berichtet wurde, diese Neueinstudierung an sich schon hohen Ansprüchen genügte und da alle Mitwirkenden, einschließlich des mit betörender Klangschönheit spielenden Orchesters, bei dieser Gelegenheit natürlich ihr Letztes hergaben, kam eine Spitzenleistung zustande, die unvergeßliche Eindrücke vermittelte. Die wunderbar jugendliche Frische, die der Fünfundsechzigjährige zeigte, berechtigt wohl ohne weiteres zu der Annahme, daß dieser berufene Anwalt und Deuter der deutschen Seele noch lange nicht ans „Abbauen" denkt, sondern auch als schöpferischer Künstler noch viel zu sagen hat. Er wird die zahlreichen Freunde, die seine Kunst in unserer Stadt hat, sicher nicht enttäuschen.

Auch der Reichssender Leipzig stellte sich dankenswerterweise in den Dienst der Pfitznerpflege und brachte, wie bereits vor Jahresfrist, das „Christelflein" als weihnachtliche Sendeoper. Der seinerzeit empfangene Eindruck, daß an den Aktschlüssen das fehlende Bühnenbild die Wirkung beeinträchtigt, blieb zwar auch diesmal nicht aus, doch trat durch das nochmalige Hören ein anderer, für die Funkwirkung günstiger Umstand mehr in den Vordergrund: Das Nebeneinander von alltäglicher Sachlichkeit und Märchenhaftigkeit, das auf der Bühne nach meinem Empfinden für das Werk nicht günstig ist, verliert bei der Sendung alles Unangenehme; dadurch kommt die gemütstiefe Musik viel besser zur Geltung. GMD Hans Weisbach dirigierte klar gliedernd, dabei mit größter Innerlichkeit, die Spielleitung von Josef Krahé war sehr sorgsam, sodaß im Lautsprecher ein befriedigendes Klangbild entstand. Nur durch die übertriebene alberne Sächselei wurde man etwas aufdringlich an die Wirklichkeit erinnert. Von den Solisten, die alle eine beachtliche Höhe der Leistung einhielten, seien die beiden prächtigen Baßstimmen von Hans Müller und Kurt Böhme sowie das ausgezeichnete Christelflein von Grete Welz genannt. (Daß sich der „Arme Heinrich" ganz vorzüglich zur Sendeoper eignet, sei bei dieser Gelegenheit nicht verschwiegen.)

Die Kunst der Fuge. Seitdem Wolfgang Graeser seinen bahnbrechenden Vorstoß unternahm, Bachs ungeheures Werk durch ein klangliches Gewand der lebendigen Musikpflege zu erschließen, ist die Frage, wie die „Kunst der Fuge" aufzuführen sei, nicht zur Ruhe gekommen. Der neue und außerordentlich anregende Versuch, den der junge Leipziger Hermann Lahl unternommen hat, unterscheidet sich von dem orchestralen Denken Graesers durch seine scharf ausgeprägte Hinwendung zum Kammermusikalischen. Lahl überträgt die praktische Ausführung einem Streichquartett, das aus Violine, Viola, einer von ihm selbst konstruierten und gespielten Tenorgeige sowie dem Violoncello besteht. Damit erhebt sich aber bereits das erste Bedenken: Trotz der von der Norm abweichenden Besetzung der Mittelstimmen deckt sich der klangliche Gesamteindruck nahezu völlig mit jenem, den wir vom Streichquartett der Wiener Klassik her gewohnt sind; dadurch werden aber zwei wesensfremde Stilelemente miteinander vermengt, einem Werk des ausgehenden Hochbarocks wird ein anders geartetes Klangideal aufgedrungen. Es sei gern zugegeben, daß z. B. in der Schlußfuge die Rechnung aufging; hier wirkte die Führung der Linien durch die vier Instrumente ganz wundervoll. In den Cembalo-Spiegelfugen dagegen kam bei der Übertragung auf das Streichquartett die Stimmführung nicht so klar heraus. Daß aber die Streichquartettbesetzung als durchgehendes Instrumentationsverfahren nicht unbedingt überzeugte, hat auch noch einen anderen Grund. Naturgemäß ist bei Lahls Vorgehen Gegensätzlichkeit der Instrumentation nur vorhanden, so-

weit sie sich aus der verschiedenen Stimmigkeit ergibt; am schärfsten vom Ganzen abgesetzt sind deshalb die zweistimmigen Kanons, deren Vortrag durch zwei Solo-Streichinstrumente in der Tat ganz ausgezeichnet wirkt. Nun sind aber bei aller großartigen thematischen Einheitlichkeit des Werkes die einzelnen Fugen im Ausdruck doch vielfach derart unterschiedlich — z. B. schon die erste und die zweite —, daß das auch in den Klangfarben zum Ausdruck kommen möchte. Wir teilen völlig den Standpunkt von Prof. Josef Achtélik, der in seinen einleitenden Worten sich zu Albert Schweitzers Meinung bekannte, daß man Bach desto näher kommt, je einfacher und klarer man ihn registriert. Dieses Verfahren darf aber nicht so weit führen, daß man Klangfarbenkontraste anzubringen vermeidet, die der Eigenart des Werkes angemessen sind. Nur stilgerecht müssen diese Kontraste natürlich sein, d. h. sie müssen die einzelnen Fugen klanglich gegeneinander absetzen und nicht einem Klangfarbentaumel huldigen, mag es sich nun um eine orchestrale oder kammermusikalische Instrumentierung handeln.

Gegenüber diesen Einschränkungen sei nun aber auch betont, daß Lahl die Berechtigung eines kammermusikalischen Vorgehens bei der Instrumentation der „Kunst der Fuge" unbedingt nachgewiesen hat; es käme nur darauf an, unter Berücksichtigung der oben geäußerten Bedenken weiter zu arbeiten. Der geeignete Mann hierfür ist sicher Lahl selbst, dessen aufopferungsvolles Bemühen um das Werk wärmste Anerkennung verdient. An die unvollendete Schlußfuge schloß sich der nochmalige Vortrag der ersten Fuge; problematisch wird die Frage des Schlusses wohl stets bleiben.

Die Tenorgeige, die Lahl selbst spielte, hob sich im Klangcharakter nicht genügend von der Viola ab; es war deshalb nicht immer leicht, die Mittelstimmen auseinanderzuhalten. Den Violinpart führte Willy Schrepper aus, der sich allerdings manchmal eine unbachische Dynamik gestattete. Hermann Pohlmann (Viola) und Fritz Römisch (Violoncello) vervollständigten das Quartett. Das saubere und belebte Zusammenspiel ließ ohne weiteres erkennen, daß gründlich geprobt worden war.

Bis ins Innerste gepackt wurde man wieder durch die unermeßlichen seelischen Hintergründe dieses Werkes; daß die „Kunst der Fuge" nicht auf dem Papier stehen bleiben darf, sondern einfach gespielt werden muß: diese Überzeugung nahm man aus diesem Konzert mit, das trotz aller notwendigen Einwendungen den Stempel des Außergewöhnlichen trug und deshalb auch die führenden Kreise des Leipziger Musiklebens fast vollzählig versammelt sah.

Bach-Hildebrand-Orgel Störmthal. Das Dorf Störmthal, das im Süden Leipzigs auf dem Gelände des Schlachtfeldes von 1813 liegt, hatte am 16. Dezember seinen großen Tag: Die Kirche und ihr unschätzbares Kleinod, die von Zacharias Hildebrand 1723 erbaute Barockorgel, wurden nach ihrer Erneuerung durch einen feierlichen Akt der Gemeinde übergeben. Bekanntlich hatte Bach 1723 die Orgel geprüft und die Kirche mit der eigens für diesen Zweck geschriebenen Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest" eingeweiht. Kleinere Reparaturen, die dem Barockcharakter des Werkes nicht durchaus entsprachen, waren 1840 und 1905 vorgenommen worden, im Krieg wurden die Zinn-Prospektpfeifen entfernt. Dank der soliden Arbeit Hildebrands hat jedoch der Hauptbestand der Pfeifen mehr als zwei Jahrhunderte überdauert, sodaß die stilgerechte Erneuerung, die durch das tatkräftige Eintreten von Stadtrat Hauptmann und seinen Helfern erfreulicherweise schnell Wirklichkeit wurde, den originalen Klangcharakter völlig wiederherzustellen vermochte. Die Bautzener Orgelbaufirma Hermann Eule, die sich derartiger Sonderaufgaben in unserer engeren Heimat bereits mehrfach mit großem Geschick entledigt hatte, war die Lösung trefflich gelungen, sodaß Professor Högner in seinem Gutachten die Abnahme unbedenklich empfehlen konnte. So erklang nach der Übergabe der Orgel an die Kirchengemeinde durch Stadtrat Hauptmann unter den Händen Günther Ramins Hildebrands Meisterwerk in seiner wundervollen Durchsichtigkeit und männlichen Herbheit. Vor allem in der später gespielten Improvisation über „Ein feste Burg" brachte Ramin alle klanglichen Möglichkeiten dieses Kleinodes hinreißend zu Geltung.

Karl Straube hatte es sich ebenfalls nicht nehmen lassen, mit seinen Thomanern nach Störmthal zu kommen und die Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest" an der ihr zubestimmten Stätte wieder aufzuführen. In dieser Dorfkirche wirkte das Werk wie kirchliche Kammermusik; man konnte jede Stimme bis in die letzten Feinheiten verfolgen. Mitglieder des Leipziger Sinfonieorchesters führten den Orchesterpart tadellos aus, Hans Fleischer bewährte sich als stilgerechter Bachsänger, in einigem Abstand konnten auch Irmgard Genzel-Roehling und Philipp Göpelt befriedigen. An die eigentliche Feier schloß sich ein Festgottesdienst an, der manche volkskundliche Anregung gewährte. Alles in allem: Stolze Vergangenheit und tätige Gegenwart hatten einen segensreichen Bund geschlossen, die Leipziger Musiklandschaft kann eine hochwertige Kulturstätte mehr ihr eigen nennen.

Chorkonzerte. Am Tage der Störmthaler Feier fand abends die herkömmliche Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium in der Thomaskirche statt. Man stand noch unter dem Eindruck der wunderbar durchsichtigen Klangwirkung der Störmthaler Kantate, Chor und Orchester leisteten am Abend unter Ramins Führung Hervorragendes; und doch: der Eindruck des Abends konnte sich mit dem vom Mittag nicht messen. Die Massenbesetzung im Oratorium machte ein klares Hervortreten der einzelnen Stimmen nur in seltenen Fällen möglich; der Chor „Ehre sei Gott in der Höhe" z. B. wurde geradezu ein akustischer Brei — und das alles, wie nochmals betont sei, bei erstklassiger Ausführung. Es versteht sich von selbst, daß auch bei verminderter Besetzung der Klangkörper in der Thomaskirche größer sein müßte als in der Störmthaler Dorfkirche. Durch die beiden Aufführungen trat aber die Fragwürdigkeit der Massenbesetzung Bachscher Chorwerke so schlagend zutage, daß man mindestens in der Bachstadt Leipzig zukünftig stilgerecht verfahren sollte.

Von den Solisten befriedigte die ausgezeichnete Altistin Henriette Lehne am meisten; dem Tenor Dr. Hans Hoffmann wird man erst mit reiner Freude zuhören dürfen, wenn die ungedeckten hohen Töne nicht mehr stören.

Der Riedelverein, der sich unter Max Ludwig in großer Form zeigte, brachte in seinem ersten Konzert Gottfried Müllers „Heldenrequiem" zur hiesigen Erstaufführung. Wesentlich neue Züge zu dem Bild des Komponisten der „Morgenrot-Variationen" ergaben sich vorläufig nicht. Große Begabung, aber auch starkes Anlehnungsbedürfnis kennzeichnen diesen Komponisten, dem zur inneren Klärung wohl auch die ernsthafte Pflege musikalischer Formen nützlich wäre, die nicht durch klangliche Massenwirkung erschlagen wollen. Bruckners f-moll-Messe bildete einen wertvollen Beitrag zu der lebhaften Brucknerpflege dieses Konzertwinters. Unter den Solisten hielt die Altistin Dorothea Schröder die Spitze, während Andreas Kreuchauff diesmal recht versagte; im „Incarnatus" wurde alle Stimmung zerstört. Die Stimme von Philipp Göpelt war im Ensemble zu schwach.

Max Fest hatte sich mit seinem tadellos durchgeschulten und gutklingenden Chor der neuesten Schöpfung von Joseph Haas angenommen. Das Oratorium „Das Lebensbuch Gottes", zu dem Haas den Text aus den Dichtungen des Angelus Silesius selbst zusammengestellt hat, kann als Vorzüge den Sinn für lapidare Wirkungen und eine ansprechende Volkstümlichkeit aufweisen. Für das Werk würde es nach meinem Empfinden allerdings vorteilhaft sein, wenn die einzelnen Teile in den entsprechenden Zeiten des Kirchenjahres gesondert aufgeführt würden, vor allem, wenn kein Orchester zur Verfügung steht. Von den Solisten machte Käte Brinkmann einen recht guten Eindruck. Eine besondere Freude war es aber, Kantor Fest, der ja als Orgelmentor der Chorkonzerte seit langen Jahren zuverlässige und tüchtige Arbeit leistet, wieder einmal als Chordirigenten anzutreffen.

Ein Konzert des Regensburger Domchores unter seinem Leiter Theobald Schrems konnte ich wegen Erkrankung leider nicht selbst besuchen. Wie mir aber mein Gewährsmann berichtet, rechtfertigte der Chor, obwohl ihm eine leichte Überanstrengung anzumerken war, in jeder Beziehung den großen, ihm vorausgehenden Ruf.

Die Zauberflöte. Das Neue Theater hatte Mozarts letzter Oper eine Bühnengestaltung angedeihen lassen, die Hans Schüler und Karl Jacobs sehr ansprechend gelungen war; nach dem verfehlten Versuch mit der „Entführung" sei dies besonders anerkannt. Das Phantastische wie das Symbolische war gleichmäßig gut getroffen, die Säulen als feststehender Rahmen sowie die allmähliche Erweiterung des Blickfeldes verfehlten ihre Wirkung nicht, als entspannenden Gegensatz ließ man sich das Spielen vor dem Zwischenvorhang gern gefallen, wenn wir auch annehmen, daß es durch die rückständigen bühnentechnischen Einrichtungen unseres Opernhauses mitbedingt ist. Paul Schmitz lernten wir als trefflichen Mozartdirigenten erneut schätzen; von den Darstellern, deren Fähigkeiten zum Mozartsingen allerdings unterschiedlich sind, gefielen vor allem Theodor Horand als Papageno, Irma Beilke als Papagena, Hanns Fleischer als Monostatos sowie das Knabenterzett. Die ausverkauften Häuser haben der Theaterleitung wohl bewiesen, daß ein stilgerechter Mozart bei uns seine zahlreichen Liebhaber findet.

Studenten spielen Theater. Eine besondere Eigenart des Leipziger Musiklebens sind die Weihnachtsstücke der studentischen Sängerschaften „Arion" und „Paulus". Von Studenten werden sie verfaßt, komponiert und gespielt, um dann lediglich in der Erinnerung aller Beteiligten weiterzuleben; denn im folgenden Jahre gibt es neue Stücke. Der „Arion" hatte sich zwar an einen oft erprobten Typus der heiteren Muse gehalten — die Verklapsung des klassischen Altertums —, doch war „Odysseus Fahrt ins Dunkelblaue" so nett, einfallsreich und auch darstellerisch so ergötzlich durchgeführt, daß man mit dem Bewußtsein nach Hause ging: bei unserer akademischen Jugend hat der Humor auch heute noch seine vornehmste Heimstätte. Die Weihnachtsoperette der Pauliner stand heuer nicht auf der Höhe früherer Jahre. Selbst wenn man die diesmal scheinbar besonders große Tücke des Objekts wohlwollend berücksichtigt, brauchte sich die Handlung schließlich nicht derartig mühsam durch die drei Akte hindurchzuquälen, von der Musik, die manche liebe alte Bekanntschaft erneuerte, ganz zu schweigen. Vor allem aber: Witze, die nicht ins Schwarze treffen, verstimmen.

Kammermusik. In der zweiten Gewandhaus-Kammermusik bewies das Elly-Ney-Trio — dem sich in Schumanns Es-dur-Quartett unser einheimischer Bratschist Carl Herrmann tadellos einfügte — seine hochgesteigerte Kunst des Zusammenspiels und der Ausdeutung. Die dritte Kammermusik bestritt das Kammertrio für alte Musik. Schon das Programm war eine erlesene Folge klanglicher Kostbarkeiten; die Ausführung durch Günther Ramin, Reinhard Wolf und Paul Grümmer, von denen sich auch jeder solistisch betätigte, war über jedes Lob erhaben. In der dritten Ratskammermusik musizierte das Weitzmann-Trio ganz ausgezeichnet Dvořák und im Verein mit Wilhelm Krüger das Horntrio op. 40 von Brahms. Ein Kammermusikabend von Oswin Keller, Walther Davisson und August Eichhorn krankte daran, daß dem Violinisten die romantischen Ausdrucksbezirke anscheinend nicht lagen; im Andante von Schuberts B-dur-Trio z. B. wurde der Ausdruck derartig verfehlt, daß dieser wundervolle Satz geradezu kaltschnäuzig wirkte. So blieb der eigentliche Gewinn des Abends Eichhorns erstklassiges Cellospiel.

Landeskonservatorium. In den Orchesterkonzerten hörte man unter Walther Davisson die Dritte von Brahms etwas forsch; Beethovens Zweite hätte trotz einiger Unglücksfälle befriedigen können, wenn nicht aus dem Larghetto fast ein Largo geworden wäre. Sehr erfreuliche Leistungen boten durchwegs die Solisten: die verheißungsvolle Sopranistin Charlotte Leonhardt, die außergewöhnlichen pianistischen Begabungen Werner Kunad und Ingrid Hoffmann sowie der tüchtige Klarinettist Erich Hildebrandt. Weniger gut scheint es augenblicklich mit dem Komponistennachwuchs bestellt zu sein; denn in dem ersten von zwei Kompositionsabenden vermochte nur eine Flötensuite des begabten, wenn auch anscheinend noch unausgegorenen Hermann Wagner stärker zu fesseln. Wenn dieser sich in die erforderliche strenge Selbstzucht nimmt, kann etwas aus ihm werden.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Unter dem Einfluß der nationalen Erhebung und der, ihr folgenden kulturpolitischen Aufrüstung hat sich auch in Köln das gewohnte musikalische Bild gewandelt, und an die Stelle der einstigen Solistenkonzerte sind gemeinschaftsbildende Veranstaltungen der verschiedensten Vereinigungen getreten. So hat die N. S. G. Kraft durch Freude ein Trachten- und Tanzspiel „Heimat an Donau und Rhein" gegeben, das u. a. auch landsmannschaftliche Tänze bot und stärksten Widerhall fand. Zu einem, von derselben Organisation gebotenen Chorspiel „Arbeiter und Bauer" von Kurz schrieb der junge Kölner Nauber, ehemaliger Studierender an der Staatl. Hochschule für Musik die Begleitung, und der Lehrer der Anstalt Prof. Dr. Carl Ehrenberg komponierte zu dem Abend eine „Festliche Musik" für Orchester, die, nach dem Vorbild der Brahmsschen „Akademischen Ouvertüre" Weisen unserer Zeit, bis zum „Volk ans Gewehr" wirkungsvoll verarbeitet. Die gesamte Hochschule für Musik erschien in den I. G. Farbwerken Leverkusen, wo sie die Arbeiter und Chemiker an ihren Arbeitsplätzen besuchte, um ihnen am Abend ein, aus Solo-, Chor- und Orchesterdarbietungen zusammengestelltes Programm als Gegengeschenk zu bieten. Otto Siegl leitete die chorischen, Prof. Ehrenberg die orchestralen Werke. Dr. Dierichs, der Leiter der dortigen Fachgruppe Kraft durch Freude, hatte vorher im Saale der Hochschule in fesselnden Worten die naturgewollte Verbindung von Arbeiter und Künstler vor Schüler- und Lehrerschaft dargetan, und eine ständige Gemeinschaft der Anstalt mit dem Industriewerk wird sich an diese erste und wohlgelungene Veranstaltung anschließen. Kraft durch Freude wird aber auch dem, aus stellenlosen Musikern gebildeten Kölner Sinfonieorchester zur Arbeit verhelfen und zwar dadurch, daß es dieses den kleineren Gesangvereinen zur Verfügung stellen und diesen zugleich neue Wege der Programmpflege eröffnen wird. Gauvolksturnwart Rix und Bezirksgruppenführer Schütter haben hier tätige Hilfe geleistet. In einer großangelegten Feierabendkundgebung der Gemeinschaft Kraft durch Freude erklang „Deutsche Soldatenmusik, gesungen und geblasen" unter Mitwirkung von Kräften des Reichssenders Köln und künstlerisch organisiert durch Gust. Kneip, den neuen Leiter der Abt. Unterhaltung am Sender. Die N. S. Frauenschaft ließ in ihren zahlreichen Monatsversammlungen die am Tage der Hausmusik gegebene Anregung fortwirken, der Richard Wagnerverband deutscher Frauen brachte altdeutsche Violinmusik zum Erklingen, eingeleitet durch einen, aus Forkels Bachbiographie entnommenen Vortrag über Leben und Wirken dieses Meisters. Die Gesellschaft „Der Ring" bot Volksmärchen, umrahmt von alter Musik, der Kölner Frauenklub stellte eine jugendliche, tüchtige Pianistin, Cäcilie Jennen-Heckel mit einem klassisch-romantischen Programm vor, während die Literarisch-musikalische Gesellschaft an einem „Nordischen Abend" zu Werken Ibsens und Strindbergs Musik von Edward Grieg brachte und die Lesegesellschaft neben einer Festrede Rudolf Herzogs über Friedrich Schiller als Uraufführung die Kantate „An die Freude" des einheimischen Dr. Czwoydcinsky sowie Rombergs „Lied an die Glocke" darbot. Die „Gedok" verhalf neuen Marienliedern des, am Reichssender Köln tätigen Weißmannschülers Hans Haaß zu einer wirksamen Uraufführung durch Gerda Schüler-Rehm und den Komponisten. In der „Musikantengilde" las der rheinische Dichter Jakob Kneip aus seinen Werken, umrahmt von Werken Glucks und Vater und Sohn Mozarts, und im Rahmen des Vereins „Alt Köln" gab man zum Vortragsthema „Rheinische Schloßbauten des Rokoko" Musik des Kölners Dr. Fritz Gühmann, die ein ansprechendes Talent und gediegenes Können aufzeigte. Neben diese, geschickt das Dichterische und Kunsthistorische mit dem Musikalischen verbindenden Veranstaltungen traten solche chorischer Art in den Vordergrund. Die Chöre der Gemeinschaftshäuser warben mit einer Zahl von 400 Sängern und unter Leitung jugendlicher Dirigenten für das Winterhilfswerk, voran der ausgezeichnete Arthur Hahn und unterstützt durch Orgelvorträge des Domorganisten Hans Bachem. Im Gürzenich ver-

sammelten sich die stadtkölnischen Männerchöre, um das Chormeisterjubiläum ihres, ebenfalls noch jungen Dirigenten Lorenz Corzelius zu begehen, der, noch vor kurzem aus der Meisterklasse Richard Trunks entlassen, heute schon eine stattliche Zahl von Chorvereinen leitet. Als Solisten dieses Abends bewährten sich Walter Schulze-Priska und seine Gattin Mimi in Regers nachgelassenem Violinduo. Kölner Komponisten standen auf dem Programm des Konzerts des Kölner Liederkreises unter Willi Schell, der Werke von Trunk, Siegl, Unger, Ehrenberg und Heuser mit gewohnter Meisterschaft darbot und wieder jugendlichen Solisten Gelegenheit gab, sich vorzustellen, darunter der Pianistin Resi Wermelskirchen, der Sängerin Lotte Grimm und dem Pianisten Hippe. Den Höhepunkt dieser Veranstaltungen gab das Winterkonzert des Kölner Männergesangvereins ab, das als Abschied für Richard Trunk gedacht war, dessen neue „Lieder der Arbeit", aber auch Werke von Othegraven, Ehrenberg, Zöllner, Unger, Lieder des jungen Walter Klefisch erklingen ließ, und bei dessen Nachfeier der Gauleiter Grohé wie Präsident Klefisch Worte des Dankes an Trunk richteten, der zugleich zum Ehrenchormeister und Ehrenmitglied des Vereins ernannt wurde. Einige, in die engere Wahl gezogene Dirigenten haben um die Nachfolgeschaft Trunks bereits ihr Probestück abgelegt, darunter der Gauchormeister Dr. Collignon, Otto Siegl und Bruno Stürmer. Die Wahl wird wahrscheinlich noch vor Ostern getroffen werden. Die Bezirkschormeister sowie der Musikausschuß des Rheinischen Sängerbundes tagten vor kurzem in Köln unter dem Vorsitz des Gauführers Dir. Krischer. Dabei sprach der Landesleiter der Reichsmusikerschaft, Dr. Albrecht über das Zusammengehen der Ortsmusikerschaften mit den Chorleitern wie über die Frage der Laiendirigenten, und der Termin des nächstjährigen Gausängertages in Köln wurde festgesetzt, desgleichen die Notwendigkeit der Teilnahme der Chorleiter an den Schulungskursen durch Dr. Collignon dargelegt. Auch auf dem Gebiete des kirchenmusikalischen Chorwesens zeigte sich reges Leben: der Volksbund für das Deutschtum im Auslande bot ein neues Weihnachtswerk des in Duisburg tätigen Max Scheunemann „Christnachtwunder", der Bachverein ließ, wie alljährlich, Bachs Weihnachtsoratorium in der Karthäuserkirche unter Prof. Boell in schön abgerundeter Form zum Erklingen kommen, das Leipziger Röthig-Quartett trug alte und neuere Choräle vor, und der Clarenbach Kirchenbauverein gab in einer kirchenmusikalischen Feierstunde Geigen-, Gesang- und Orgelvorträge von Bach bis Reger. Dem weihnachtlichen Charakter trugen Rechnung schließlich auch das im Schauspielhaus gebrachte Spiel „Die Schneekönigin" mit der Musik des jungen, an der Hochschule ausgebildeten Helmut Schlawing wie die, vom berühmten Kölner Hänneschen Theater unter Prof. Schneider-Clauß, unserem Dialektmeisterdichter, geschaffene Fassung des „Freischütz". Eine Beethovenstunde für die Kölner Schuljugend spendete wieder Elly Ney vor einer begeisterten Hörerschar, wobei u. a. „Die Wut über den verlorenen Groschen" und Tänze des Meisters zu Gehör kamen. Als Solistin des 5. Gürzenichkonzerts bewährte sich die große Pianistin in Schumanns Konzert als echte Interpretin deutscher Romantik, während Fritz Zaun als Dirigent Regers selten gehörte Böcklinsuite ganz glänzend wiedergab. Wilhelm Sieben zeigte sich im Rahmen der gleichen Konzerte als Gast dem Strauß'schen „Wanderers Sturmlied" wie dem, von Cecilia Hansen flüssig gespielten Brahmsschen Violinkonzert stilistisch durchaus gewachsen, und Hans Bachem leitete den Abend stimmungsvoll mit einem Bachschen Präludium und Fuge ein. Im Meisterkonzert erlebte man Franz Völker und Cäcilie Reich als typische, in ihrer Art zweifellos hervorragende Opernsänger, die sich darum mit Recht ein durchweg aus dieser Sphäre genommenes Programm als Grenze gesetzt hatten. Kammermusik aus der Zeit der Altfranzosen bot das Priska-Quartett, darunter Rameaus Stücke für Cembalo, Flöte und Cello (mit Julia Menz und Erwin Schliewen als vortrefflichen Helfern), das Kunkel-Quartett konzertante Musik von Mozart, darunter das Oboenquartett und das Andante für Flöte und Kammerorchester. Damit trat auch das neugeschaffene und sehr gut eingearbeitete Kammerorchester Kunkels zum ersten Male in Erscheinung. Beide Abende zeigten erneut die intensive und neue Bahnen gehende Pflege der Kammermusik in Köln. Als hier noch unbekannter Gast erschien Harald

Kreutzberg mit Ausdruckstänzen, darunter Werken seines Begleiters Wilckens und bestätigte den großen ihm vorangehenden Ruf, der ihn auch zum Pionier dieser, vom Ausland bezeichnenderweise als „deutscher Tanz" genannten Innenkunst werden ließ. Im Opernhause ist eine wirkungsschöne Neueinstudierung des Wagnerschen „Rheingold" und der Besuch Hans Pfitzners zu einer Wiederholungsaufführung des „Herz" zu erwähnen. Der Reichssender Köln gab neuen weniger bekannten Komponisten Raum, so dem Berliner Ernst Schliepe (mit gediegenen altdeutschen Minneliedern), dem Kölner Ingenbrand (mit Liedern und Klavierstücken), Fehres Fr. Isselmann und Herb. Milhelmi (Lieder und Instrumentalwerke), dazu eine Hugo Herrmannstunde (Sequenzengesänge, Cellostücke), eine ebensolche für Hans Chemin-Petit mit dessen, von ihm selbst geleiteten Cellokonzert und der Kammeroper „Der gefangene Vogel", eine Stunde mit alten und neuen Weihnachtsliedern von Pachelbel bis Mozart, alte geistliche Musik deutscher und vlämischer Meister (aus dem Aachener Münster) und als wertvolle Neueinrichtung die Stunde „Kinder musizieren", von Leo Abshagen sorgsam vorbereitet. Als schöne Weihnachtsgabe darf außerdem die Schaffung einer Rundfunkhörstube für Unbemittelte durch den Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer bezeichnet werden. Damit wird auch die Idee des von der Hitlerjugend schon eingerichteten Gemeinschaftsempfangs neu belebt.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die letzte größere Arbeit, die Clemens Krauß verrichtete, bevor er das Zepter der Wiener Oper Felix Weingartner überließ, betraf die Uraufführung einer neuen Oper von Julius Bittner, betitelt „Das Veilchen". Das Stück, dessen Text ebenfalls von Bittner selbst herrührt, streift nahe ans Operettenhafte; es ist ein gefälliges, in der Wiener Meisterbesetzung sogar szenisch recht wirksames Spielchen im Offiziersmilieu, wobei eine gesangsbeflissene Wachtmeisterstochter nicht wenig Verwirrung anrichtet; natürlich löst sichs zum Schluß glücklich und sie bekommt doch den schönen jungen Leutnant. Das Lied, durch das sie sein Herz gewonnen hat, ist Mozarts „Veilchen", und von da springt der Name auf sie selbst und auf die Oper über. Die Musik Bittners findet, wie in seinen früheren Werken, oft den wirksamen Theaterton, besonders in den volkstümlichen Szenen, verzichtet aber auf individuellere Zeichnung der verschiedenen Personen oder Situationen: in der Kavalleriekaserne wie im Musiksalon des kommandierenden Generals, in der Heurigenschenke, in der Wohnung des Volkssängers oder in den Auen des Praters klingt sie ziemlich gleich. Trompetensignale herrschen natürlich vor. Daneben mischen sich volkstümliche Elemente, Walzerklänge, Mozart- und Schubert-Zitate, Heurigenmusik unbedenklich mit einem auf Debussys Ganztonleiter auf- und absteigenden Liebesmotiv. Da Bittner, nach dem Vorbild des Strauß'schen „Intermezzo", mit seiner meist in Tanzrhythmen dahinfließenden Musik die ungebundenste wienerische Gesprächsprosa behängt, ist auf einen stilistischen Ausgleich zwischen Wort und Ton von vorneherein Verzicht geleistet. Diese Unsicherheit der Faktur wirkt aber auf die Dauer ermüdend, zum Schaden von Bittners Musik, die doch oft und oft durch einzelne Schönheiten erfreut. Die Darstellung in Wien war die denkbar beste, vor allem durch Richard Mayr, der die Gestalt des polternden Generals mit der ganzen Fülle seines köstlichen herzgewinnenden Humors ausstattet, sehr wirksam neben ihm sind: Charles Kullmann als verliebter Leutnant, die Herren Hammes, Maikl, Madin, Wernigk, Ettl und Arnold in den verschiedenen militärischen und musikalischen Chargen, die Herren Gallos und Tomek als Wiener Volkssängertypen; eine besondere Leistung bietet, wie ja immer, Josef von Manowarda in der wie für ihn geschriebenen Rolle des musikalischen Hofrats in Pension. Das „Veilchen" sang Frau Kern mit brillanten Zusatzkoloraturen zu dem Mozartschen Lied; sehr gut ist Fräulein Szantho als Frau Generalin, Fräulein Paalen als zänkische Gesangsmeisterin und die blühende Erscheinung der Frau Helletsgruber in der Partie eines lebenslustigen Wiener Mädels. Zieht man diese hervor-

ragend gute Darstellung, den Klang des Wiener Orchesters und der Singstimmen, und auch die wohlwollende Genießerstimmung ab, in die uns alte Österreicher die Erinnerung an die hochgemute Kaiserzeit versetzt, so darf man fragen, was dann von der Bittner'schen Oper an eigenstarken Werten übrig bleibt, und ob sie außerhalb Wiens wohl überhaupt Verständnis finden wird? Es wäre dem nunmehr 60jährigen verdienten Wiener Komponisten ja von Herzen zu wünschen.

Felix Weingartner führte sich mit einer, im orchestralen Teil klassisch zu nennenden Lohengrin-Aufführung bestens als neuer Operndirektor ein und wurde nach Gebühr gefeiert. In dieser Aufführung sang zum ersten Male Frau Helletsgruber die Elsa mit dem echten und glaubwürdigen Adel ihrer Darstellungskunst. — In der Volksoper wird fleißig weitergearbeitet; neben einigen Zugeständnissen an das Publikum in Form von beliebten zugkräftigen Operetten bleibt doch immer die ernste Tendenz gewahrt. Das Gastspiel des slawischen Nationaltheaters von Preßburg brachte eine sehr beifällig aufgenommene Aufführung der „Verkauften Braut", unter Karl Nedbal.

Auch im Konzertsaal bewies Weingartner sogleich seine starke Hand durch eine groß gestaltete Wiedergabe der „Missa solemnis", eine wirklich geistig erarbeitete Leistung von machtvoller Wirkung. Das 25jährige Bestehen unsrer Musikakademie als staatlicher Lehranstalt wurde gefeiert mit einem Konzert, bei dem die Ausführenden durchweg einstige Schüler oder Lehrer der Akademie, bzw. des alten Konservatoriums waren. Im Mittelpunkt der Feier stand Bruckners Achte Sinfonie, von den Philharmonikern unter Oswald Kabasta im höchsten Festesglanz erstrahlend gebracht. Zum 60. Geburtstag von Franz Schmidt wurden, ebenfalls durch Kabasta, den vielseitigen und vielbeschäftigten Interpreten, die beiden ersten Sinfonien Schmidts, die seinen Ruhm in so hervorragender Art mitbegründen halfen, als schönste Jubelgabe hingestellt. Dazwischen spielte Franz Schütz mit gewohnter höchster Virtuosität Schmidts herrliche Orgeltokkata in C-dur; der Abend wurde zu einer eindrucksvollen und wohlverdienten Huldigung für den beliebten Wiener Meister.

Die Pflege der Kammermusik setzte mit wichtigen Darbietungen ein: bei den Rosés durch einen Brahmsabend mit drei Quartetten, bei der Vereinigung Sedlak-Winkler mit alten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts; das Prix-Quartett brachte auch neue Werke, so ein Streichquartett von August Höß, sowie einen Liederzyklus mit Quartettbegleitung von Frieda Kern, wobei das Streichquartett die Aufgabe hat, nicht allein die Gesänge zu begleiten, sondern sie auch von einer Stimmung zur andern hinüber zu geleiten. Die Lieder sang Elemer von John mit feinster Einfühlung. Unter den Solistenkonzerten muß der Klavierabend Poldi Mildner hervorgehoben werden; in einer klassischen Vortragsfolge glänzte sie wiederum durch ungewöhnliches Talent, vollendetste Technik und ausgesprochen persönliche starke Gestaltung. Die beiden Salzburger Pianisten Heinz und Robert Scholz unternahmen den beifällig aufgenommenen Versuch, die von Erich Schwebsch für zwei Klaviere bearbeitete „Kunst der Fuge" Sebastian Bachs erstmalig in Wien vorzuführen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Funkfragen II.

Von Wolfgang von Bartels, München.

Neue Sendezeiten.

Die Zahl der deutschen Funkteilnehmer hat die Sechsmillionengrenze überschritten. Es ergibt sich hieraus, daß die Zahl der tatsächlichen Funkhörer verdreifacht, vielleicht sogar vervierfacht sich so ziemlich der vierundzwanzig Millionengrenze nähert. Diese Zahlen verpflichten. Verpflichten zum Einen den deutschen Rundfunk, diese Massen so zu bedienen, daß sie „bei der Stange bleiben". Und zwar in so weitgreifendem Maße befriedigt werden, daß die, am Lautsprecher herumdrehenden Menschlein vom Gebotenen unbedingt gefesselt, nicht abspringen.

Verärgert abdrehen. Zum andern aber hat der deutsche Rundfunk die hohe Mission der Kulturwerbung, der Kulturförderung nach wie vor mitzubetreuen. Diese beiden Dinge unter ein Dach zu bringen ist eine Aufgabe also, die nicht nur organisatorisch, sondern vor allem mit dem feinsten Fingerspitzengefühl für die, sich hieraus ergebenden, gegeneinander abzuwägenden Notwendigkeiten (denen vielleicht sogar gelinder Zwang vorauszugehen hat!) bewältigt werden kann.

Die beiden Säulen, auf denen der Rundfunk ruht, sind Wort und Ton. Für die rein unterhaltliche Befriedigung der Masse kommt der Bezirk des Wortes nur bedingt in Betracht. Denn — wie wir schon so oft in der ZFM betont und klargelegt haben — hier sammeln sich alle politischen Kundgebungen, Vorträge, Feiern; hier sammeln sich neben den (merkwürdigerweise immer weniger gesendeten) Hörspielen alle möglichen Auseinandersetzungen über alle möglichen Sparten des täglichen Lebens „Kein deutscher Sender aber darf wagen, etwa Kitschromane, Kitschnovellen, Kitschgedichte (wir zitieren unsere Ansicht darüber aus dem Aprilheft der ZFM!) seinen Hörern vorzusetzen. Ganz energisch wird jeder Funkhörer gegen solche Zumutung protestieren. Zu beachten ist nun, daß dieser selbe Funkhörer auf musikalische Unterhaltung „leichtverständlichsten" Genres, gar borstigen Kitsches nicht verzichten will. Gehobenere Tonkunst scheint der Mehrzahl zum Öden langweilig; man „dreht ab". Wir glauben nicht, daß die funkbedingte Situation sich im Laufe des Jahres 1934 diesbezüglich geändert hat. Wir glauben sogar, daß von den Sendeleitungen auch zahlenmäßig, somit äußerlich beweiskräftig das Gewicht auf weitgehendste Unterhaltung gelegt werden muß, soll die breit gelagerte Masse der 6 Millionen Funkabonnenten, mit ihnen die übrigen 12—18 Millionen Mithörer an der Strippe gehalten werden. Innerhalb von zehn, im Leben eines Volkes kurzen Jahren hat sich also die Problemstellung des Rundfunks — wie ist der Funkhörer zufriedenzustellen? — von Grund auf geändert. Unter allen Umständen ist nützlich, ja notwendig, sich die zwingende Logik dieser Tatsachen klarzumachen.

Nicht geändert aber hat sich, innerhalb dieser zehn Jahre Rundfunk, auch nicht in den beiden Jahren nationalsozialistischer Führung, die gesamte Programmgestaltung! Damit rücken wir zum Kern der ganzen Problemstellung vor. Wir erwarten und sind überzeugt, daß mit der Neugestaltung der Sendezeiten, damit der Neufassung der Programmgestaltung neue Wege gefunden werden, die sowohl nützlich für die große Masse, als auch grundsätzlich wertvoll von der, innerhalb und angesichts dieser Masse verhältnismäßig kleinen Schicht wahrhaft kulturhungriger Volksteile beschritten werden kann, von jener Schicht also, die neben der unvermeidlichen Unterhaltung durch den Funk auch Erhebung in musicis erwartet. Das Problem der neuen Sendezeiten muß irgendwie greifbar schon in der Luft liegen; denn wir kamen von der entgegengesetzten Seite der Funkerfordernisse zu derselben Fragestellung, die Sendeleiter Meyer-Rahlstedt vom Reichssender München im NS-Funk anschnitt. Um nun die Notwendigkeit der neuen Zeiteinteilung am lebendigen Beispiel zu demonstrieren, sei die Zeit des Vesperkonzerts herausgegriffen. Hier liegt unseres Erachtens der Angelpunkt nach allen Seiten hin. Bis dato fängt das Vesperkonzert an allen deutschen Sendern um 16 Uhr an, hört je nachdem um 17,30 oder 18 Uhr auf. Darauf folgen kleinere, meist weltanschauliche oder belehrend interessante Vorträge, kleinere Konzert- oder Kammermusikstunden, bis dann um 19 Uhr das eigentliche Abendprogramm begann. Diese Programmeinteilung erfüllte solange die Wünsche der Funkhörerschaft, als der Funk noch eine Angelegenheit verhältnismäßig weniger Menschen war, die am Nachmittag Zeit und Muße hatten, am Knopfe des Hörparadieses herumzudrehen. Die Sachlage heute ist auf andere Basis geklettert. Nüchtern betrachtet, ergeben sich folgende Tatsachen: Das heutige Hauptkontingent aller Funkhörer stellen Arbeiter und Angestellte. Sie kommen zwischen 17,30 und 19,30 von der Arbeit heim und finden — drehen sie sich die Hörwelle heran — meist Sendungen vor, die wenig Erholung, wenig unterhaltliche Entspannung bedeuten, in gar manchen Fällen den Denkapparat nicht ent- sondern belasten! Wiederum nüchtern überlegt: die Zeit des Vesperkonzertes von 16 bis 18 Uhr ist also für das

Hauptkontingent aller Funkhörer ſo ziemlich nutzlos vertan. Unſer Vorſchlag geht nun dahin, daß man das Veſperkonzert (es dient hauptſächlich doch leicht geſchürzter Unterhaltung) auf die frühe Abendſtunde verlegt. Denn mit dieſer Verlagerung des bisherigen Veſperkonzertes etwa auf die Zeit von 18 bis 20 Uhr würde ungleich wirkungsvoller das Bedürfnis der Maſſe erfüllt werden, würde dem heimgekehrten Angeſtellten und Arbeiter Entſpannung nach des Tages Müh' und Plag' geboten werden können. Ebenſo wird der bäuerliche Funkhörer von dieſer Muſikſendung — ſo er will! — Nutzen haben. Denn nur wenigen Menſchen iſt es heute möglich, um 16 Uhr das Veſperkonzert zu hören, da die Mehrzahl von ihnen in der Arbeit iſt.

Was dem Einen die Uhl, iſt dem Andern die Nachtigall. Gehen wir in der folgerichtigen Entwicklung der neuen Sendezeiteneinteilung weiter, ſo kommen wir zu doch recht erfreulichen Ergebniſſen für alle diejenigen, denen neben der muſikaliſchen Unterhaltung dann die muſikaliſche Erhebung, dazu das Kennenlernen wertvoller alter und neuer Muſik am Herzen liegt. Kulturförderung durch den Rundfunk. Würde nämlich die Unterhaltungsmuſik des Veſperkonzertes auf die frühe Abendſtunde verlagert werden können, ſo würde logiſcherweiſe und entgegenkommend der Nachmittag von den 14 Uhr-Meldungen an bis, ſagen wir 17,30, gar 18 Uhr frei werden für muſikaliſche Darbietungen, die außerhalb des Rahmens reiner Unterhaltung liegen. Unbeſchadet, daß dieſe Nachmittagsſtunden nach wie vor unterſetzt ſein können mit Wortſendungen aller Art; unbeſchadet ſelbſtverſtändlich, daß innerhalb des großen Abendprogramms auch (und immer noch) Sendungen hoher, erleſenſter Kunſt über die Mikrophone zu ſchicken ſind. Und zu ſpäter Nachtzeit endlich um 22,20 oder 23 Uhr könnte dann die ganze Woche hindurch fröhlich beliebter Tanzfunk ſchmettern, jodeln und pfeifen. Denn jene unmögliche Zeit um 23 Uhr, da man den ernſten Muſikliebhabern Beethovenquartette oder andere ſchwerſte Koſt zumutet, oder gar Uraufführungen der Arbeitsergebniſſe unſerer jungen Komponiſtengeneration gnädigſt bewilligt, dieſe wahrhaft unerträgliche Zeit von 23 Uhr für ernſte Kunſt ließe ſich vice versa auf den Nachmittag verlegen. Damit würde endlich ein Wunſch erfüllt, den wir und mit uns ſo ziemlich alle Funkkritiker Deutſchlands immer und immer wieder vorangeſtellt haben, ohne daß bis jetzt wenigſtens auch nur der geringſte Erfolg in dieſer Richtung beſchieden geweſen wäre. (Auf die kameradſchaftliche Zuſammenarbeit von Funk und Preſſe weiter unten noch ein Wort.)

Wir haben am Beiſpiel des zu verlagernden Veſperkonzertes aufzuzeigen verſucht, wie man die neuen Sendezeiten anpacken kann. Hat man aber erſt einmal dieſes, unſeres Erachtens vordringlichſte Zeitproblem in Angriff genommen, ſo wird die logiſche Folgerung daraus ſein, daß alle anderen Sendezeiten gründlichſt revidiert werden. Um die notwendigen Früh-, Mittags- und Abend-Unterhaltungskonzerte werden ſich im Verein der Meldungen, die zeitlich wohl am richtigen Platze ſtehen, alle anderen Sendungen herumgruppieren müſſen. Eine Bitte: Keine Halbheiten! Man flicke nicht an der, bis jetzt geübten Programmgeſtaltung (doch nur) nutzlos herum. Das Problem der neu zu geſtaltenden Sendezeiten iſt hochgemut und neuartig anzupacken. Kann nur gemeiſtert werden dadurch, daß auch der experimentierende Wagemut einzelner Sender mitbeſtimmend in die Wagſchale geworfen wird. Denn es gilt praktiſche Arbeit zu leiſten!

All dieſe Überlegungen, die ſich zwangsläufig beim alltäglichen Abhördienſt herauskriſtalliſiert haben, können, müſſen von den hier zuſtändigen Stellen an der Hand eines diesbezüglich ſicher vorhandenen ſtatiſtiſchen Materials nach der einen oder anderen Seite zurechtgebogen werden. Wir glauben — beſeſſen von dem Willen einer von Oben geforderten, damit erwünſchten Mithilfe — daß dieſe neue Zeiteinteilung aller Sendungen unbedingt notwendig iſt. Je eher ſie durchgeführt wird, deſto beſſer. Friſch ans Werk alſo! Zu Nutz der Maſſe ſamt ihrem Verlangen nach erholend leichter Unterhaltung; zu Nutz der für die Geſamtheit eines Volkes unbedingt notwendigen Kulturpflege; zu Nutz dann und „ganz beſcheidentlich" der im Kampfe um Anerkennung ringenden Komponiſtengeneration des Heute.

Wie alle Geiftes- und Handarbeiter trägt auch fie gefiebt zur Mehrung des Volksgutes bei. Und die Ehrlichkeit ihres Wollens fteht voran.

Eine weitere, nicht ganz fo wichtige, aber bei falfcher Anwendung pfychologifch doch erheblich ftörende Angelegenheit programmtechnifcher Natur:

Sendepaufe und Schallplattenfüllfel.

Wir wiffen zwar nicht, ob diefe beiden Programmzutaten auch an anderen Sendern verwertet werden; können nur von den Erfahrungen fprechen, die wir am Reichsfender München machen „durften". Sendepaufe, befonders aber Schallplattenfüllfel haben ihren Urfprung darin, daß die Paufenzeichen im Sendebezirksbetrieb meift abgefchafft find und nur dann ertönen, wenn andere Sender irgendwelche Sendungen mitübernehmen. Bis jetzt wurde die Sendepaufe hauptfächlich nur an Vormittagsftunden eingelegt. Man müßte einmal den Verfuch machen, fie auch am Nachmittag auszuprobieren. Der Abend kommt nicht in Frage, weil die Gedrängtheit des abendlichen Programms fo wie fo keine Sendepaufe zuläßt. Wir haben die Sendepaufe, die zeitlich genau begrenzt ift, immer als angenehm, zum mindeften als nicht ftörend empfunden. Zu überlegen wäre, ob diefer an fich fo nützliche Ruhepunkt nicht — ftimulanzfördernd weitergenützt werden follte.

Anders und fehr viel unangenehmer gelagert find die Dinge beim Schallplattenfüllfel. Es wird zur Zeit noch völlig willkürlich eingefetzt. Grotesken im „Mufik"verfchleiß ergeben fich hiebei, die ergötzlich, wären fie nicht deprimierend traurig. Im Gegenfatz zu den angekündigten, gefchloffenen Schallplattenfendungen, deren genauer Titel famt der etwaigen Soliften, Fabrikmarke und Fabriknummer peinlich genau angegeben werden, wird das Schallplattenfüllfel als Zeittotfchlag eingefchaltet. Keine Anfage; fo lange die Zeit bis zur nächften Sendung zu überbrücken ift, fo lange laufen Schallplatten. Was da abläuft, ift völlig egal; es wird in der Mehrzahl der Fälle keinerlei Rückficht genommen, welcher Art die drauffolgende Sendung ift. Es kann alfo vorkommen, daß der Sängerin, die vors Mikrophon tritt, irgendeine Schallplattengröße „vom felben Fach" vor die Nafe gefetzt wird, deren exquifit gereifte Kunft felbftverftändlich die Leiftung der nachfolgenden Kunftbefliffenen handikapt, wenn nicht empfindlich beeinträchtigt. Manchmal glaubte man fogar die 8 oder 10 Minuten Paufe in den Orchefterkonzerten mit Schallplatten „ohne Nam' noch Art" auffüllen zu müffen!! Oder aber die minimale Zeitdifferenz zwifchen zwei Sendungen wurde durch eine, wahrfcheinlich von Rode befungene Schallplatte überbrückt (natürlich ohne Anfage!) und darauf folgt, ohne die geringfte Paufe die Schallplatte der 1. Meifterfingerfzene. Das find fo einige Beifpiele. Um das „Warum" all diefer, nicht verftändlichen Maßnahmen wiffen wir nicht. Bleibt übrig zu bitten, wenn die neuen Sendezeiten ftudiert, vorbereitet und dann zur Diskuffion geftellt werden, daß man dann auch den Komplex der Sendepaufe, hauptfächlich aber des Schallplattenfüllfels in Verbindung mit dem Paufenzeichen in die frifch geftaltende Reform einbeziehen möge. Pfychologifch fcheint für alle Funkhörer wichtig, wenn die (Schreck)wirkung durch Unvorhergefehenes (es fteht nicht im Programm!) nach Möglichkeit ausgefchaltet bliebe. Und das erhofft freudige Überrafchungsmoment wiegt gerade in diefer Sparte die Schreckwirkung doch nicht auf!

Funk und Preffe.

Mannigfache Auseinanderfetzungen über den von beiden Teilen fo fehr erwünfchten Gleichklang diefes Zwiegefpannes find an der Tagesordnung. Merkwürdigerweife verfucht man der Diskuffion darüber meift von der weltanfchaulichen Seite beizukommen; alfo vom Worte her. Und läßt außer acht, daß man dem Rundfunk rein preffetechnifch doch fehr viel mehr geben kann, wenn man die Tatfache der 60—70% Mufik zuvorderft in Rechnung ftellt. Politik und Weltanfchauung find keinerlei Diskuffion unterworfen. Und noch eine weitere Tatfache überfieht man nur zu leicht: Die Preffe ift bei weitem nicht fo auf den Rundfunk angewiefen, wie propagandiftifch der Rundfunk auf die Preffe!

Erwartet nun der Rundfunk weitgehendes Rückäußern des Echos durch die Presse, so wird immer die — Kritik am Ende dieser Rückäußerungen stehen. Denn jegliche Auseinandersetzung in der Presse über eine tatsächlich abgehörte Sendung oder über die Verwirklichung der gesamten Programmgestaltung muß notwendig in „Kritik" einmünden.

Was ist „Kritik"? Wir verstehen unter „Kritik" nicht etwa Kritikasterei, gar meckernde Nörgelei. Sondern Kritik ist im edelsten Sinne des Wortes: Aufbau. Und zwar Aufbau in einträchtig kameradschaftlicher Zusammenarbeit nicht nur für die beiden Sparten oder Berufszweige Rundfunk : Presse; weit darüber hinaus nach den Sternen greifend: Kritik ist Aufbau zum Besten der Nation. Man möge nicht lächeln über diese, nicht ernst genug zu nehmende Auffassung eines Berufsstandes, dessen tatsächlicher Wert gar manches Mal unter pari gesunken scheint. (Wir müßten Wort für Wort wiederholen, was wir im Märzheft 34 der ZFM über den Begriff einer positiv zu wertenden Kritik zu sagen hatten!) Wir erblicken also die Nützlichkeit aller Kritik in aufbauendem Sinne. Wie kommt nun der „Kritiker" zum Aufbau? Wie ist solch Aufbau möglich? Der Kritiker prüft doch zuvorderst im tagtäglichen Abhördienst das Ergebnis, somit die Wirkung der Programmgestaltung und deren Durchführung an sich selbst. Er ist also nicht nur im übertragenen Sinne, sondern tatsächlich Publikum. Bei der Sichtung seiner Abhörergebnisse hat er lobend oder tadelnd immer nur den Grundsatz im Auge: den Weg zum Bessermachen offen und frei zu halten. Notwendig hierfür ist, daß sein Handwerkszeug sich in tadelloser Ordnung zu befinden hat; daß also Wissen, Können, Ausdrucksvermögen und eine gehörige Portion instinktiven Unterscheidungsvermögens möglichst objektiv vorhanden zu sein haben, um in die (dann) schriftstellerische Tat umgesetzt zu werden. Das unterscheidet den Kritiker vom übrigen Publikum. Seine Berichte müssen geschliffen im Stil sein, müssen weiterhin Schwung, Glanz und gegebenen Falls Humor haben, müssen vor allem journalistisch unantastbar sein. Denn anders hat der Leser kein Zutrauen zur Kritik und ihrem Urheber. Der Kritiker muß kulturpolitisch das Praktisch-Nützliche mit den ideellen Erfordernissen einer sinnvollen Kulturpflege zu binden wissen; muß auf Grund seines Wissens und der hieraus resultierenden Autorität überzeugen können. Muß — eine der wichtigsten Voraussetzungen — in selbstloser Begeisterung seinen Beruf auszufüllen vermögen. Sind diese Praeambeln alle gegeben, so wird das Ergebnis für beide Teile Rundfunk und Presse ein erfreuliches sein! In diesem Zusamenhange wolle niemals vergessen werden, daß der Kritiker, obwohl er a priori vom Ertrag seiner Tätigkeit zu leben gezwungen ist, doch nicht einzig und allein um des Geldverdienstes arbeitet, sondern darüber hinaus große, verantwortungsvolle Aufgaben zu lösen, zu erfüllen hat: Mentor und Gewissen zu sein; damit mitzuhelfen am Aufbau des Staates, der Nation. Der Kritiker, wie wir ihn sehen, ist schöpferisch am Aufbau des Staates, der Nation beteiligt.

[Zur tatsächlichen Arbeitsleistung eines Kritikers der musikalischen Rundfunksparte seien Zahlen wiederholt: in der Woche sind ca. 25—30 Sendungen abzuhören, soll ein, der Wirklichkeit entsprechendes Bild der funkbedingten Ergebnisse gegeben werden. Das will besagen, daß der Kritiker im Jahre an die 6—7000 Musikstücke von der Tanzmusik bis zur Oper guten Willens — denn anders streiken die Nerven! — an seinem Ohre und künstlerischem Gewissen vorüberziehen läßt.]

Es ist immerhin von Nutzen, die übergeordnete Warte des Kritikers, seine Arbeitsleistung und die damit beschworene ungeheure Verantwortung ins Scheinwerferlicht der Diskussion zu rücken. Sind nun alle diese Voraussetzungen erfüllt, so wird die, von selbstverständlichem Pflichtgefühl getragene Berufsehre des Kritikers denselben Wohlklang haben, wie irgend eine andere Berufsehre, vor der man Achtung hat — auch wenn man deren Gründigkeit nicht ganz verstehen sollte! Ein Weiteres. Die so oft geforderten Artikel oder Berichte über grundsätzliche Fragen des Rundfunks können nur auf den laufenden Ergebnissen jenes alltäglichen Abhördienstes basiert sein! Denn die tägliche oder wöchentliche Rundfunkkritik ist der erste (für den Kritiker meist zur Bestreitung des Lebens notwendige) Niederschlag. Und von hier aus kann man dann erst an der Hand einzelner Fragen oder

Tatsachen, die sich zwangsläufig herauskristallisiert haben, die erwünschten, gar geforderten größeren Fragen behandeln. Es greift also auch bei der kritischen Arbeit ein Rad sinnvoll ins andere. Der künstlerische oder weltanschauliche Wert der kritischen Tätigkeit läßt sich nur durch wahrhaft mühsame Kleinarbeit erarbeiten. Als selbstverständlich darf beigefügt werden, daß auch beim Kritiker Bescheidenheit eine Zier ist; daß Gesinnungslauterkeit an erster Stelle steht; daß endlich jede Kritik sich in den vorgezeichneten Grenzen des Taktes, des Anstandes zu bewegen hat.

Bewußt mußten wir die Kritik und die Persönlichkeit (nicht die Person!) ihres Schöpfers so breit schildern. Haben dabei zugleich versucht, manchen mit der Zeit schief überhängenden Begriff zurechtzubiegen, um damit in der nun zu untersuchenden

Zusammenarbeit von Funk und Presse

das Gleichgewicht der beiden Disziplinen ins rechte Lot zu bringen. Man wolle daran erkennen, welch ungeheure Stütze dem Rundfunk eine wahre, echte, in allen Dingen fundierte Kritik (sie hat nichts mit liebedienerischer Lobhudelei zu tun!) sein kann. Und welch überragender Nutzen dem Volke, der Nation, damit dem Staate erblühen muß, wird diese kameradschaftliche Zusammenarbeit wiederum sinnvoll im Geschehen genützt. Wir legen den Nachdruck auf das Wort, auf den heute in Ehren bestehenden Begriff „Kameradschaft". Denn offen sei gestanden, trotz aller Bemühungen von Seite der Presse (unsre und anderer langjährige Tätigkeit als Kritiker ist Bestätigung!) ist noch immer eine eigentümliche Scheu des Rundfunks vor der Presse, will sagen vor der kameradschaftlichen Zusammenarbeit zu beobachten. Wir wollen beide doch dasselbe, nämlich das Beste im Ablauf der Sendungen.

Wie sieht nun diese kameradschaftliche Zusammenarbeit, die wir seit Jahren immer und immer versucht haben, sie den Funkhäusern schmackhaft zu machen, in der „rauhen Wirklichkeit" aus? Greifbares, in der Ablehnung oder im Danke entgegentönendes Echo seitens der Funkhäuser wird uns Kritikern (wir wollen liebenswürdig sagen:) nur in den allerseltensten Fällen. Hintenrum hört man manchmal, daß diese oder jene Besprechung im Funkhaus eingeschlagen hat. Aber um des Himmelswillen niemals direkte Äußerung!! Man bekommt wohl das eine oder andere Mal aus Hörer- oder Leserkreisen eine Zuschrift, die beipflichtet; oder eine andere, die dann selbstverständlich anonym von Beleidigungen strotzt. Fast niemals aber kommt vor, daß die Funkleute sich mit den Presseleuten über Funkfragen aussprechen, in, meinetwegen auch heiß und verbissen geführter Wechselrede über Funk- und Presseangelegenheiten diskutieren. Gewiß: ein paar Mal werden wir Presseleute ins Funkhaus gebeten zur Entgegennahme der Pläne, des Ausbaues. Wir haben darüber zu berichten; berichten auch gerne im Interesse der Leserschaft wie des Rundfunks darüber. Ist das aber kameradschaftliche Zusammenarbeit? Man beliebt zu vergessen, daß wir Kritiker der Funkmusik erstens in den allermeisten Fällen Musikfachleute sind, zweitens daß wir, auch wenn wir nichts oder nur wenig von den rein technischen Dingen im Funk verstehen, durch den jahrelangen, Tag für Tag abrollenden Abhördienst dermaßen gewitzigt im Abhören sind, daß wir, über den Laienhörer hinaus als Fachleute, als Abhörspezialisten angesprochen werden können. Weiter: wir glauben, daß manch schwierige Programmgestaltungsfrage leichter zu lösen ist, wenn man die Presse beratend (nicht bestimmend!) in diesem oder jenem Falle beizöge. Hierfür notwendiger Kürze halber nur ein Beispiel: Es steht in einer Kritik, daß ein Werk ob seiner Vorzüge zu wiederholen sei. Wir schreiben dieses nicht nur deswegen, weil das betreffende Werk als wirklich hervorstechend aus dem Wust mancher Unzulänglichkeit herausragt. Wir betonen es auch deswegen, weil in der empfohlenen Wiederholung für den Funk ein gehöriges Sparmoment zu erblicken ist. Denn das zur Wiederholung kommende Werk „sitzt" schon in der Aufführungsqualität; zum andern wird manch Nervenverbrauch heischende Frage der Programmauffüllung damit erledigt; zum dritten endlich kann das Werk unbesehen an andere Sender zur Aufführung weitergegeben und empfohlen werden. Bei dem Musikverschleiß, den der Funk über die Mikrophone zu schicken hat, muß doch Raubbau mit aller Musik, vor allem aber mit den (meist nur einmal

gesendeten) schöpferischen Kräften unserer heutigen Komponistengeneration getrieben werden. Die diesbezüglich wahrhaft nicht zu neidenden Programmgestalter müssen unermüdlich Neues suchen, Neues heranschaffen, müssen viel zu viel Nervenkraft bei diesem Sucherdienst verpulvern. Die kameradschaftliche Zusammenarbeit in diesem Falle bestünde nun darin, auf das Wort „Wiederholung" in der Presse zu achten und in den nächsten Wochen das wiederholungswerte Werk — zu wiederholen. Zum Besten des Programmbetriebes, zum Besten aber auch der Hörerschaft. Weiterführender Kommentar erübrigt sich wohl. Wir kritischen Fachleute vom Abhördienst sind ja die gegebenen Proben aufs Exempel für so ziemlich alle Dinge, die durch die Mikrophone hinauswandern!! Warum nützt man uns nicht noch sehr viel mehr in kameradschaftlicher Zusammenarbeit? Warum wird der Klang auf dem Instrumente der Presse von den Funkhäusern nicht bis zur umfassenden Virtuosität getrieben? Man weiß doch sonst im Staate die Presse für Staatsnotwendigkeiten, damit für die Lebensnotwendigkeiten des Volkes so überragend intensiv und genial einzusetzen. Nur der Zusammenklang von Funk und Presse zirpt noch dünn; fast nicht vernehmbar. Man höre auf uns Pressemenschen; man sehe in uns nicht nur „Feinde" oder unnötige Meckerer. Wir sind es nicht. Man nehme uns ernst; genau so ernst, wie wir ehrenvoll unseren schweren Beruf gerne auszufüllen wissen. Wir von der Presse wollen genau wie jeder Geistes- oder Handarbeiter nur das Beste unseres Volkes. Ist das erkannt und anerkannt, so ist auch der kameradschaftliche Zusammenklang von Funk und Presse da. Wir sind damit Helfer, Mitarbeiter am Staate. Zum Besten aller.

Ein heiteres Funkspiel von Walter Girnatis.

Von Walter Hapke, Altona-Blankenese.

In den „Epigrammen und Sprüchen" von Christian Morgenstern heißt es:

„Der Kunst Geheimnis hältst du bald am Kragen:
Hab was zu sagen und du wirst es sagen."

Diese Weisheit bewährt sich wieder einmal an einer Sache, über die schon viel und angestrengt nachgedacht und theoretisiert wurde. Rundfunk-Unterhaltung-Kunst, das ist ein Dreiklang, dessen Geheimnis sich jedem Zugreifen immer wieder entzog und nur selten so als volle Wirklichkeit vor uns stand, daß wir es, aber noch als ein Geheimnisvolles, „am Kragen halten" konnten. Der Rundfunk: das ist die Technik und die Verbindung der Vielen auf einen Punkt hin; die Unterhaltung: das ist das befreiend Leichte; die Kunst: die wandelt das Leichte in das Schöne, und erst dieses befreit wirklich; und die Vielen sollen es erfassen können. So gehören die drei zusammen; und brauchen einander. Ist ein Werk da, das auf diesen Dreiklang sich gründet und ihn verkündet, dann wollen wir es „am Kragen festhalten", daß es nicht in der Vergessenheit verschwinde; denn das Leichte verschwebt zu gern in seinen Himmel. Wir wollen es betrachten, ohne es niederzuziehn. Wir wollen sagen, wie wir es fanden, und wo es zu suchen ist.

Am ersten Nachmittag des neuen Jahres kündete der Reichssender Hamburg ein „Spiel nach Charles Dickens" an: „Die vier Schwestern", bearbeitet von Hans Harbeck, Musik von Walter Girnatis. Und zu dem Hörer dringt ein Spiel von einer Schwerelosigkeit wie ein Traum. Aber seine Vorgänge sind so bürgerlich handfest wie nur denkbar. Vier unzertrennliche Schwestern namens Meller heiraten einen Mann, Herrn Robinson, so sagen sie den Nachbarn, die die Vorgänge in dem Haus, das Treiben der Handwerker, die Besuche Robinsons, die Auffahrt der Hochzeitskutschen gespannt belauern und trotz alledem erst, am Schluß des turbulenten Spiels, erfahren, daß die jüngste Meller, Mutter des Babys und Frau Robinson ist. Also es langt gerade zu einer Anekdote, aber dem Dichter Harbeck gelingt es, ihre Pointen so zu gliedern, aus seinen Versen eine solche „Handlung" aufzubauen, daß nicht etwa eine glatte Form ein Nichts umhüllt, sondern daß die Form so lebendig wird, daß sie zum Inhalt wird. Aber zu einem Inhalt, der mehr ist als eine Farce für Aestheten, nämlich eine Freude

gerade für den unverbildeten Hörer, der nicht nachdenkt über deren Warum und Wieso, weil ihn ja das Gegenwärtige erfüllt.

Allerdings kommt diese Handlung aus einer Musik heraus — in Wahrheit war die letztere natürlich später da, aber die Qualität dieser Gemeinschaftsarbeit beruht auch darauf, daß das gesprochene Wort und die gespielte Musik haargenau aufeinander passen —, die von aller Laune sprudelnder Heiterkeit und humorvollen Scherzes eingegeben ist. Hier ist ein Komponist, trotz seines ausländisch klingenden Namens ein richtiger deutscher Musikant, der wieder ein spritziges Allegro schreiben kann, der eine Tanzkapelle als Instrumentarium benötigt, aber nicht sich an das übliche Klischee hält, sondern einen neuen Klang und Rhythmus hat (nicht sucht), der durch die lockere, aber fein gefügte Melodie bestimmt wird. Wohl mahnt diese Melodie manchmal an den besten Richard Strauß, den der „Ariadne auf Naxos", aber das gelte nicht mehr als eine Andeutung, weil sich eine Melodie ja nicht „beschreiben" läßt; Girnatis bietet eine absolut selbstständige Komposition, und weil der die Originalität als das innere Gefüge und das äußere Gefälle (und ihre Gefälligkeit) innewohnt, sei dieser Mann den Lesern der ZFM, wenn sie ihm etwa begegnen, was bei der Raumlosigkeit des Funks sich wohl ereignen mag, zur Beachtung empfohlen.

„Die vier Schwestern" sind übrigens keine Oper, Operette oder dem ähnliches, sondern eine wirkliche, runde, organische, ausschließliche Funkangelegenheit, durchaus für den Funk erfunden, durchgearbeitet und aufgeführt. Es wird nicht gesungen, nur gesprochen. Die Musik setzt in ihrem Ablauf kaum aus. Also ein Melodram? Ja — und nein. Denn was uns auf Melodramen der neueren Epoche bekannt geworden ist, ist so illustrativ (mit harmonischer Farbigkeit und melodischer Espression) gedacht, daß Harbecks und Girnatis' restlos gelungener Versuch tatsächlich ein Novum ist: Der Dichter und der Musiker treffen sich im Rhythmus, und wahrscheinlich ist wegen der Beiden gehörenden rhythmischen Begabung und Elastizität dieses Werk so scheinbar mühelos geglückt. Die Spielleitung Karl Pündters hatte die Sprecher mit ihrer neuartigen Aufgabe so vertraut gemacht, daß auch die Aufführung in ihrer Vollendung zum Ereignis wurde. Wir wollen die drei Männer darum preisen, denn es ist so schwer, in ausgelassener Würde heiter zu sein. Hier hat der Funk seine Buffonerie. Und wie in aller produktiven Aesthetik wurde ihr Gesetz gleichzeitig mit seiner Erfüllung aufgestellt.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Versteck-Preisrätsels

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart.

Aus den im Novemberheft 1934 genannten Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1. Mutierung
2. Musikfeste
3. Oboist
4. Tonhöhe
5. Helikon
6. Corregidor
7. Offenbach
8. Waffenschmied
9. Bajazzo
10. Götterdämmerung
11. Alsleben
12. Allegretto
13. Allegri
14. Weisheimer
15. Verborgenheit
16. Zar und Zimmermann
17. Philis
18. Lohengrin
19. Solo
20. Organographie

Bei Wahl der entsprechenden Silben ergab sich Beethovens Wort:

„Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie".

Diesmal gingen uns insgesamt 99 richtige Lösungen zu, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Bernhard Scheffer, Musikdirektor, Gronau i. W.,

Ein Rätſel?

Auch unſere Rätſelecke iſt diesmal aus dem gewohnten Geleiſe geraten. Das kam ſo:

In froher Stund einſt fiel das Wort:
„Wie wär es, wenn wir Rätſelfreunde,
der ZFM getreueſte Gemeinde,
uns träfen mal an einem Ort?"
Gedacht—geſagt—geſchehn!
Die Botſchaft ging
mit Blitz- und Eilespoſt
nach Nord und Süden, Weſt und Oſt
ganz ſchnelle.
Und auf der Stelle
gleich rüſtet jeder ſich zur Reis.
So traf ſich dieſer bunte Kreis,
der bislang nur die Tat geſehn —
nun Aug' in Auge konnte ſtehn.
Zunächſt nahm man die Schichtung an,
hie Verſe- und hie Notenmann,
die in der ZFM beliebt,
wenn dies auch Schwierigkeiten gibt
bei Schaffenden nach beiden Seiten.
Auch tat man dies nicht lange leiden;
ſo ſucht R. Trägner gleich mit lautem Rufe
nach Rektor Gottſchalk, der auf gleicher Stufe
mit ihm meiſt ſteht und teilt mit ihm die Nöten:
„Was tun, wenn alle Boſſe-Bücher ausgebeten?"
„Dies ficht uns weniger wohl an",
meint frohen Mutes Hil. Hofmann,
„denn bis auch wir geleeret alle Speicher,
erſchließet Guſtav Boſſe neue Reicher!"
Und findig, wie nur Rätſelrater ſind
malt ſich ein luſtig Völklein aus geſchwind,
was etwa da an Wünſchen wären.
Die tollſten Dinge konnt' man hören,
die Becker Hans und Friedrich Franke,
Fritz Lorberg von der Waſſerkante,
Curt Beck, der junge Muſikus,
der Rudersdorfer Kantorus
und Dichtersmann Max Jentſchura,
der Recklinghauſer Schlegel, K.
und Deger, O., der Schwarzwald-Ma'
ſich da erſinnen,
falls ſie mal „aus"-gewinnen.
H. Kautz hört alles ſchweigend an
und denkt: „Euch nehm' ich nächſtmal dran,
für ein apartes Tongebild,
drauf freue dich, du Rätſelgild'!"
Auch Walter Rau ſteht da in Sinnen.
Er plant wohl ähnliches Beginnen.
Derweil man ſieht im Sonnenſchein
Frau Eva Borgnis mit den zwei'n
ſo oftmals ſiegreich Studienräten,
die beſtens ihren Stand vertreten:
George Amft und Ernſt Lemke.
Und wiederum in deren Näh',
da disputiert man äußerſt friſch:



Georg Amft
Studienrat
Habelſchwerdt



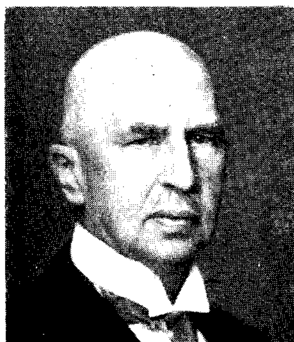
Eva Borgnis
Königſtein
im Taunus



Ernſt Lemke
Studienrat
Stralſund



Martin Georgi
Studienrat
Thum i. Erzg.



R. Gottſchalk
Rektor
Berlin



Dr. Alfred Lorenz
Univerſitätsprofeſſor
München



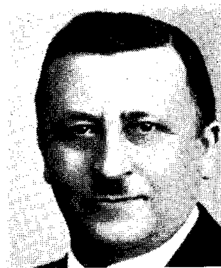
Richard Trägner
Kirchenmuſikdirektor
Chemnitz



Fritz Lorberg
Muſiklehrer
Cuxhaven



Arno Laube
Kirchenmuſikdirektor
Borna, Sa.



Heinrich Jacob
Domorganiſt
Speyer



Bruno Leipold
Muſikdirektor
Schmalkalden

Rätsellöser-Stelldichein I



D. Rumpf
Kirchenmusikdirektor
Karlsruhe B.



Otto Deger
Hauptlehrer
Neustadt/Schw.



Hans Kautz
Musiklehrer
Offenbach M.



Johannes Schantze
Kirchenmusikdirektor
Zwickau/Sa.



Curt Beck
stud. mus.
Rostock-Leipzig



Friedrich Franke
Organist
Bad Köstritz



Walter Rau
Musiklehrer
Chemnitz



Hans Becker
Lehrer
Unterteutschenthal



Max Jentschura
Lehrer
Rudersdorf



Karl Schlegel
Musiklehrer
Recklinghausen



Hilmar Hofmann
Musiklehrer
Nordhausen/Th.

Rätsellöser-Stelldichein I

die Meister sind's vom Orgeltisch!
J. J a c o b von dem Dom am Rheine,
D. R u m p f aus dem Badenser Land,
A. L o r e n z von der Isar Strand,
und Sachsens KMdirektoren:
K. S ch a n z e aus Schumanns Zwickau
B. L e i p o l d aus dem Thüring-Gau.
A. L a u b e aus Borna wir da sah'n
und fanden höchst Vergnügen dran.
So löste sich der große Hauf'
in lauter kleine Gruppen auf!
Da zieht Martin G e o r g i rasche
aus überfüllter Westentasche
den leicht gefügten Männerchor:
und Komponisten-, Dichtergmein
sich schnell vereint zum Sangverein!
An Dirigenten fehlt's ja nicht,
fast jeder macht zuhaus die G'schicht!
Einmal begonnen war kein Ruh'n,
auch anderer Taschen sich auftun,
da sang und sprach und spielte man,
was ZFM nicht drucken kann,
weil's dorten stets an Raum gebricht,
was hier im Äther niemals nicht
der Fall. Ein's jeden Fleiß und Müh'n
konnt fröhlich auf zum Himmel zieh'n.
Und als die Lust am höchsten ging,
da kam es einem in den Sinn:
„Die hohe Rätselkommission
erhalte heut als unsern Lohn,
weil sie uns so zusammengeführt
ein Dankesschreiben dediziert
mit unsern Wünschen, unsern Grüßen,
uns Sender doch, die Herren selber raten müssen.
Als Schlüssel dien' die Signatur:
ABLGGLTLLJLRDKSBFRBJSH sonst keine
Spur!

*

Nun wißt Ihr, wie's geschah.
Erst war ein groß' Verwundern da,
dann hieß es: drauf und dran,
wie jeder tapfre Rätselmann,
denn wer mit diesem Volk verkehrt,
wird schließlich selber noch gelehrt!
Doch eure Schliche hier versagten:
was nützen schönste Lexika
wenn keine Anhaltspunkte da!
Das hat uns jedenfalls gelehrt,
D i e Literatur ist ganz verkehrt
gehandhabt — denn was soll ein Riemann,
Moser, Müller schon,
wenn nirgendwo ein Bilderlexikon!
(Nun denkt Ihr wohl: ein neu Verlagsobjekt
wird nebenbei hier ausgeheckt!)
So sind wir andere Wege gegangen,
die uns wohl ließen ans Ziel gelangen.
Die Lösung zeigen die Bilder hier auf
da finden sie sich all zu hauf'.
Wir grüßen euch, vertraute Schar,
auf Wiederseh'n im nächsten Jahr!

G. Z.

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Clara Brieger, Musiklehrerin, Züllichau,
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Anneliese Kaempffer, Klavierlehrerin, Göttingen,
und je einen Trostpreis (ein Werk im Betrage von Mk. 2.—) für Musikdirektor Ernst Callies, Essen — Hanns Werner Graf, Hersfeld/N.-N. — Musikdirektor Hermann Lenz, Wernigerode/Harz — Franz Strehler, Chorrektor, Ratibor.

Obwohl dieses Rätsel als schwierig bezeichnet werden konnte gingen überraschend viele richtige Lösungen ein. Auch Dichter und Komponisten waren eifrig am Werk und viel Gleichwertiges gelangte in Vorlage. Leider waren aber wiederum Kompositionen zu finden, die nur ganz lose oder überhaupt nicht mit der Lösung in Verbindung gebracht werden konnten; diese mußten wir trotz unzweifelhafter Qualität geringer bewerten.

Die ausgesetzten Preise reichten nicht aus berechtigte Ansprüche zu erfüllen. So haben wir diesen Umstand dem Herausgeber der ZFM unterbreitet und für diesmal eine Verdoppelung der ausgesetzten Preise zugesagt erhalten.

An dem heutigen Festtage wollen in Empfang nehmen zwei erste Preise im Werte von je Mk. 8.—: Universitätsprofessor Dr. Alfred Lorenz-München für eine mit Humor erdachte und raffiniert ausgeführte „Schauerliche Begebenheit", gesetzt für eine in Mutierung befindliche Knabenstimme, beliebige Instrumente und Basso continuo, die in der diesmaligen Notenbeilage mit zum Abdruck kam; weiter unser lang vermißter Helmut Bräutigam-Crimmitschau, der die Vertonung eines Gedichtes von Brentano „Nachklänge Beethovenscher Musik" der Lösung beilegte: eine bemerkenswert hochstehende Komposition.

Zwei bewährte Kräfte, Rektor R. Gottschalk-Berlin und KMD R. Trägner-Chemnitz, erhalten für Verse und einen Streichquartettsatz in g-moll die zweiten Preise im Werte von Mk. 6.—.

Es schließen sich an Studienrat Ernst Lemke-Stralsund mit einem originellen Klavierstück und Arthur Staffen-Gelsenkirchen mit in geschickte Fassung gebrachten Versen. Den beiden Herren seien die dritten Preise im Werte von Mk. 4.— zugewiesen. Damit ist auch zunächst der Rahm abgeschöpft.

Zum ersten- aber auch zum letztenmale folgen acht Trostpreise im Werte von je Mk. 2.—. Sie verteilen sich auf die Dichter:

Martha Brendel, Klavierpädagogin, Leipheim — Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schw. — Martin Georgi-Thum — Arno Laube-Borna — und die Komponisten: Helmut Fritsche-Bautzen — H. Kautz-Offenbach a. M. — Walter Rau-Chemnitz — Willy Schwinn-Hof a. S.

Mit Namensnennung und der Hoffnung auf günstigere Gelegenheit wollen sich diesmal begnügen:

Ernst Arlt, Schulmusiklehrer, Züllichau — Hubert Bräcklein, Bautzen — Franz Krause, Oberregierungsrat, Berlin-Friedenau — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven — Rolf-Günter Müller, Leipzig — Georg Seydel, Studienrat, Hamburg.

Richtige Lösungen (ohne weitere Ausschmückung) sandten ferner noch ein:

Heinrich Anke, Leipzig —
Hans Bartkowski, Jena — Adolf Berchtold, Gymnasialmusiklehrer, Mannheim — Milli Biermann-Sulzbacher, Konzertsängerin, Barmen — Eva Borgnis, Königstein/Taunus —
Paul Döge, Borna b. Leipzig — Maria Döttger, Bremen —
Dr. W. Friedrich, Lehrer am Schlesischen Konservatorium, Breslau — Heinrich Funk, Jena —
Karl Gerstenhauer, Hannover — Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen/Th. — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz/Rsgb. —
Kapellmeister Rudolf Haußner, Nürnberg — Adolf Heller, Karlsruhe — Curt Hermann, Leipzig — Kaspar Heßler, Pianist, Gronau i. W. — Walter Heyneck, Leipzig — Gerda Hick-Bodenstein, Soengei Bahasa/Sumatra — Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen/Th. — Sigrid von Holst, Musiklehrerin, Gütersloh i. W. — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf bei Wien —
H. Jacob, Domorganist, Speyer —
Ernst Kirchhoven, Organist, Mülheim/R. — Musikdirektor Walter König, Schäßburg / Rumänien — Marie Kraußoldt, Essen/R. — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstedt/Schwarzwald — Dr. Hans Kummer, Köln-Braunsfeld —
Musikdirektor Hermann Langguth, Meiningen — Musikdirektor Bruno Leipold, Schmalkalden/Th. — Kapellmeister Styrbjörn Lindedal, Göteborg — Alfred Luding, Musikoberlehrer, Leipzig — Dr. Wilhelm Luetge, Buneos Aires —

Amadeus Neſtler, Leipzig — Herbert Nolte, München — Artur Norkus, Stettin —

Dr. Heinrich Oertel, Oberſtudienrat, Schweinfurt —

Frieda Pamperin, Muſiklehrerin, Emden — Helmut Peick, Muſiklehrer, Heydekrug/Memelgeb. — Gerda Pelz, Muſikſtudierende, Hagen i. W. — Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover — Hans Porzig, cand. phil., Jena — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —

Gerd Ridder, stud. theol., Bonn — Friedel Römer, Wiesbaden-Biebrich —

Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Walter Schiefer, Kantor, Hohenſtein-Ernſtthal — Karl Schlegel, Muſiklehrer, Recklinghauſen — Heinz Schlott, Stettin — Hilde Schobeß, Münſter i. W. — Hans Schömannsgruber, Stud.-Aſſeſſor, Nördlingen — Joſef Schuder, Lehrer, Kötzting — Eliſabeth Schulte zu Berge, Bochum — Ernſt Schumacher, Emden — Paul Schwarz, Paſtor, Glogau i. Schl. — Hans Spies, Kammerſänger, Donauſtauf — Albert Staub, Hamburg — Friedrich Stenglein, Verwaltungsinſpektor, Nürnberg — L. Stroebel, Kantor, Nürnberg — Vera Suter, St. Gallen —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden/Oſtfrsld. — Dr. Franz Rolf Thois, Kronſtadt/Rumänien — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul — Karl Unger, Obermuſikmeiſter, Augsburg —

Ludwig Vetter, Organiſt, Hagen i. W. —

Erika Wanderes, Studienreferendar, Aſchersleben — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Otto Wiegand, Berlin — Irmgard Witte, Eſſen — Maria Wolff, Klavierlehrerin, Frankfurt/M.

Martin Ziegelmeier, Studienrat, Kempten — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiße.

*

Wenn wir in dieſer Nummer die führenden Köpfe unſerer Rätſelecke im Bilde bringen, ſo wollen wir einerſeits Wiſſen, Können, Fleiß und Anhänglichkeit für die ZFM belohnen, anderſeits aber auch einen langgehegten Wunſch unſerer Mitarbeiter, die „Konkurrenz“ einmal mit Muſe begucken zu können, erfüllen.

Es ſtellen ſich gegenſeitig vor: gelahrte Häupter in Amt und Würden, vielſeitig und deshalb in allen Sätteln gerecht, welche ſich — vielleicht zu eigener Verwunderung — auch an dieſer Stelle zuſammengefunden haben. Weiter: bewährte Schulmänner, die ohne familiäre Angelegenheiten zu vernachläſſigen, immer noch einige Zeit für uns übrig haben; Muſikdirektoren in allen feineren Abſtufungen und Spezialiſten auf kirchenmuſikaliſchem Gebiete. Wir ſehen aber auch ganz junge, werdende Geſtalten, die wir mit Stolz dem hoffnungsvollen jungen Deutſchland zuzählen dürfen: eine zwar zuſammengewürfelte aber beachtenswerte Geſellſchaft, die unſere Bildbeilage wohl rechtfertigt.

Es würde uns Freude bereiten, wenn Leſer unſerer Zeitſchrift ſich angeregt fühlen könnten, dieſe Köpfe nach Raſſezugehörigkeit zu bezeichnen, die richtigen Muſikantenſchädel von den Geſichtern der Dichter und Literaten zu ſondern. Beachtenswerte diesbezügliche Zuſchriften würden wir gerne veröffentlichen.

Verſchiedene Zuſchriften äußern auch den Wunſch, den „Oberbonzen“, ſoll wohl heißen den verantwortlichen Leiter der Rätſelecke, im Bilde kennen zu lernen. Dieſer Wunſch kann leider nicht erfüllt werden. Es gibt weder einen „Onkel“ noch einen „Bonzen“. Eine kleine Anzahl bewährter Berater, die das Vertrauen des Herausgebers genießen, wahrt die Belange dieſer Stelle ohne jede Rückſicht auf Namen und Beruf. So wurde es bisher gehalten und ſo bleibt es. Namentlich heute treten die Unſichtbaren hinter den Namen bewährter Dichter und Komponiſten in Demut und Beſcheidenheit zurück.

Muſikaliſches Faſtnachts-Silben-Preisrätſel.

Von Fritz Müller, Dresden.

Aus den Silben:

ab ban bas be bel ben ber chen de de draht drek
dril e en fe flie ga ge gen ger ho höh holz is
ka ker klötz kom kom kon le lin mer mer mo
mund na neid nis nist och or pat pin po pro ra
ra ri ri sa sab schla schrei sel sen sier sist ten tra
wanst wim zen zerr zie zwirn

ſind Wörter mit folgender Bedeutung zu bilden:

1. „Standesperson“ musikalischer Art.
2. Volkstümlicher Name für ein Instrument, das im Orchester nicht vorkommt.
3. Naturprodukt und Notenname.
4. „Schlaginstrument“.
5. „Streichinstrument“.
6. Spitzname eines Holzblasinstrumentes.
7. Sinnverwandter Ausdruck für „komponieren“.
8. Geringwertige Art des Improvisierens.
9. Wenig schmeichelhafter Name für das verdeckte Orchester.
10. Geheimnisvolle Zeichen in älteren Instrumentalstimmen, die man nicht mitspielen darf.
11. „Generalpausen“.
12. Alte Tanzform, zugleich auch Name für freche Kinder einer Jüdin.
13. Musikalische Tätigkeit von Stümpern.
14. „Terzett“.
15. Musikalischer Großverdiener.
16. Kleiner Koleratursänger.
17. Je kürzer, desto lieber.
18. Spitzname eines Instruments, das in der Schulmusik eine wichtige Rolle spielt.
19. Spitzname für ein Tasteninstrument.
20. Spaßhafte Bezeichnung für ein Streichinstrument.

Wer die richtigen Wörter gefunden hat, versuche, ob in irgend einer Anordnung irgendwelche Buchstaben, im Zusammenhang gelesen, einen gewissen Sinn — möglichst spaßhafter Art — ergeben.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. April 1935 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

G. F. Händel: „Ausgewählte Arien für Sopran“. Bearbeitet von Max Seiffert. Ausgewählt und verdeutscht von Hans Joachim Moser. Mk. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Friedrich Händel: „Ouvertüre zu „Partenope“. Bearb. und herausg. von Otto Sommer. Heft 2 der Reihe II der Sammlung Scholasticum III. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Georg Friedrich Händel: „Sechs Sonaten für Violine und basso continuo“. Für Violine und Cembalo bearbeitet von Herm. Roth. Heft 1 Mk. 3.—. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Herm. Ambrosius: „3 Präludien und Fugen“ für Flöte u. zwei Violinen. Heft 8: „Die Hausmusik der Zeit“. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Joh. Joachim Quantz: Sonate in e-moll für Fl. u. Kl. Mk. 2.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Friedrich der Große: „Sonaten für Flöte und Klavier“. Bd 2. Ausgewählt und bearbeitet von Carl Bartuzat. Klavierauszug von Paul Grafen Waldersee und Günter Raphael. Mk. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Erwin Schwarz-Reiflingen: Das Flötenbuch Friedrichs des Großen“. 100 tägliche Übungen für Flöte, komp. von Friedrich dem Großen und Johann Joachim Quantz, erstmals nach der Handschrift herausgegeben. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

J. A. Hasse: „Konzert h-moll“, herausgegeben von Kurt Walther. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

W. Friedemann Bach: „Ausgewählte Instrumentalwerke“. Vier Trios für 2 Soloinstrumente mit Generalbaß. Nr. 1—4. Herausg. v. Max Seiffert. Je Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Philipp Telemann: „Drei Dutzend Klavierfantaſien", herausg. von Max Seiffert. 75 S. Mk. 2.20. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Hans Klotz: „Über die Orgelkunſt der Gotik, der Renaiſſance und des Barock". 4. Lieferg. 415 S. Mk. 4.50. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Johann Stamitz: „Sinfonie in D-dur", Nr. 1 der Sammlung „Kurpfälzer Muſikarchiv", herausgegeben von Carl Wagner. Karl Hochſtein, Heidelberg.

Kurt Lißmann: „Pſalm der Arbeit". Vierſtimmiger Männerchor nach Werken von Fritz Woike. Partitur Mk. 1.—, jede Einzelſtimme M. —.15. Muſikverlag P. J. Tonger, Köln.

Walther Bergmann: „Voran in Reih und Glied." 20 Lieder der Jugend f. Kl. Mk. 1.25. Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Helmut Majewski: „Der Fanfarenzug." Ein Fanfarenſchulungswerk mit Fanfarenmuſiken u. Spielanweiſungen. Mk. 1.25. Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Heinrich Werlé: „Neue Kanons für jung und alt." Zwei Singſtimmen m. Kl. Verlag Julius Beltz, Langenſalza.

Robert Hernried: „5 Frauenchöre";

— — „3 Altdeutſche Volkslieder für 5 Frauenſtimmen" op. 39;

— — „Konzert in altem Stil" für Violine allein op. 37;

— — „Der ferne Liebſte". Volkslied für dreiſtimmigen Frauenchor;

— — „Loſe Ware" (Gedicht von Eduard Mörike) für eine mittlere (oder hohe) Männerſtimme mit Klavier-Begleitung;

— — „Harfengeſang" aus dem ſpaniſchen Liederbuch v. E. Geibel u. P. Heyſe. Ausgabe für Geſang und Harfe (es-moll). Sämtliche im Eigenverlag Berlin-Wilm.

Courtlandt Palmer: „Quintette". Gebr. Hug & Cie., Zürich.

Alfred Bareſel: „Robert Teichmüller und die Leipziger Klaviertradition". C. F. Peters, Leipzig.

Friedrich-Karl Grimm: „Nocturnes f. Klavier";

— — „Rhapſodie Espagnole" op. 46;

— — Ballade op. 52, für Violoncello und Klav. Afa-Verlag, H. Dünnebeil, Berlin.

Walther Howard: „Notenſchrift". Verlag für Kultur und Kunſt, Berlin.

Albert Tottmann-Wilhelm Altmann: „Führer durch die Violin-Literatur". 3. Lieferung J. Schuberth & Co., Leipzig.

Paul Frank-Wilhelm Altmann: „Kurzgefaßtes Tonkünſtler-Lexikon". 2. Lieferg. Guſtav Boſſe, Regensburg.

Fritz Gyſi: „Richard Strauß". Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion m. b. H., Potsdam.

E. Bücken: „Richard Wagner". Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion, m. b. H., Potsdam.

Robert Haas: „Mozart". Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion, m. b. H., Potsdam.

Erwin Kroll: „C. M. von Weber." Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion, m. b. H., Potsdam.

Herbert Gerigk: „Giuſeppe Verdi." Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion, m. b. H., Potsdam.

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgaben:

H. Schütz: „Die ſieben Worte Jeſu Chriſti am Kreuz" (Nr. 977). Hrsg. von Fritz Stein;

H. Schütz: „Lukas-Paſſion" (Nr. 978), hrsg. von Fritz Stein;

H. Schütz: „Johannes-Paſſion" (Nr. 979), hrsg. von Fritz Stein;

J. S. Bach: Kantate Nr. 176 „Es iſt ein trotzig und verzagt Ding" (Nr. 1032) c-moll, hrsg. von Arnold Schering;

A. Corelli: Concerto grosso Nr. 3 (Nr. 358) und

A. Corelli: Concerto grosso Nr. 9 F-dur (Nr. 359) beide hrsg. von Alfred Einſtein.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ERICH H. MÜLLER: „An die unſterbliche Geliebte", Liebesbriefe berühmter Muſiker. Verlag Wolfgang Jeß, Dresden. (4 u. 5 Mk.)

Eine ſehr begrüßenswerte Ergänzung zu der Sammlung deutſcher Liebesbriefe von Julius Zeitler (Avalun-Verlag, Hellerau), die nur einen Brief von Weber und von Wagner enthielt und ein ſchönes Dokument jener echten Menſchlichkeit, die wir gerade heute wieder als das Weſentliche eines großen Künſtlers anſehen. Dr. Erich H. Müller, Riemann-Schüler, Gründer der Heinrich-Schütz-Geſellſchaft, Herausgeber des Deutſchen Muſiker-Lexikons, hat hier eine ſchöne, wenn auch knapp gehaltene Auswahl getroffen und die einzelnen Briefe mit eindringenden Vorſprüchen verſehen. So erſcheint Joſeph Haydn als glühender Liebhaber der ſchönen, wenn auch den großen Muſiker ſkrupellos ausbeutenden Italienerin, Mozart als der faſt bürgerlich ſtrenge Ehegatte (ganz im Gegenſatz zu dem Bilde des leichtfertigen Genießers, das man früher ſo gern von ihm entwarf), Beethoven mit dem berühmten, aber gar nicht abgeſchickten Brief an die „unſterbliche Geliebte", deren Geheimnis heute noch ungelöſt iſt, Berlioz als fanatiſch Liebender, wie wir ihn aus ſeiner

„Fantastischen“ kennen, Schumann, Wagner, Landsleute und doch in ihrem Wesen voneinander so verschieden auch in der Weise ihrer Liebesbeteuerungen. Neben dem Haydnschen Briefe geben ein neues Bild ihres Schreibers jene von Anton Bruckner, der ähnlich schlicht und fast ängstlich keuschkorrekt ist wie der Max Regers an seine heute sein Erbe verwaltende Frau, und derjenige Johann Straußens, der den Walzerkönig als melancholisch unter Depressionen leidenden und von Schumannscher Musik innerlich verwundeten Menschen und Künstler kennen und verehren lehrt. Kostbare Bilder der „Erwählten“ geben dem schön ausgestatteten Büchlein erhöhten Wert. H. U.

ALFRED BARESEL: „Robert Teichmüller und die Leipziger Klaviertradition“. — Mk. 1.20. C. F. Peters, Leipzig.

Das Büchlein eines langjährigen Assistenten des „Leipziger Leschetizky“ als des einzigen Klavierprofessors am Leipziger Konservatorium von internationaler Weltgeltung gibt trotz seiner nur 40 Seiten und seines plauderhaften und anekdotischen Tones ein geschlossenes und alle wichtigeren sachlichen Daten enthaltendes Lebens- und Lehrbild des „Leipziger Pianistenmachers“ auf dem klar gezeichneten Hintergrunde der einstigen Musikstadt Leipzig: das alte Konservatorium (Neumarkt) mit Inspektor Seifert, die Leipziger nachromantische Schule um den liebevoll gezeichneten Altmeister Reinecke, die „Sieben Raben“ im Holsteinstift an der Salomonstraße, die großen musikalischen Salons der Holstein, Frege, Binding u. a. Das Menschliche Teichmüllers ist — unterstützt durch auserlesene und seltene Bildproben — plastisch herausgearbeitet, die eminent moderne, immer auf Lokkerung des gesamten Spielorganismus gegründete Eigenart seiner durchaus individuellen und niemals systematisch eingeengten Methodik (S. 24—29) überzeugend dargestellt. Hier hätte man Barefels frühere Schriften über Teichmüllers Methodik aus den zwanziger Jahren dazuzuhalten und abermals zu bedauern, daß der Meister selbst nicht einmal die Grundzüge seiner Methodik schriftlich niedergelegt hat, war er doch, wie Baresel (S. 15) sehr richtig betont, „Revolutionär und Bewahrer der großen Leipziger Klaviertradition zugleich“. — Nicht nur dem früheren Teichmüller-Schüler, sondern jedem „Leipziger Musikstudenten“ am „Con“ wird Barefels warm und herzlich geschriebenes Büchlein ein guter Begleiter und liebes Erinnerungsmal sein. Soll ich noch was dazu wünschen, so wäre es eine Vervollständigung der Teichmüller-Schülerliste (S. 36 f.) und die Umtaufe von Helmstädt in Helmstedt. Dr. Walter Niemann.

GIOVANNI MINOTTI: Die Geheimdokumente der Davidsbündler. Große Entdeckungen über Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt und Brahms. Steingräber-Verlag, Leipzig. 1934.

Ein phantastisch lebendiges Buch, das sich ernsthaft, voll lebhaftester Verehrung der großen Meister, um die Erkenntnis ihrer Schöpfungen bemüht! Manchem Musiker, der sich auf seine Gesetztheit etwas zugute tut, könnte es nichts schaden, sich von solchem Phantasieüberschwang einmal aufrappeln zu lassen. Wo Minotti ihm wesensverwandte Gebiete durchgeistert, etwa die von E. T. A. Hofmannschen und Jean Paulschen Phantasien genährte Welt des jungen Schumann, da sind ihm wohl hellseherische Blicke gelungen — die Leser dieser Zeitschrift haben davon früher einmal eine Probe bekommen in der „Enträtselung des Schumannschen Abegg-Geheimnisses“! Oft aber erliegt die sprudelnde Phantasie Minottis doch der Versuchung, die Wirklichkeit über der Dichtung zu vergessen. So wenn er z. B. für den Besuch des alten Bach bei Friedrich dem Großen den Friedemann Bach-Roman Brachvogels als Quelle nimmt selbst dort, wo Bachs „Musikalisches Opfer“ und die überlieferten Berichte der Söhne dagegen sprechen. Wie könnte er sonst auch glauben, die cismoll-Fuge aus dem 1722 abgeschlossenen ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers sei die Fuge, die Bach 1747 vor dem Könige über das von diesem soeben gegebene Thema improvisiert habe und die ihm „mangels nötiger Vorbereitung nicht also geraten wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte“! So muß man leider zu dem Schluß kommen, daß Minottis Buch, so vortreffliche Gedanken es auch enthält, doch manche Unklarheit, die er klären möchte, nur noch vergrößert, ja manche überhaupt erst schafft. Schade, sehr schade, denn es wäre sehr verdienstvoll gewesen, diejenigen, die meinen, daß die großen Musikwerke von Bach bis Brahms heute keine ernstlichen geistigen Probleme mehr bieten, vom Gegenteil zu überzeugen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

CLARA MISCH, geb. Dilthey: Der junge Dilthey. Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern 1852—1870. Verlag von B G. Teubner in Leipzig und Berlin 1933. 317 Seiten, geb. Mk. 6.80. —

SIGRID V. D. SCHULENBURG (Frau Prof. Paul Ritter): Briefe Wilhelm Diltheys an Bernhard und Luise Scholz 1859—1864. Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Preuß. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Berlin 1933. 58 Seiten, geh. Mk. 3.50. —

Unter den führenden deutschen Philosophen des 19. Jahrhunderts ist es neben Friedrich Nietzsche vornehmlich Wilhelm Dilthey, in dessen Leben und Werk Musik und Musikalisches eine hervorragende Rolle spielen. Zum 100. Geburtstag dieses großen Altersgenossen von Johannes Brahms sind zwei reichhaltige Sammlungen von Briefen und Tagebuchblättern aus der Jugendzeit erschienen, die zu den schönsten Denkmälern deutscher Seelen- und Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts gehören und vor allem den Musiker und Musik-

freund lebhaft anziehen. In ihnen bekundet der Meister geistesgeschichtlichen Erkennens ein ungewöhnliches Verständnis für die Bedeutsamkeit der Musik im Zusammenhang unseres Daseins, für die manigfaltigen Beziehungen des weltanschaulichen und religiösen Bewußtseins zum musikalischen Ausdruck. In diesen Briefen webt ein Nachglanz jener Musikidee des deutschen Idealismus, aus dessen schon versiegenden Quellen die klassisch-romantische Musik entsprungen ist.

Aus inniger Verbundenheit mit seiner Heimat, dem evangelischen Pfarrhaus in Biebrich a. Rhein, und mit seiner Familie, besonders derjenigen der Mutter, erwächst dem jungen Theologen und Philosophen die Kraft einer sein Leben durchwirkenden Liebe zur Musik. Der Großvater Diltheys mütterlicher Seite war der als Klavierlehrer Carl Maria von Webers bekannte Organist und Kapellmeister Joh. Peter Heuschkel in Hildburghausen (1773—1853). Kein Wunder, wenn der Student sich über Musik am leichtesten der Mutter gegenüber ausspricht, und es die Briefe an den Musiker und Landsmann Bernhard Scholz (1835—1916) und dessen Frau sind, in denen Dilthey das klarste Bild von sich selbst gewinnt. Gleich in einem der ersten Briefe des 20jährigen Heidelberger Theologie-Studierenden klingt der religiöse Grundton echter idealistischer Musikgesinnung an: „Luther und Schleiermacher, unsere beiden größten Theologen, haben es eingesehen, wie die Musik die nächste Schwester der Religion ist und wie das Anhören der Musik, wenn diese die wahre ist, ein religiöser Akt ist."

Neben einigen Werken Mozarts gilt Diltheys hingebende Verehrung hauptsächlich der Beethovenschen Sinfonie als „dem Höchsten, was es von Musik geben kann". Nach ihr richtet er sein Musikideal aus. Während seine Teilnahme für das Theater und die Oper verhältnismäßig rasch nachläßt, nimmt die Begeisterung für die „reine Instrumentalmusik" dauernd zu. „Ich weiß nicht," schreibt Wilhelm Dilthey 1854 an seine Schwester, „wie ich Dir die Welt schildern soll, die da dem Gemüt aufgeht. So wie die Malerei und die Plastik die Gestalten der Außenwelt verschönt und idealisiert uns entgegenbringt, so die höchste Musik, die Instrumentalmusik die innerliche Welt des Gemüts, das Kommen und Gehen, das Wogen und Schwanken der Empfindungen darin."

Der Innenwelt der musikalischen Phantasie, den „Bildern des inneren Lebens" spürt der junge Philosoph im deutenden Hören der Musik nach. Um die Erfassung des geistigen Gehaltes des musikalischen Kunstwerkes, der sich ihm zum bloßen Schatten einer Idee zu verflüchtigen droht, durch Einblick in Formsprache, Stil und Technik der Komposition zu vertiefen, beginnt er sich mit der zeitgenössischen musikwissenschaftlichen Literatur zu befassen. Mit genialem Blick erkennt er frühzeitig die sich anbahnende Wende der Musikbetrachtung von einem idealistisch-romantischen zu dem Empirismus eines form- und stilgeschichtlichen Verfahrens. Mit besonderer Aufmerksamkeit und Kritik verfolgt er die fortschreitende Philologisierung der musikwissenschaftlichen Forschung durch O. Jahn, Friedrich Chrysander und Bernhard Marx. Mit Chrysander ist er persönlich bekannt und schätzt ihn als Historiker; dagegen vermißt er in den Arbeiten von Jahn und Marx die notwendige Verknüpfung des Historischen mit dem Philosophischen.

Berlin, die Wiege der neuen historischen Wissenschaften, sollte Dilthey bald zur zweiten Heimat werden. Hier sammelt er seit seiner Studienzeit eine reiche musikalische Erfahrung, sei es durch eigenes abendliches Klavierspiel (auch vierhändiges mit einem Studienfreund), sei es durch den regelmäßigen Besuch der Liebigschen Konzerte (meist gemeinsam mit Scholz).

Für die Daseinsberechtigung dieser populären Sinfoniekonzerte, die der Stabsoboist im Kaiser-Alexander-Regiment, Karl Liebig, begründet und seit 1843 in verschiedenen Lokalen Berlins einen um den anderen Tag veranstaltet und geleitet hat, dürfte es nicht ohne Bedeutung sein, den jungen Dilthey unter ihren Zuhörern zu wissen. So schreibt der Student 1854 an die Mutter: „Denke Dir, an einem Abende drei Ouvertüren und zwei Symphonien, oft eine von Mozart und eine von Beethoven. Die von Beethoven sind für mich das Höchste, was es an Musik geben kann. Ich höre sie nun hier erst von dem allergewöhnlichsten Orchester, der Liebigschen Privattruppe, um sie nachher im nächsten Sommer von dem großen Opernorchester zu hören, von dem sie bekanntlich am besten in der ganzen Welt gespielt werden — aber auch am teuersten."

Über Diltheys Verhältnis zur Musik tragen die Vorworte und Anmerkungen der beiden Sammlungen, insbesondere die feinsinnige und sachkundige Einleitung zu den Briefen an Scholz noch manchen bedeutsamen Einzelzug im Bild des jungen Philosophen bei, sodaß die beiden wertvollen Veröffentlichungen in die Hand nicht nur jedes besinnlichen Musikers und Musikfreundes, sondern auch jedes Liebhabers der deutschen Seelen- und Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts zu wünschen sind.

Prof. Dr. W. Gurlitt.

WALTER MAISCH: Puccinis musikalische Formgebung, untersucht an der Oper „La Bohème". Dissertation Erlangen 1933; Ph. C. W. Schmidt'sche Buchdruckerei, Neustadt a. d. Aisch 1934.

Es ist noch gar nicht so lange her, da durfte eine musikwissenschaftliche Dissertation nur Musik behandeln, die wenigstens zwei bis drei Generationen zurück lag. Um so mehr ist diese Arbeit

zu begrüßen, die eines der bekannteſten Werke des europäiſchen Opernrepertoires unterſucht. Hätten wir erſt einmal ein paar Dutzend ſolcher fleißiger, ſauberer und ertragreicher Arbeiten beieinander, dann dürfte es endlich ſchwerer ſein, über Muſik und Muſiker zu ſchreiben als mit jener billig genießenden und mehr oder weniger an der Oberfläche verweilenden Haltung, wie ſie das Tagesſchrifttum vielfach kennzeichnet (Adolf Weißmann, Richard Specht, Walter Dahms u. a.).

Klärung von Wert und Weſen wird angeſtrebt; über ausgezeichnete Themenanalyſen im einzelnen, Formanalyſe im größeren, Aufdeckung der Beziehungen zwiſchen dichteriſchem Inhalt und muſikaliſcher Form gelangt man, nicht ohne ein Zuviel an Deutung elementaren muſikaliſchen Materials, zwangsläufig zu einer Schau auf ein Geſamtbild. Gegenüber Torrefrancas und z. T. auch Richard Spechts ſubjektiven und oberflächlich abſprechenden Urteilen wird die Geſtalt Puccinis richtig eingeſetzt in den Umkreis der Individualiſten und Senſualiſten des 19. Jahrhunderts (Verlaine, Wilde, Schnitzler, — Segantini!), die ſich der engen und ſubjektiven Beſchaffenheit ihres Sehfeldes und Gemütsbereiches bewußt geweſen ſind und innerhalb dieſer von der Natur gezogenen Grenzen das Rechte echt, ehrlich und künſtleriſch wahrhaftig getan haben. Man kann Puccini perſönlich ablehnen, man darf ihm aber nicht mit Worten wie dekadent, unecht, verlogen, kitſchig jedes Anrecht auf Wert und Lauterkeit der Perſönlichkeit abſprechen. Das bekräftigt das Buch Maiſchs erfreulich klar aus der eindringlichen Unterſuchung des muſikaliſchen Befunds und ohne hochtrabende geiſtreiche Worte. Dr. Hans Költzſch.

JULIAN VON PULIKOWSKI: Geſchichte des Begriffes Volkslied im muſikaliſchen Schrifttum. Ein Stück deutſcher Geiſtesgeſchichte. Heidelberg, Carl Winter 1933.

Es iſt warm zu begrüßen und erſcheint als Erfüllung einer dringenden Notwendigkeit, daß ein Vertreter der Muſikwiſſenſchaft zur Frage der Beſtimmung des Volksliedbegriffes das Wort ergreift und damit den älteren wichtigen literaturgeſchichtlichen Arbeiten (von P. Levy 1910 und C. Brouwer 1930) die erforderliche Ergänzung gibt. Pulikowskis Buch, das aus einer Wiener Diſſertation hervorgewachſen iſt und weitgreifende Volksliedſtudien des Verfaſſers einleitet, fußt ſo ſehr auf den Ergebniſſen der beiden genannten Werke, daß dort Erledigtes übergangen (ſo z. B. Bücher, Schünemann bei Brouwer), dort Fehlendes nachgetragen iſt (z. B. G. J. Kuhn für Levy); es bezieht aber durch die ſinnvolle Einſchränkung auf das rein muſikaliſche Schrifttum einen vollſtändig neuen Standpunkt, indem die allgemein geiſtige Warte verlaſſen wird und nur die Anſichten der muſikaliſchen Kreiſe zuſammengefaßt ſind. Auch das geſchieht wieder nicht in der Art der beiden Vorgänger als Auswahl hochſtehender Spitzenmeinungen, ſondern mit breitem Rechen fegend als Sammelhaufen von Anſchauungen der großen Maſſe einer durch Veranlagung und Bildung einheitlich geſinnten Geſellſchaftsſchicht, alſo zugleich als diesbezüglicher Querſchnitt aus der deutſchen Geiſtesgeſchichte von anderthalb Jahrhunderten.

Beſtimmend war einerſeits die ſachliche Erwägung, der ſchon Brouwer breiteren Raum zugeſteht, die aber auch Levy ſtreifen mußte, daß die Muſik ſchließlich den weſentlichſten Teil des Volksliedbegriffs bedeutet, andererſeits die praktiſche Erkenntnis, daß die Muſikliteratur den Ausdruck Volkslied mit ſeltener Willkür und Gedankenloſigkeit verwendet. Man hat tatſächlich „alle möglichen verſchiedenartigen muſikaliſchen Tatſachen in den Begriff Volkslied eingezwängt, wodurch eine heilloſe Verwirrung hervorgerufen wurde“. Pulikowski führt mit Recht darüber hinaus Klage über den Rückſtand der ernſteren Forſcherarbeit, „die Muſikgeſchichtler hielten und halten es nicht für nötig, das Volkslied einer gründlichen Erforſchung zu unterziehen, obwohl reicher Stoff vorhanden war und iſt.“

Der Verfaſſer behandelt ſeine Aufgabe in zwei Teilen, im erſten führt er die Volksliedbeſtimmungen in rein zeitlicher Reihung von 1774 bis 1932 vor und ſchließt dabei eine Quellenſammlung von ungewöhnlicher Umfaſſung auf; er bietet damit und in den Ergänzungen des zweiten Teils muſterhaften und ſeltenen bibliographiſchen Fleiß auf, der in der Diſſertation auch noch die Durcharbeitung der praktiſchen Volksliedausgaben bewältigt hat (dieſe wurde beim Druck aus raumtechniſchen Gründen unterdrückt). Bei der knappen Beurteilung vieler fruchtbarer Autoren wird das Weſentliche mit ſicheren Strichen herausgegriffen, die Kritik iſt ſachlich und ſelbſtändig, ſie ſcheut nicht vor mutiger Schärfe zurück, wo dieſe erforderlich iſt; jedenfalls werden für die ungünſtige allgemeine Kennzeichnung der Lage die Beweiſe in Fülle beigebracht. Neben der breiten Flut verſchwommener Vorſtellungen treten die Verdienſte einzelner Perſönlichkeiten klar hervor, und es wäre vielleicht zweckdienlich geweſen, eine ſinnfälligere Scheidung von Spreu und Weizen drucktechniſch (durch mehr Petitdruck) zu erzielen.

Im 18. Jahrhundert erfaßt Pulikowski die Trennung des ſüddeutſchen Standpunkts vom norddeutſchen deutlich, das Volkslied der Berliner Schule wird als kompoſitionstechniſcher Stilbegriff klargeſtellt, der lange Zeit in Geltung bleibt, wobei unter Volk der Kreis der Muſikliebhaber verſtan-

den ist. Im Süden hingegen denkt Schubart beim Volkslied sogleich an den unter Landleuten und Handwerksburschen verbreiteten reichen Liederborn. Ein wirklicher Volkskundler wie Gräter (1794), der das Lied so, wie es im Volk lebt, anerkennt, ist eine seltene Ausnahmeerscheinung. Die volksfremde Gesinnung herrscht im allgemeinen bis weit ins 19. Jahrhundert vor, während der Begriff Volkslied von einer romantischen Wolkenwand umhüllt wird und seine Rückbeziehung auf die weitere Vergangenheit stark verdunkelnd einwirkt. Das Volksliederfinden wird aber ständig weitergepflegt, man liebt es nun, die eigenen Erzeugnisse als „uralt und echt" auszugeben; der Verfasser stellt klar, daß dieses Verfahren Zuccalmaglios durchaus im Sinn und in der Art seiner Zeit war, nur durch Geschicklichkeit und Fähigkeit vor anderen gleichartigen Versuchen ausgezeichnet. Aus der allgemeinen Verschwommenheit ragt die methodische Denkarbeit Ditfurths heraus (1855), die von Pulikowski entsprechend gewürdigt ist. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewinnt dann die sog. Aufnahmelehre immer mehr Anhang, die dem Volk die Fähigkeit abspricht, aus sich heraus Lieder zu schöpfen, und so romantische Vorurteile beseitigen will (Hinrichs, Tappert, Liliencron u. a.), sie wurde durch John Meier folgerichtig ausgebaut. Die gegensätzliche Schaffenslehre, die bereits durch Gräter vorbereitet war, im Vormärz aber nur wenige Anhänger hatte (so Kretzschmar, Hagen), ist durch Pommer mit großem Nachdruck vertreten worden, und dessen Vorzüge ins rechte Licht zu setzen, ist Pulikowski ehrlich bemüht. Was endlich das Mittelalter betrifft, verficht dieser gemeinsam mit Geutebrück gegenüber Liliencron, Böhme u. a. die Meinung, „daß das deutsche Volk in bezug auf seine Bildung damals kein einheitlicher Körper war, sondern — noch mehr als heute — in Gebildete und Nichtgebildete zerfiel", daß also „nicht alle Lieder des Mittelalters, wie man bisher angenommen, Volkslieder sind, sondern daß man eine strenge Auslese treffen muß." Auf die allgemein übliche Verkennung des Lochheimer Liederbuchs — trotz der klaren Ausführungen Arnolds — war schon früher hingewiesen worden. Die vielen persönlichen Meinungsschattierungen, die beim Durchblättern der chronologischen Übersicht vorbeiziehen, können hier natürlich nicht näher besprochen werden.

Im zweiten Teil wird eine Einteilung der im ersten gereihten Hauptstimmen nach äußerer und innerer Zusammengehörigkeit versucht, nach Gruppen, die einerseits durch den Umfang des Begriffes Volk und durch Zugehörigkeit zu Schaffens- oder Aufnahmelehre, andrerseits durch wirksame treibende Kräfte wie Liedlehre, Aufklärung, süddeutsche Abstammung, Erziehungsgedanken, Willen zur Kunsterneuerung, Volkskunde u. a. m. bis zu den jüngsten Richtungen (Volkserneuerung, Arbeiter- oder Jugendbewegung) bestimmt sind. Sodann gibt Pulikowski den Versuch einer eigenen Volksliedbestimmung, nachdem er bereits in der Einleitung scharf den Sinn mehrdeutiger Ausdrücke abgegrenzt hatte (Volkslied: das in unteren Schichten entstandene Lied, volkstümliches Lied: gesunkenes Kunstlied, volkläufiges Lied: ein vom Volk gesungenes Lied, ohne Unterscheidung, ob Volkslied oder volkstümliches Lied). Er berücksichtigt bloß den musikalischen Tatsachenbestand gegenüber der sonst üblichen einseitigen Blickrichtung auf die Worttexte und durch diese Einschränkung auf die musikwissenschaftliche Betrachtung wird die Sachlage wesentlich vereinfacht. Als Voraussetzung gilt die mit eingefleischten Vorurteilen aufräumende Überzeugung, daß Wort und Ton im Volkslied, also auf einer Geistesstufe, in der es Volkslieder gibt, nicht eine Einheit bilden und nicht gleichartige Größen, sondern „wesensentfremdete" geistige Verrichtungen sind; denn auf musikalischem Gebiet gibt es eben eine „unanfechtbare Linie zwischen Gebildeten und Ungebildeten". Die Erklärung des Begriffs Volk als Kreis der musikalisch Ungebildeten ist aber nach Pulikowski zu ergänzen durch die gesellschaftliche Stellung, was er auch in graphischer Darstellung veranschaulicht. Die Schaffenslehre endlich findet er durch die Erfahrungen der Sammler und Beobachter bestätigt, die Entstehung geht auf einen Einzelnen oder auf einige wenige zurück. Volkslied ist somit nach Pulikowski das Lied, das seinen Ursprung in unteren, musikalisch ungebildeten Schichten hat; die Frage der Volkläufigkeit wird für nebensächlich erklärt. Eine Reihe von Einzelfragen der Volksliedforschung kann dann vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus leicht beantwortet werden.

Der Verfasser hat die ernste Aufgabe, die er sich gestellt hat, vortrefflich gelöst und es bleibt zu wünschen, daß die ihm vorschwebenden Ziele erreicht werden, darunter insbesondere das, die Aufmerksamkeit der musikwissenschaftlichen Kreise anzuregen, dann das andere, die allgemeine Geistesgeschichte wieder einmal an ihre musikalischen Verpflichtungen zu erinnern. Da das Buch als Arbeitsgrundlage gedacht ist, kann den folgenden Sonderuntersuchungen des jungen Verfassers mit schönen Erwartungen entgegengesehen werden.

Prof. Dr. Robert Haas.

Musikalien:

für Klavier

JOHANNA PETERSEN: „Im Wunderland." Klaviermusik zum Spielen und Singen; allerlei Lieder und festliche Weisen fürs ganze Jahr. —

Mk. 2.—. Nordmark-Verlag, Flensburg (Friedrich Hofmeister, Leipzig).

Die Idee dieses, in die vier „Jahreszeiten" mit einem besonderen Anhang: Weihnachtsstücklein und „Spiel, Sang, Tanz im Familienkreise" geteilten Werkchens ist vortrefflich: mitsingen! Auch die Verschen sind nett und dem Kindergemüt angepaßt. Aber die an sich gefällige und glatte Musik ist leider völlig farblos, unpersönlich, altmodisch und enge gute Bürgerstube mit gelegentlichem üblem Salongeklingel; dazu im Satz nicht fehlerfrei und stellenweise merkwürdig unbequem. Schade! wn.

für Gesang

WALTHER HENSEL: Das aufrecht Fähnlein. Liederbuch für Studenten und Volk, insonderheit für unsere volkstümlichen Männerchöre. 236 S., Querformat; Bärenreiterverlag, Kassel.

Es handelt sich hier um die „Vollständig umgearbeitete und stark erweiterte (und verbilligte) Neuauflage", um die Volksausgabe des bereits vor 10 Jahren erschienenen Singbuches gleichen Titels von W. Hensel.

Äußerlich ist nur wenig geändert worden; im Innern des Buches ist alles, was man als „überflüssig" ansehen könnte, wie Bildschmuck und Randleisten, fortgelassen. Dennoch ist der Eindruck des Buches, gutes Papier ist verwendet, durchaus schön. Man könnte nur wünschen, alle „Volksausgaben" würden ein Gewand tragen, wie diese. Der Inhalt ist gründlich überholt worden. Durch noch innigeren Anschluß an die alten Meister ist in Satz und Auffassung größere Schlichtheit erreicht, das Erstreben von „mehr Linie als Farbe" stellt sich als eine noch konsequentere Durchführung der Henselschen Prinzipien dar.

Diese Vorzüge, die Schönheit, größere Einfachheit und Klarheit, der größere Notendruck verbunden mit der Billigkeit, machen das Buch geschickt, als Volksausgabe den Geist der Finkensteiner Bewegung über den eigentlichen Kreis hinaus ins Volk zu tragen.

Denn noch immer steht der weit größere Teil der Volksgenossen diesem neuen und im Grunde doch uralten deutschen Volksgeist ohne Verstehen gegenüber. Irregeleitet und entwurzelt erkennen sie sich noch nicht in diesen Liedern. Und diese Lieder sind doch ein Stück ihrer selbst! Einfachste junge und alte Volksweisen, vom einstimmigen Lied bis zum dreistimmig ausgebauten Vokalsatz, z. T. mit Begleitinstrumenten, Geigen, Flöten, Klampfen, Orgel (aber kein Klavier); alles Lieder, die in der Jugendmusikbewegung ihre alte Kraft bewiesen haben.

Jugend ist unbestechlich, weil sie unverbildet ist. Jugend urteilt hart und stößt ab, was ihr nicht Lebensspeise werden kann. Museumswerte gelten hier nicht. Darum sieht „Das aufrecht Fähnlein" auch so ganz, aber so völlig anders aus, als 99 v. H. aller „Auch"-Volksliedersammlungen. Nichts Weichliches, nichts Sentimentales, Angekitschtes und gefühlsduselig Angekränkeltes ist zu finden. Nur Gesundheit und Kraft! Alle Kraft trägt eine gewisse Herbheit in sich. So weht uns aus diesem Buch ein frischer Erdgeruch entgegen, der uns Herz und Sinn belebt. Und ist nicht Herbheit ein Grundzug deutschen, germanischen, nordischen Wesens?

Und aufrecht hat das Fähnlein geweht, aufrecht, 10 Jahre lang! 10 Jahre lang und länger hat Hensel für seine Ideen — gekämpft kann man eigentlich nicht sagen. Er ist seinen Weg gegangen, unbeirrt, immer geradeaus, und immer mehr schlossen sich ihm an. Und sein Deutschtum hat er, der tschechische Staatsbürger, in seinem Sudetenland hoch gehalten, ohne Unterstützung einer Reichsregierung. Seine Stütze war ihm das Volkslied. Und es hat seine Schuldigkeit getan, vollauf, und wird noch mehr vollbringen. Es wird das ganze deutsche Volk mit unzerreißbaren Banden zusammenschließen. Die Stunde ist gekommen. Die politische Einheit ist da. Das Lied muß jetzt in die Tiefe bauen. Im Kampf ums Auslanddeutschtum bewährt, wird es jetzt ins Herz des deutschen Volkes vorstoßen.

Das ist der Sinn des Buches!

Gewiß, für Anhänger der Finkensteiner Bewegung ist mit all diesem nichts Neues gesagt. Aber diese Volksausgabe ist ja doch „insonderheit für unsere volkstümlichen Männerchöre" gedacht. Für diese könnte man noch mancherlei mehr sagen. Das würde hier jedoch zu weit führen. Nehmt das Buch zur Hand und singt Euch hinein. Alles Gute und Schöne will errungen, will erkämpft sein. Kämpft um dies alte und doch ewig junge Volksgut und es wird Euch segnen.

Paul Treutler.

MARKUS KOCH: Op. 79. a) Wir! „Wir sind Leben, sind Kampf, sind Stirn und Faust". (Dichtung von Franz Lüdtker), b) Bekenntnis. (Dichtung von Karl Bröger) für einstimm. Chor mit Klav. Klavier je Mk. 1.—. Einzelsingstimme je Mk. —.10. Max Hieber, München.

Prof. Markus Koch hat mit diesen beiden einst. Chören zwei Massenchöre geschaffen, die bei festlichen Gelegenheiten als Ausdruck des feierlichen Bekenntnisses zum neuen Deutschland von großer Wirkung sein werden. Besonders das „Bekenntnis" ist in seinem machtvoll schreitenden Rhythmus prachtvoll gelungen. Einfache Sangbarkeit unterstützt bei beiden Chören die Aufführungsmöglichkeit. B.

KREUZ UND QUER

Richard Wetz †

Von Dr. Walter Hapke, Altona-Blankenese.

Nun hat unser „Richard Wetz-Heft" einen ganz anderen Sinn bekommen, als wir bei seiner Veröffentlichung nur im entferntesten zu ahnen vermochten. Wohl wußten wir von der Erkrankung des Meisters, und daß seine Genesung nur allmählich von statten gehen würde. Aber von Weihnachten an blieb keine Hoffnung mehr, daß er seinen sechzigsten Geburtstag und die damit verbundenen Feiern, Ehrungen und Freuden erleben würde. Nach einem Krankenlager von zehn Wochen ist Richard Wetz in der Frühe des 16. Januar heimgegangen. Und also ist sein Werk doch „abgeschlossen" worden, anders und schmerzlicher, als es uns damals möglich schien.

Einen unersetzlichen Verlust haben wir zu beklagen. Die Anzeichen sprachen dafür, daß Wetz mit dem Eintritt in das siebente Jahrzehnt seines Daseins die Früchte seines wahrhaft priesterlichen Dienstes an der Kunst ernten könne, daß die im deutschen Volke sich durchsetzende hohe Geltung dieser Musik einem rüstig-reifen neuen Lebensabschnitt ihres Schöpfers Ruhe und Stetigkeit der Arbeit ermöglichen werde. Aber wieder einmal kann die deutsche Kunstgeschichte den tragischen Abschluß einer Musikerlaufbahn in ihren Annalen verzeichnen: der Tod hat sich an jene Schwelle gestellt, über die der Hoffende, der der Zukunft seines Werkes gewisse Meister hinübertreten konnte in die Mitte seines Volkes, für das einzig bestimmt war, was er einsam und unverdrossen aus der Tiefe seiner Seele hinaufhob mittels der einzigartigen Kraft seines verehrungswürdigen Könnens. Da stand der Tod: mit unerbittlicher Hand hat er ihn in jene erhabene Gemeinsamkeit des Schattenreiches mit sich gezogen, in dem die alten Meister, die Richard Wetz sein ganzes Leben hindurch mit heiliger Begeisterung verehrte und verkündete, ihn gütig begrüßen werden; jetzt weilt er in ihren Reihen. Aber uns bleibt die Klage: Daß der Ruhm, der einen Lebenden hätte preisen können, jetzt nur als Nachruhm Wirklichkeit wird. Daß der edle, hochherzige Mensch Richard Wetz uns genommen wurde. Daß einzig seine meisterlichen Werke und die Erinnerung an den lauteren Adel seiner kraftvollen, in sich ruhenden, vorbildlichen Persönlichkeit uns bleiben. Sicherlich ist das viel. Aber muß uns nicht tiefe Trauer erfüllen, daß das große Oratorium auf Verse Goethes nun als Fragment daliegt, gewiß ein Fragment, in dem die umfassendsten Dinge gestaltet sind, die Wetz von je und je erfüllten und hier ihre höchste Aussprache erfuhren. Um dieses Werkes willen hat er gehofft und gewünscht noch zu leben, wieder zu gesunden. Bis in das weltfernste Dämmern seiner Seele haben ihn die im Innern gehörten Klänge dieser Musik geleitet. Nun umtönt ihn der Sang der Ewigkeit.

An uns aber ist, der Zeit das reiche Erbe der Wetzschen Kunst treu und verantwortungsbewußt darzubieten.

Zum Tode Richard Wetz' († 16. Januar 1935). Eine Gedenkrede,

gehalten am Grabe des Komponisten am 19. I. 1935 von George Armin, Berlin.

Richard Wetz! Mein Freund! Unser aller Freund und Meister!
Wir wollten kommen zu der Stätte Deines jahrzehntelangen Wirkens, zu Deinem 60. Geburtstag, um Dir die Stirn mit einem Lorbeerkranz zu schmücken.

Jetzt stehen wir hier und müssen Totenkränze auf Dein Grab legen! Statt Willkommensgruß, statt Festesfreude — ein letztes Lebewohl, eine Totenklage . . .

Doch wir wollen nicht ganz unser Herz verlieren, da wir Dich für immer verloren haben. Wir wollen Dir hier beim letzten Abschied Dank sagen und in diesem Danksagen unser Herz stärken für ein dauerndes Verlebendigen Deiner Kunst, Deines großen, einzigen Erbes! Wir wollen Dir, mein guter Freund und Meister, aus dreifachem Grunde danken:

Erstens: Daß Du in einer Welt des Scheins und der Lüge ein Künder der Wahrheit gewesen bist.

Du hast — als ein nur zu guter Schüler Kants und Schopenhauers — den Urgrund der Welt geschaut. Das heißt: Du hast das Leiden und den Tod geschmeckt. Ernst war auch für Dich der Anblick der Notwendigkeit. Du empfandest — im Gegensatz zu Jenen, die mit Kling und Klang uns über die Abgründe unseres Lebens hinwegtäuschen wollen — mit der Schärfe Deines Verstandes, mit der Kraft Deines Herzens ganz die Nichtigkeit und Vergänglichkeit unseres Lebens. Diese Erkenntnis war stets die Voraussetzung Deiner Kunst. — Von Anfang an, bis zum Schluß Deines arbeitsreichen und schwer schicksalhaften Lebens! Du hast dieser Erkenntnis schon in Deinen Jugendliedern ernsten und wehmütigen Ausdruck gegeben, hast ihr in Deinem „Oedipuschor" (Nicht geboren ist das Beste) einen ebenso monumentalen ergreifenden Klang verliehen, hast diese tiefernste Erkenntnis von der Heillosigkeit unserer Seele in Deinem „Requiem" auf eine unzerbrechliche Tafel der Erinnerung geschrieben.

Aber obwohl ein Künder von dem „Kreuz" des Lebens, hast Du auch die „Erlösung" gepredigt, die Auferstehung, den Sieg über die Welt. Was Du in Deiner Jugend-Oper „Das ewige Feuer" schon mit Jubeljauchzen in die Welt gesungen, — nämlich, daß es eine Ewige Liebe gibt, was Dein „III. Psalm" zur Gewißheit gebracht hat, daß ein Gott unsere Geschicke lenkt, — diesen festen Glauben an eine Auferstehung hast Du mit Deinem „Weihnachtsoratorium" gekrönt, indem Du in mächtigstem Fugenbau das unvergängliche Wort zum Tönen brachtest:

Alles, was aus Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren!

Du warst somit Deinem Volke als Künstler ein religiöser Erzieher, indem Du die Kunst auf den großen Ernst des Lebens stelltest, nicht auf Unterhaltung, auf ein leeres Spiel, auf Schauspielerei. Dafür unseren Dank!

Der zweite Grund, Dir immer zu danken, ist, daß alle Deine Werke mit reinen Händen geschaffen worden sind.

„Selig sind", — so steht geschrieben — „die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen."

Niemals hat Dich bei all Deinem Schaffen auch nur der Schatten eines niederen, unedlen Triebes geleitet. Nicht die kleinste Gewinnsucht hat Dich verführt zu Konzessionen. Du gehst als ein mittelloser Mann aus dieser Welt. Um des kärglichen, täglichen Brotes halber hast Du Deinen Tagelohn verdient. Du hast, wie Du mir noch vor kurzem schriebest, immer nur „getagelöhnert". Du könntest, sagtest Du bitter, Dome bauen und müßtest Kinderspielzeug basteln. D. h. Du mußtest Deine kostbare Zeit statt Deinen unerhört schöpferischen Kräften zu widmen, dem aufreibenden Dienst des Musikprofessors opfern, — ohne allerdings zu ahnen, welch eine Fülle von Wissen und Können Du Deinen Schülern schenktest. Diese materielle wie seelische Not hat Dich aber nie verleitet, Dein großes Talent für Spekulationen, für Zeitkonjunkturen, wie man das so nennt, zu mißbrauchen.

Ebenso hat Dich die Eitelkeit falschen Ruhms nie verführt, die Reinheit Deines Herzens zu beschmutzen.

Nur Du durftest den Ring Deines Lebens in Deinem wundersamen Eichendorffzyklus „Nacht und Morgen" beginnen mit dem Lobgedicht:

Mein Gott, Dir sag' ich Dank,
Daß Du die Jugend mir bis über alle Wipfel
In Morgenrot getaucht und Klang,
Und auf des Lebens Gipfel,
Bevor der Tag geendet,
Von Herzen unbewacht.
Den falschen Glanz gewendet,
Daß ich nicht taumle, ruhmgeblendet,
Da nun herein die Nacht
Dunkelt in ernster Pracht.

Du warſt im Leben wohl Vielen bekannt, aber nur von Wenigen wirklich erkannt. Klein war der Kreis, der Dir Unſterblichkeit zuſprach. Die Welt? Die große Welt? Wohl war es Dein einziger Wunſch, von Deinem *Volke* anerkannt zu werden, war es doch nur Wahrheit und Liebe, reinſte Gottesliebe, was Du uns auf goldenen Schalen darboteſt! Aber der Maſſe, die das Geld bringt und den falſchen Ruhm verleiht, der biſt Du faſt mit dem Gefühl des Ekels aus dem Wege gegangen. Du konnteſt daher dem Hölderlinſchen Worte überzeugendſten Klang verleihen:

Ach, der Menge gefällt,
was auf dem Marktplatz taugt! —
An das Göttliche glauben die allein,
die es ſelber ſind.

Ja, mein Freund, Du warſt göttlich, denn Du hatteſt ein reines Herz, und alſo haſt Du Gott ſchauen dürfen.

Der dritte, letzte Grund, daß wir Dir immer danken müſſen, das iſt die Schönheit Deiner Werke.

Mitten in eine Welt, wo das Häßliche verherrlicht wurde, wo die Menſchen alſo verwildert waren, daß ſie aus ſüß ſauer, aus weiß ſchwarz, aus gerade krumm machten, wo das Gemeine und Brutale triumphierte, — in dieſe Welt ſtellteſt Du Deine Gebilde, die, aus der Wahrheit der Anſchauung und der Reinheit des Herzens geboren, Gebilde ewiger Schönheit ſind. Der Unruhe, der Haſt, einer krankhaften hyſteriſchen Leidenſchaftlichkeit ſtellteſt Du eine erhabene Ruhe entgegen, die gnadenvoll gebändigte Leidenſchaft. Wenn, wie das Sprichwort ſagt, alle Haſt vom Teufel kommt, ſo alle Ruhe von Gott. Wie Gott, ſo hat auch ſein Apoſtel, ſein ureigenes Kind, der Künſtler: Zeit. Du haſt, mein großer Freund, Dir zu allem Zeit gelaſſen. Daher atmen Deine Werke die tiefe Ruhe einer ſeligen Gewißheit. Daher ſind auch die Formen Deiner Kunſtgebilde von kriſtallener Klarheit und reinſter Harmonie. Unſer Auge, unſer Ohr haftet an ihnen mit ſtillem Entzücken. —

Und zu der Ruhe und Harmonie Deiner Gebilde geſellt ſich noch ein Letztes, ein Unvergängliches: Das iſt der Klang Deiner Stimme, die Farbe Deines Tones. Von ausgeſprochenem Adel iſt dieſer Klang. Dabei von einer Leuchtkraft und Wärme des Gefühls, daß man wohl ſagen kann: *Dieſer Richard Wetz war einer der herrlichſten Sänger ſeines Volkes!*

Denn Dir, mein einzig geliebter Freund, war es gegeben, die Muſik, unſere deutſche Muſik, die an dem Überreifen des Inſtrumentalen und des Gedanklichen ſchon ſeit langem krankte, wieder mozart-ſchubertiſch zu geſtalten, d. h. aus ihrem Urquell wieder hervorzulocken, aus der Melodie, aus dem Geſang, aus dem Ton der menſchlichen Stimme.

Dafür ewigen Dank, mein Richard Wetz! . . . .

Und nun — Leb' wohl! Nein! Nicht dieſes Lebewohl, das an Gräbern herzzerreißende! Wir wollen Deines Lieblingsdichters Hölderlin gedenken, an den göttlichen „Hyperion" denken und in Gemeinſchaft dazu Dein Weihelied ſingen:

Wie der Zwiſt der Liebenden,
Sind die Diſſonanzen der Welt.
Verſöhnung iſt mitten im Streit,
Und alles Getrennte findet ſich wieder.

Das ſoll der Ausklang unſeres Abſchieds ſein!

Der Deine? — Ach den hatteſt Du ſchon vor Deinem Tode genommen, als Du an den Schluß Deines letzten, größten Werkes gelangteſt, als Du mit Deinem „*Goetheoratorium*" das Amen Deines ganzen Lebens und Kunſtſchaffens ausſprachſt.

Da entſchwebteſt Du uns ſchon und im Entſchweben ſangſt Du die Verſe Deines Altmeiſters uns, Deinen Freunden, zu:

Und nun dring' ich allerorten
Leichter durch die ew'gen Kreiſe,
Die durchdrungen ſind vom Worte
Gottes rein-lebend'ger Weiſe.

Ungehemmt mit heißem Triebe
Läßt ſich da kein Ende finden —
Bis im Anſchau'n ew'ger Liebe
Wir verſchweben, wir verſchwinden.

Richard Wetz †

Eine Erinnerung des Herausgebers der „Zeitschrift für Musik".

Vergangenen Herbst schrieb ich an Richard Wetz von meinem Plane ihm ein Sonderheft der ZFM zum 60. Geburtstag zu widmen, in dem ich ihn bat, auch seinerseits das Wort zu einer ihn bewegenden Frage zu ergreifen. Er sagte damals freudig zu, nicht ahnend, daß ihm die Feder so bald für immer aus der Hand genommen würde. Die folgende Erkrankung ließ den geplanten Aufsatz nicht mehr zur Ausführung kommen. So sei an dessen Stelle hier ein kurzer Auszug aus dem damaligen Briefe von Richard Wetz wiedergegeben, der die Leser unserer „Zeitschrift für Musik" besonders angeht, aber auch allen weiteren Freunden Richard Wetz' eine wertvolle Ergänzung zum Lebensbild des Meisters bedeuten wird:

„. . . Ich könnte Ihnen einen Aufsatz schreiben, aus dem hervorginge, wie jemand unter den ungünstigsten umgebenden Verhältnissen sich entwickelt hat, ohne Lehrer und ohne jede Pädagogik, durch ein großes künstlerisches Beispiel, das gestaltend und erziehend auf ihn eingewirkt, so daß er sich Wissen, Können in hohem Maße, vor allem aber eine Reinheit der Kunstauffassung und dienende Ehrfurcht erwarb, wie sie nur ganz selten anzutreffen ist und von ihm angetroffen wurde. Dieser Jemand bin ich und der Meister, dem ich das danke, ist Robert Schumann, sein Wort und sein Werk."

Gustav Bosse.

Gaetano Cesari †.

Von Dr. E. J. Luin, Rom.

Nach längerem schweren Leiden ist in Sale Marasino Gaetano Cesari im 64. Lebensjahre gestorben. Cesari war der erste italienische Musikhistoriker, der seine ganze musikwissenschaftliche Ausbildung in Deutschland erhalten hat und der die Charakteristik dieser Schulung auch in allen seinen Arbeiten gezeigt hat.

1870 in Cremona geboren, hat er sich früh schon die Laufbahn des Musikers gewählt, am Mailänder Conservatorium studiert und sich dort dann als Fachmusiker zum Contrabassisten ausgebildet. Als solcher hat er einige Jahre in verschiedenen Orchestern mitgewirkt. Aber seine musikalische und geistige Veranlagung konnte auf die Dauer mit der Arbeit als Orchesterspieler nicht befriedigt sein, so fing er an, für sich lateinisch zu lernen und sich im stillen auf die akademische Laufbahn vorzubereiten. In Hamburg bildete er sich weiter in Musik aus und lernte bei Arnold Krug. Später kam er nach München und hier arbeitete er fleißig unter Felix Mottl, gleichzeitig an der Universität als Student der Philosophie, im Hauptfach Musikwissenschaft. Nachdem er auf der Akademie der Tonkunst absolviert hatte und unter Sandberger sich den Doktorhut erworben, kehrte er nach Italien zurück, um nun die Tätigkeit aufzunehmen, die er erstrebt und zu der er hochgradig begabt war. Er wurde Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität in Mailand und Direktor der Bibliothek am Conservatorium Giuseppe Verdi, für kurze Zeit lehrte er auch Musikgeschichte an dem Mädchengymnasium in Mailand.

Seine große Fachkenntnis und Arbeitskraft fand bald die Anerkennung der Regierung und so wurde er von dem italienischen Staat zum Mitglied der Regierungskommission für die Abteilung „Musik" ernannt, ebenso wurde er Mitglied der Kommission des „Scala-Museums". 1927 war er offizieller Vertreter Italiens bei der internationalen Musikausstellung in Frankfurt, bei der Gründung der internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft (nach dem Weltkrieg) wurde er zum Hauptmitarbeiter gewählt.

Bei allen Musikfesten und großen Musikveranstaltungen in Italien war die markante Gestalt Cesaris anzutreffen. Seine ausgezeichnete Fähigkeit für die Arbeit eines Musikkritikers hat ihm den exponierten Posten als erster Kritiker am „Corriere della Sera" gebracht, eine Arbeit, die er fast bis zu seinem Tode geleistet hat und die gesammelt, eine wertvolle Bereicherung auf diesem Gebiet der jüngeren Generation zum Vorbild dienen könnte. Manchmal reichlich scharf

und kantig — mancher mag Cesaris Feder gefürchtet haben — blieb er aber doch immer sachlich und hat nie einen persönlichen Übereifer und Ungerechtigkeiten in seinen Kritiken aufkommen lassen.

Ebenso ernst und sachlich war er bei allen seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten. Von dem ungeheuren Material, das er in seinem Leben gesammelt hat, ist verhältnismäßig leider nur ein kleiner Teil zu seinen Lebzeiten gedruckt worden. Im Druck erschienen sind: „Le Origine del madrigale cinquecentesco", „Giorgio Giulini musicista", „Contributo alla storia della sinfonia in Milano", „Musica e Musicisti alla Corte sforzesca", „Le Lezioni di storia della musica" (Vorlesungen von Cesari auf der Mailänder Universität gehalten), 1. Bd.; Aufsätze über Palestrina, über Sammartini, nicht zu vergessen sein Beitrag zu Adlers Handbuch: „Moderne Italiener"; mit Luzio veröffentlichte er: „Copialettere di Verdi", endlich war er Mitarbeiter an der großen Enciclopedia Treccani, und einer der Hauptbeteiligten an der großen Publikation des Hauses Riccordi: „Istituzioni e Monumenti dell' Arte Mus. Italiana".

Mit dem Tod Cesaris sind leider soviele seiner in Angriff genommenen Arbeiten unvollendet geblieben. Wer in seinem Hause verkehrt ist, weiß, welche Berge von gesammeltem Material angehäuft waren. Seine so lange geplante Monteverdi-Gesamtausgabe ist nicht mehr zur Ausführung gekommen, seine Kenntnis der Bestände der Dombibliothek Mailands hat er uns nicht mehr erschlossen, er hatte auch einen handschriftlichen Katalog über die Sammlung Contarini in der Marciana gemacht, und über alte italienische Musikinstrumente hatte er viel Material gesammelt.

Mit Wehmut sehen wir auf das geschlossene Grab, das solch einen feinen Kenner der Musikgeschichte und Musikwissenschaft aufgenommen hat, viel zu früh für das, was noch gearbeitet und erschöpft hätte werden können. — Cesari war erfüllt von seiner Mission als Musikhistoriker, genau und gründlich in allen seinen Arbeiten, konzentrierte er sich auf das Gebiet, das er kannte und beherrschte. Als Musikkritiker trat er mutig ein für alles, was ihm wert schien und seiner Förderung bedurfte.

Wir deutsche Musikhistoriker verlieren einen gütigen Kollegen und einen warmen Freund unseres Landes und unserer Musikwissenschaft.

Emil Mattiesen zum sechzigsten Geburtstag.

Verehrter Herr Doktor!

Noch manchmal fällt mir das Bildchen in die Hände, das Ihre nun heimgegangene Lebensgefährtin auf dem Kieler Tonkünstlerfest von uns dreien knipste: Sie als der Komponist, Gieseking als „das Orchester" und ich als Sänger — so traten wir mit Ihren Liedern und Balladen an; und wenn nach dem unleugbaren Erfolg damals ein witzelnder Österreicher meinte, den hätten wir Interpreten „gehochstapelt", so sagte ich ihm gleich: vor solchem Auditorium läßt sich nicht mogeln — diese Werte sind eben etwas! Das zeigte sich auch an der Heftigkeit des Kampfes, den nachher einige theologische Gouvernanten wegen Ihrer so edlen, baldurhaften Christuszeichnung in der Chr. Morgenstern'schen Gethsemane-Ballade vom Zaun brachen. Nein, so gewiß jener Morgenstern ein rein arischer Denker ist und Sie blonder Balte auf meinem Bildchen eher einem vortrefflichen Marineoffizier als einem Komponisten ähneln, so gewiß ist das eine gute, nordische Kunst!

Solche Arturteile darf und soll man wohl über Zeitgenossen abgeben; Wert- und Formaturteile dagegen möge man lieber den besten Nachgeborenen überlassen — die Raum-, Zeit- und Herzensnähe ergibt fast nie die richtige Schau. Entweder wird man überkritisch, weil man jemanden persönlich kennt, oder man verhält sich aus dem gleichen Grunde allzuwenig skeptisch. So will ich weder heute noch bei dem für bald geplanten größeren Bericht über Ihr Schaffen mit großen Komplimenten um mich werfen; ich darf aber wohl bekennen, daß die rosa Petershefte Ihrer Produktion schon so manches Mal mich zur privatesten Stellungnahme angereizt haben, und daß besonders unter den Liedern viele von monumentaler Größe oder von erlesener Zartheit sind. Sie haben recht: es war vielleicht nicht ganz glücklich, daß

als op. 1 gerade Ihre ausgedehnten „Balladen vom Tode" herauskamen, denn Sie ſind dadurch etwas einſeitig als Balladenkomponiſt abgeſtempelt worden, und ich habe Ihnen in Briefen kein Hehl daraus gemacht, daß mir die Zukunftsmöglichkeiten dieſer Gattung einigermaßen problematiſch erſcheinen. Aber ſei es drum — Lyrik hat ewige Wirkungsräume, und echter Lyrik gehört der Großteil Ihres Schaffens an. So ſollte man ſich (und nicht nur gelegentlich Ihres 60. Geburtstages) mit dieſer Ihrer Kunſt eindringlicher und ausgedehnter befaſſen, als es wenigſtens in der Öffentlichkeit bisher der Fall zu ſein ſcheint. Sie haben es verſchmäht, dem fragwürdigen Zeitgeiſt der Inflationsmuſik Zugeſtändniſſe zu machen; Sie gehören auch nicht zu den Leuten, die ſich in die Idylle eines Schnupftabak-Biedermaier wegträumen. Der Stil Ihrer Muſik darf alſo gerade heute auf Echo rechnen. Möchten wir uns in dieſer Hoffnung nicht verrechnen!

Sie ſind mehr als nur ein ſehr gebildeter Muſiker; Ihr zweites großes Werk über Panpſychologie iſt unter der Preſſe. Und Sie ſind ein höchſt anſehnlicher Kritiker. Das darf man heut alles dankbar erwähnen. Zweimal ſtand in Ihrem Brief an mich: „Bei mir reift alles langſam — ich bin gewohnt, auf lange Sicht zu hoffen." Ein ſchönes, ein echt deutſches Wort! Dazu iſt nur zu bemerken: die lieben Zeitgenoſſen ſollten ſich daraus nicht das „Recht" ableiten, zu lange zu warten. Nun alſo — Oſtern wollen wir wieder einmal Ihr ganzes Opus mit Lohmann durchmuſizieren; und dann werde weiteres darüber vermeldet. Inzwiſchen: mögen auch die Sechziger Ihnen glückhafte Ernte bringen!

Herzlich Ihr ergebener Hans Joachim Moſer.

Bruckners nullte Symphonie — „eines der reinſten Blütenwunder deutſcher Kunſt".

Eine Richtigſtellung von Prof. Franz Moißl, Wien-Kloſterneuburg.

In ſeinem Bericht über das IV. Badiſche Brucknerfeſt in Pforzheim (Dezemberheft 1934 ZFM) ſetzt Dr. Leucht den auf die „Nullte" bezüglichen, von Ernſt Kurth ſtammenden Ausſpruch: „So erſtand aus ſeinem (Bruckners) Nachlaß eines der reinſten Blütenwunder deutſcher Kunſt" irrtümlicherweiſe auf das Konto meiner Urheberſchaft. Indem er gleichzeitig bemerkt, daß mit dieſer Beurteilung des Werkes zu viel geſagt ſei, ſtellt er dem Zitat — offenbar zum Zwecke weiterer Abſchwächung — ein Wort Max Auers entgegen, wobei er jedoch den für die Wertung der Symphonie bedeutungvollen Nachſatz Auers und deſſen klaren, in lapidar-apodiktiſche Form gekleideten Schlußgedanken, der ſich mit dem „Blütenwunder-Zitat" aufs innigſte zuſammenreimt, gänzlich verſchweigt.

Um der Sache ſo zu dienen, daß weder auf Herrn Dr. Leucht noch auf mich auch nur der geringſte Schatten einer polemiſchen Auseinanderſetzung fällt — in der Liebe zu Bruckner und der Ehrfurcht vor ihm dürfen wir uns aufrichtig die Hand reichen — beziehe ich mich hier auf die Feſtſchrift zum IV. Badiſchen Brucknerfeſt, in welcher ich meinen einführenden, vorher in der Aachener Feſtſchrift erſchienenen Aufſatz über die nullte Symphonie wortwörtlich folgendermaßen abſchloß:

Max Auer faßt ſein Urteil über das Werk dahin zuſammen: „Die ganze Symphonie iſt nur ein Vorblick auf das ungeheure Gebirgspanorama des ſpäteren Brucknerſchen Schaffens, kein Vollwerk, es darf aber der nachbeethovenſchen Symphonik, einſchließlich der Schuberts und Brahms', ebenbürtig zur Seite geſtellt werden. Es iſt das anakreontiſcheſte ſeiner Werke."*)

Jawohl, anakreontiſch! Das fühlte auch der ſtrenge Wiſſenſchaftler Ernſt Kurth, als er ſchrieb: „Für ihn (Bruckner) blieb die D-moll-Symphonie ein frühlingshaftes Weltahnen, nicht ſeine Welt. Bruckner fürchtete jedes Hinausbreiten an ſeine Lebensſonne, und es ſchlug ihn in Furcht zurück; darum legte er das Werk beiſeite, übergab es aber beim Autodafé vor der Überſiedlung in ſeine Sterbeklauſe im Jahre 1895 nicht dem Feuer, ſondern ordnete ausdrück-

*) Göllerich-Auer, III. Band, I. Teil.

lich die Verwahrung an. So erstand aus seinem Nachlaß eines der reinsten Blütenwunder deutscher Kunst."**)

*

Soweit die Pforzheimer (und Aachener) Festschrift zum fraglichen Gegenstand. Ich füge hinzu, daß die von Dr. Leucht in seinem Bericht hinübergenommenen Fragmente aus den hier soeben mitgeteilten Urteilen Auers und — Kurths (beide Urteile habe ich quellenmäßig, zur Gänze und gegebenenfalls noch mit besonderem Hinweis auf die Festschrift immer und überall, zuletzt auch in meinem Pforzheimer Einführungsabend angeführt) im Voranstehenden durch Sperrdruck hervorgehoben erscheinen. Das „Blütenwunder-Zitat" im besonderen betreffend, das Hunderten meiner Zuhörer als von Kurth stammend geläufig ist, bemerke ich noch, daß ich mich dem hochragenden Meister der Musikwissenschaft und ebenso treuen wie mutigen Brucknerkämpfer Ernst Kurth gegenüber ja doch zu ein paar aufklärenden Worten verpflichtet hielt, so überflüssig ihm dies im Hinblick auf unsere aufrichtigen Beziehungen zu einander auch erscheinen mag.

Wohin gehören Liszts Gebeine? Sollten sie nach Ungarn gebracht werden?

Zu dieser Frage schreibt GMD Prof. Dr. Peter Raabe, der hervorragende Biograph Liszts und Kustos des Weimarer Liszt-Museums, in der „Kölnischen Zeitung":

Von Zeit zu Zeit taucht in der Presse, namentlich der ungarischen, die Nachricht auf, Liszts Gebeine, die auf dem Städtischen Friedhof in Bayreuth begraben sind, würden demnächst nach Ungarn übergeführt werden. Es wird dann hinzugefügt, daß die mit Liszt ja nah verwandte Familie Richard Wagners ihre Zustimmung nicht verweigern und daß überhaupt von deutscher Seite sich wohl kein Widerspruch erheben würde, wenn sich das ungarische Volk etwa in der Form eines Volksentscheides für den Plan erklärte.

Ich weiß nicht, ob irgendwelche Verhandlungen mit Liszts Verwandten stattgefunden haben, aber ich halte es für ganz ausgeschlossen, daß dem ungarischen Wunsch entsprochen werden wird. Es hat nämlich — wenigstens moralisch, und das ist wichtiger als formell — niemand das Recht, Liszts Gebeine je von dem Ort, wo sie liegen, zu entfernen, weil es der ausdrückliche Wille Liszts gewesen ist, da begraben zu werden, wo er stürbe, und auch da liegen zu bleiben.

Am 27. November 1869 schrieb Liszt an die Fürstin Carolyne Wittgenstein, seine Lebensgefährtin, die er auch zu seiner Alleinerbin gemacht hat, das Folgende:

„Man möge meinen Leichnam in keiner Kirche, sondern auf irgendeinem Friedhof beisetzen — besonders hüte man sich, ihn von dieser Grabstätte anderswohin zu überführen." (Qu'on n'ensevelisse pas mon corps dans une église, mais dans n'importe quel cimetière — surtout qu'on se garde de le transporter de cette sépulture ailleurs.)

Das ist so deutlich, daß niemand es mißverstehen kann. Deutschland schuldet übrigens Liszt so viel Dank dafür, daß er jahrzehntelang seine Kraft und seine unermüdliche Sorgfalt dem deutschen Musikleben gewidmet hat, daß wir verpflichtet sind, ihm wenigstens nach seinem Tode unsern guten Willen so zu zeigen, wie es die mit ihm Lebenden nicht immer getan haben. Seinen Kampf um die Anerkennung Wagners wird die Welt nicht vergessen; wie er damals das aufstrebende deutsche Komponistengeschlecht gefördert hat, indem er neue Werke aufführte, andre Dirigenten auch dazu veranlaßte und schließlich den Allgemeinen Deutschen Musikverein gründete, der diese Aufgabe im großen Stil durchführte, das verpflichtet uns Deutsche diesem edlen Meister und gütigen, vornehmen Menschen so tief, daß das mindeste, was wir tun können, das Hochhalten seines ausgesprochenen Willens ist.

Zudem ist Liszts ungarische Abstammung keineswegs ausreichend bewiesen. Das Dorf, in dem er geboren worden ist, Raiding, liegt jetzt im österreichischen Burgenland. Als Liszt zur

**) Ernst Kurth, „Bruckner", Band II, S. 1151.

Welt kam, gehörte es zum ungariſchen Grenzkomitat Ödenburg (Sopron). Liſtzs Vater war dort Schäfereiamtmann beim Fürſten Eſterhazy. Daß die Familie des Vaters zum ungariſchen Adel gehört habe, wie Lina Ramann im erſten Band ihrer Liſzt-Biographie behauptet, iſt unbewieſen. Wahrſcheinlicher, aber auch nicht urkundlich nachgewieſen iſt, daß ſie aus Öſterreich ſtammte und ihren Namen urſprünglich ohne z geſchrieben habe, das ſpäter nur hinzugefügt worden ſei, weil die Lautverbindung l—i—ſ—t im Ungariſchen „liſcht" geſprochen wird und weil durch die Umänderung in L—i—ſ—z—t der Name ungariſches Gepräge bekam, denn das ungariſche Wort Liſzt heißt auf deutſch: Mehl.

Liſzts Mutter war eine Deutſche aus Krems in Niederöſterreich. Da ſie nicht ungariſch ſprechen konnte, wurde in Liſzts Vaterhaus nur deutſch geſprochen. Franz Liſzt hat niemals ungariſch ſprechen gelernt. Da das Schickſal ihn ruhelos auf der Erde umherjagte, iſt er bei keinem Volk ganz heimiſch geworden, am wenigſten aber beim ungariſchen, eben ſeiner Unkenntnis der Landesſprache wegen. Er hat dieſe Unkenntnis tief beklagt, denn er hat oft ſeine ungariſche Staatsangehörigkeit betont und hat ſeinem Geburtslande ſo viel Treue erwieſen, daß es verſtändlich iſt, wenn die Ungarn, die ihn durchaus für einen Landsgenoſſen halten, ſeine ſterblichen Überreſte in ihrem Lande haben wollen, und man kann überzeugt ſein, daß ſie die neue Ruheſtätte der Gebeine als Nationalheiligtum betrachten und in Ehren halten würden.

Aber wie geſagt, es geht nicht!

Zu klar und unmißverſtändlich iſt des Meiſters eigne Beſtimmung. Sie für alle Zeit in Geltung zu laſſen, iſt eine Ehrenpflicht des deutſchen Volkes.

„Zur Frage der Volksmuſikinſtrumente".

Von Prof. Dr. Karl Haſſe, Tübingen.

Im 11. Heft des 16. Jahrgangs (November 1934) der Fach- und Werbe-Monatsſchrift für Zither-, Gitarren- und Schoßgeigenſpiel „Muſe des Saitenſpiels" iſt eine Erwiderung auf meinen in der Zeitſchrift für Muſik veröffentlichten Einwurf gegen die Behandlung meiner Stellungnahme zu Dr. Steges Rundfrage über die „Volksinſtrumente" erſchienen, wieder mit „Ende-Säta" gezeichnet. Die gleiche Erwiderung hat der Herausgeber der „Muſe des Saitenſpiels", Herr Richard Grünwald, ſtaatlich anerkannter Lehrer für Zither am Sternſchen Konſervatorium der Muſik in Berlin, der „Zeitſchrift für Muſik" mit der Bitte um Abdruck überſandt, gezeichnet mit ſeinem eignen Namen, für den alſo „Ende-Säta" wohl ein Pſeudonym iſt. Es wird das Einfachſte ſein, wenn ich, vom Herausgeber dieſer Zeitſchrift zur Stellungnahme aufgefordert, das Weſentlichſte der Erwiderung des Herrn Grünwald hier angebe. Im großen ganzen ſtellt er ſich ganz auf den Boden meiner Anſchauung, erkennt nunmehr auch an, daß mir daran gelegen war, „die aufgeworfenen Fragen gewiſſenhaft zu behandeln". Er glaubt, zu meinem Vorwurf, daß von der Gegenſeite „mit vergifteten Waffen" gekämpft worden ſei, wäre keine Veranlaſſung gegeben worden, mindeſtens hätte ich übertrieben. Ich ſei aber „in Bezug auf die Leiſtungsfähigkeit und techniſchen Möglichkeiten der Zither nicht völlig eingeweiht" geweſen, und ſomit von falſchen Vorausſetzungen ausgegangen. (Wir werden ſehen, daß Herr Grünwald dann ſelbſt meine Vorausſetzungen beſtätigt.) Der Zug der Zeit und die neugewonnenen Erkenntniſſe ſchienen mir nicht recht zu geben. Wir ſeien alle, Kunſt- und Volksmuſik wie Fach- und Laienmuſiker, ehrlich beſtrebt, die deutſche Muſik zu fördern, wenn auch noch nicht alle über den Weg einig ſeien. Alles hänge davon ab, das Volk wieder zum Selbſtmuſizieren zu bringen. Nun folgt ein Satz, in dem der Kern der Streitfrage beſchloſſen liegt: „Zu welchen Muſikinſtrumenten dabei gegriffen wird, zu höher- oder minderwertigen, kann uns zunächſt gleich ſein". Es wird dies allerdings auf das Zuſammenkommen mit den „Elementen der Muſik" bezogen, als „erſter Schritt", aber doch auch als erſtes „muſikaliſches Erlebnis". „Und das iſt das Weſentlichſte, die früheſte Anregung der Spielfreude". „Natürlich kann mit ſolchen Mitteln nicht gleich ‚das Edle der deutſchen Muſik geweckt' werden." „Bei zunehmenden muſikaliſchen Anſprüchen wird aber zwangsläufig nach einem leiſtungsfähigeren Inſtrument gegriffen wer-

den". Herr Grünwald folgert: „Man sieht also, daß von Seiten der sogenannnten Volksinstrumente den Kunstinstrumenten keine „Gefahr" droht; dies wäre nur der Fall, wenn sie den bereits anerkannten Kunstinstrumenten überlegen wären! Entscheidend in der Kunst ist und bleibt eben die Leistung". Er müßte also eigentlich den Bestrebungen einer angeblich „zeitgemäßen" großen Propaganda für die „Volksinstrumente" entgegentreten, die er selbst mit dem Beiwort „sogenannte" der Debatte im ursprünglich gemeinten Sinne entzieht. Auch ich wies ja hauptsächlich darauf hin, daß man zwischen den verschiedenen Instrumenten in Bezug auf ihre Eignung, das deutsche Volk zur deutschen Musik zu bringen, sehr unterscheiden muß, anstatt mit einem neuen Schlagwort, eben dem der „Volksinstrumente", alles in einen Topf zu werfen und die Qualitätsunterschiede außer Acht zu lassen. Herr Grünwald bedauert in seiner Erwiderung, die großenteils mehr eine Zustimmung ist, „daß wir noch immer zwischen Volks- und Kunstmusik unterscheiden". „Ist denn das Volk nicht für die Kunst und die Kunst für das Volk da?" Nun aber zeigt es sich im letzten Teile der „Erwiderung", daß Herr Grünwald von Kunst, insbesondere von deutscher Kunst offenbar doch eine etwas andere Vorstellung hat als ich. Daß sie „Ausdruck unseres völkischen Wesens und Empfindens ist", darin stimme ich noch voll mit ihm überein. Auch besonders darin, daß „jedes Teilgebiet sich selbst schädigt, wenn es das Wohl der Ganzheit in der deutschen Musikpflege aus dem Auge verliert". Das war es ja gerade, was ich zum Ausdruck gebracht hatte. Daraus folgert Herr Grünwald: „Und so muß auch umgekehrt das Ganze zu Schaden kommen, wenn Teilgebiete vernachlässigt werden." Ist damit gemeint, daß alles und jedes, was sich Musik nennt, gleich viel wert ist? Wie, wenn sich etwa die Schlagerfabrikation als Teilgebiet meldete? Vorher fordert er die Fachwelt auf, „die Musikbetätigung des Volkes erzieherisch zu beeinflussen und organisch in das deutsche Musikleben einzubauen". Das scheint mir durchaus das Richtigere. In einer erläuternden Anmerkung sagt Herr Grünwald über die mit Recht betonte Unteilbarkeit der deutschen Musik: „Haydn, Schubert und Johann Strauß, ja selbst ein Johann Sebastian Bach gehören zu den Musikern, die begnadet waren, diese hohen Anforderungen deutscher Musik (nämlich „mit den bescheidensten Kunstmitteln stärksten Eindruck auf Geist und Gemüt zu erwecken") zu erfüllen; diese Meister sind das Prototyp wahrer »Volksmusikanten«". Stimmt schon die Zusammenstellung von Johann Strauß mit den drei anderen Genannten einigermaßen bedenklich, und fragt man sich unwillkürlich, ob denn diese Meister in den Zither- und Gitarrevereinen oder gar von Mundharmonikaklubs gepflegt werden, und wenn ja, ob diese Umarbeitung auf „bescheidenste" aber doch ungeeignete Klangmittel wirklich empfehlenswert ist, so fordert ein anderer Satz zu scharfem Widerspruch auf: „Wenn Herr Hasse schließlich alle Zitherfreunde fragt, ‚wieweit sie mit dem Besten, was die deutsche Musik hervorgebracht hat, vertraut sind', so müssen wir ihm antworten: im Verhältnis leider nicht mehr und nicht weniger als die große Gemeinde der Klavierspieler; dabei hatte diese ganz andere musikalische Bildungsmöglichkeiten!" Der letzte Halbsatz sagt das Richtige und straft das Vorhergesagte Lügen. Die musikalischen Bildungsmöglichkeiten, die etwa das Klavier oder ein Streicherensemble bietet, sucht man bei den sogen. „Volksinstrumenten" eben in solchem Maße vergeblich! Und wenn das Herrn Grünwald doch vollständig klar ist, so soll er niemandem verdenken, wenn er nachdrücklich darauf hinweist und etwa für die Schulen, aber auch für weiteste Volkskreise, die Forderung aufstellt, daß ihnen die Wege zur wahren deutschen volksverbundenen Musik der Meister nicht verbaut werden! Ich gönne einem Zitherverein jede Freude, die er aus seinen Bemühungen zieht und freue mich ehrlich mit, wenn hier Geschmacklosigkeiten vermieden werden oder wenn es gar einmal vorkommt, daß musikalisches Land (welches durchaus nicht Neuland Donaueschinger Art zu sein braucht) entdeckt wird. Ich möchte auch die Hoffnung hegen, daß die Programme der Konzerte von Guitarrevereinigungen sich allmählich bessern lassen, und weiß, daß Herr Grünwald zu denen gehört, die Wege zur Besserung zu zeigen im Stande sind. Aber es hieße, unsern Musiklehrerstand beleidigen, wenn man unseren Klavierlehrern nicht etwas mehr zutraute, als daß sie noch immer den Möglichkeiten, die ihnen gegeben sind, ihre Schüler zum Besten zu

führen, was deutſche Meiſter geſchaffen haben, und ihnen die Welt der hohen deutſchen Kunſt und damit das Gebiet der deutſchen Seele in ihren tiefſten Äußerungen zu erſchließen, fahrläſſiger Weiſe aus dem Wege gingen, — eine Welt, die den Liebhabern der ſog. „Volksinſtrumente" eben doch verſchloſſen bleiben muß, ſolange es ſich um die Selbſtbetätigung handelt. Dieſe fordert Herr Grünwald ja ausdrücklich, ſagt aber dann in der Erkenntnis der den Guitarriſten geſteckten Grenzen: „Mancher, der überhaupt kein Inſtrument ſpielt, hat ſich ſchon als beſſerer Kenner der Beſten der deutſchen Muſik erwieſen, als mancher ein„gebildete" Auchmuſiker und Taſtenakrobat." Wen meint Herr Grünwald mit dieſer Charakteriſierung? Soll hier jede techniſche Beherrſchung gebrandmarkt werden? Oder das Klavierſpielen überhaupt? Hier kommen wir doch ſehr nahe an das Gebiet der „vergifteten Waffen" heran. Übrigens bin ich zu „einer würdigen Einſchätzung" der Zither nicht durch Einſicht in einige „Muſenhefte" gelangt, wie Herr Grünwald annimmt. Das iſt meinen früheren Ausführungen durchaus zu entnehmen. In dieſen Heften finde ich wohl manches ſehr Aufſchlußreiche, aber auch manches Bedenkliche, wie etwa in einem Bericht, wo es ohne weiteren Kommentar heißt: „Hat doch ſelbſt ein Mozart und Beethoven kein Bedenken getragen, für Mandoline zu komponieren." Solche Wendungen findet man neuerdings auch in den Vorankündigungen von Guitarrekonzerten rings im Lande, deren Programme auf ganz anderem Boden ſtehen, als dem von Mozart und Beethoven. Daß dadurch beim Volke falſche Meinungen erzeugt werden, auch wenn das nicht beabſichtigt iſt, liegt auf der Hand. Der Verfaſſer des eben erwähnten Artikels, Herr Dr. Regner-Berlin, iſt ſich übrigens durchaus über ſolche Gefahren, die neuerdings drohen, klar. So ſchreibt er: „Es iſt heute üblich, ſich auf alles zu ſtürzen was als volkstümlich gilt. Mit mehr oder minder großem Geſchick beginnt man in die Tiefen der Volksſeele hinabzuſteigen und Entdeckungsfahrten nach altem Brauchtum anzutreten. Aber man kann ſich vielfach ſchwer des Eindrucks erwehren, daß ein recht beträchtlicher Teil der Bewegung nichts anderes als betriebſame Geſchäftigkeit iſt." Er findet das Heilmittel dagegen darin, daß heute Künſtler „ſich nicht zu ſchade dünken, mit dem Volke zuſammen zu muſizieren", wie es am Sternſchen Konſervatorium der Fall iſt. „Er mag das Volk zu ſich heranziehen, aber dem Volke ſoll er danken für die Möglichkeit ſeines Schaffens." In der Tat iſt die Heranziehung von Inſtrumenten, die in manchen Volkskreiſen beliebt ſind, in Pflegeſtätten, wo unter kundiger Hand die Möglichkeiten aufgewieſen und ausgenutzt werden, Verbindung mit kunſtgemäßer Form zu finden, in dem Sinne zu begrüßen oder wenigſtens als heute notwendig nicht von der Hand zu weiſen, daß hierdurch eine weitverbreitete Geſchmacksſenkung ausgeglichen werden kann, die mit einer uneingeſchränkten Propaganda für eben ſolche Inſtrumente doch droht. Das Ideal der deutſchen Volksgemeinſchaft wird es aber bleiben, die deutſche Kunſt, für die unſere großen Meiſter unverrückbare Maßſtäbe aufgeſtellt haben, dem deutſchen Volke voll und unvermindert auch in Bezug auf die ihr entſprechenden Inſtrumente zu vermitteln und ein volkstümliches Kunſtleben zu ermöglichen, das dieſen Maßſtäben entſpricht.

Bilder aus der deutſchen Muſikkritik.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

I. Wie Johann Mattheſon der „Vater der Muſikkritik" wurde.

„Nun, was gibt es noch?"

Die Unterrichtsſtunde war bereits vorüber, aber zögernd verhielt der Schüler an der Türe von Mattheſons Arbeitszimmer. Fluchtbereit hatte er bereits einen Fuß auf die Schwelle geſetzt, denn man konnte nicht wiſſen, ob der Herr Legationsrat in ſeinem leicht erregbaren Zorn nicht mit handfeſten Dingen um ſich werfen würde. Hatte er doch ſogar einmal den Compoſiteur G. F. Händel zu einem Duell aufgefordert, obgleich Mattheſon der Erſte war, der das Genie Händels erkannt und gefördert hatte. Aber aus Liebe zu ſeinem Lehrer überwand der Schüler ſeine Furcht.

„Meister — man sagt — es sind vielleicht Gerüchte — aber ...“

„Komm näher — hierher ... Weißt du, mein Gehör ist heute wieder einmal beinahe zum Teufel! Also?“

„Man sagt, Ihr wolltet eine Critica Musica schreiben. Verzeiht, Meister, Ihr habt eine große Zahl von Schülern, die Euch lieben und verstehen, aber warum wolltet Ihr die ganze Welt zu Euern Schülern machen? Soviele Werke habt Ihr schon in dem neumodischen kritischen Stil edidieret, und was habt Ihr davon? Man spottet Eurer, man nennt Euch den „Sklaven der Wahrheit“ und die „Musikantengeißel“, man beschimpft Euch, man droht Euch mit den Gerichten, man lauert Euch auf der Straße auf, nicht Eures Lebens mehr seid Ihr sicher — und nun habt Ihr auch noch die Kirche gegen Euch, weil Ihr geschrieben habt, man müsse den Erzverläumdern und Lästerern der Kirchenmusik ein immerwährendes Beelzebubskonzert anstellen, besetzt mit verhungerten Bullenbeißern und wilden Eseln zum Tenor und hundert verliebten Katzen zum Sopran, und zum Generalbaß Erbsenblasen und Spinnräder, und . . .“

Eine ungeduldige Handbewegung zerschnitt den zaghaften Sermon. Wie in der Stille vor dem Sturm stand der Legationsrat Mattheson regungslos am Tisch, nur seine Hand zerpflückte die dienstbereite Schreibfeder. Dann aber brach das Ungewitter los, die Faust donnerte auf den Tisch, und der Puder stäubte in weißen Wolken aus der riesigen Perücke:

„Könnte ihm so passen, dem jungen Monsieur, seinerseits die Critica an seinem Lehrer auszuüben! Erst lerne er mal was, dann kann er auch critisieren! Vielleicht hat der Teufel die Critic erfunden? Und man fluchet mir alles Unglück an den Hals, wie? Aber lasse Er sich's gesagt sein: Niemand will gerne seine Fehler erkennen, obs ihm gleich heilsam wäre! Aber der Fluch hat diese Weise: Wo er zum Maul ausfährt, da kreucht er zur Nase wieder hinein, damit er nicht weit wandern dürfe. Weiß Er denn schon, was die Music ist? Das ist ein Kind des Himmels, daher sie kommen ist, dahin sie wiederkehret mit den allersüßesten und lieblichsten Melodien, um den Schöpfer ewig zu preisen. Und da soll ich schweigen, wenn die Lästerer der Kirchenmusik ein Satans-Getöse in den Kirchen anheben? Wenn auf den Theatern keine Moral? Wenn die Komponisten nicht einmal ihre eigene Muttersprache kennen, wenn sie nur in der wälschen Manier schreiben, nur das Italienische loben? Und da soll man nicht von Ekel erfüllet sein wider die Kunstdiebe, die in den geweihten Tempel der Gott geheiligten Wissenschaften einbrechen? Mögen sie wider mich anrennen, ich fürcht' mich nicht!“

„Aber Meister, ist es nicht unhöflich, den anderen Menschen die Wahrheit zu sagen?“

„Unhöflich? Die teutsche Wahrheit gebührend zu sagen, ist patriotisch! Bemäntelung und Verschonung können wohl davon bleiben, wenn man mit Leuten zu tun hat, die halsstarrig auf ihren Irrtümern verharren!“

„Verzeiht, Meister — wißt Ihr aber auch, ob das alles so richtig, was Ihr schreibt?“

„Wer stark und richtig denkt und lebt, der schreibt auch stark und richtig! Wie ich lebe, so führe ich auch die Feder, denn durch dieselbe äußern sich die kräftigsten und wahrhaftigsten Empfindungen meiner Seele!“

Hochaufgerichtet stand Johann Mattheson vor dem sich ängstlich zusammenduckenden Schüler. Nicht Eitelkeit, nicht Selbstgefälligkeit legte ihm diese Worte in den Mund, sondern das heilige Gefühl hoher Verantwortung für die Musik seiner Nation.

Mit einer unwillkürlich leisen Gebärde schloß der Schüler hinter sich die Türe, als fürchte er, den Meister aus seiner Versunkenheit zu wecken, der mit einem seherhaft leuchtenden Blick in den Augen schwer und wuchtig dastand wie ein Block aus Granit, den die Wellen der Verleumdung und des Hasses wohl überspülen, aber nie und nimmer auch nur um einen Zoll breit aus seiner Lage verrücken können . . .

Jahre sind vergangen. Die „Critica Musica“, um die sich jenes Gespräch gedreht hatte, war längst erschienen. Niemals hat Mattheson wohl in seinen kühnsten Träumen daran gedacht, daß man ihn einstmals als den Begründer der deutschen Musikfachpresse feiern würde, deren ehrwürdige Ahnherrin die „Critica Musica“ ist. Unermüdlich

verteilte ſeine kritiſche Feder Licht und Schatten, wandte ſich mit der Schärfe einer ätzenden Satire gegen die Nichtskönner und Beſſerwiſſer und ließ ſich nicht durch Schmähungen und Beſchimpfungen von ſeiner Aufgabe abbringen, ſeine Welt, die des beginnenden 18. Jahrhunderts, kritiſch zu durchleuchten und zu reinigen.

Mattheſon, ſelbſt ein Komponiſt, entdeckte die Genialität Händels, ihm danken wir unſere heutigen Tonbuchſtaben, er beſeitigte die alten „Solmiſationsſilben" — do re mi fa ſol uſw. —, er weckte das Nationalgefühl in der Muſik in ſeinem furchtbaren, erbarmungsloſen Kampfe gegen alle die undeutſchen Modetorheiten in der Muſik, aber er vergaß auch nicht diejenigen deutſchen Muſiker, die ſich um ihre Zeit Verdienſte erworben hatten. Ihnen widmete er ein Buch, ihnen errichtete er eine „Muſikaliſche Ehrenpforte", heute ein wichtiges, längſt neu herausgegebenes Zeitdokument, das alle die Namen der Zeitgenoſſen Mattheſons enthält.

Die letzten Lebensjahre des 1764 verſtorbenen Begründers einer deutſchen Muſikkritik ſind herbeigekommen. Da ſtürmen eines Tages ſeine Schüler in ſein Arbeitszimmer, beladen mit Büchern, mit Schriften und Briefen. Sie achten gar nicht auf den Meiſter, der ſtill in ſeine Arbeit verſunken am Tiſche ſitzt. Jeder iſt mit ſich ſelbſt beſchäftigt, jeder ſucht den andern zu überbieten, zu überſchreien.

„Meiſter — hier — hier ſchreibt der berühmte Gottſched aus Leipzig von dem ‚großen Muſikverſtändigen Mattheſon und ſeinen vernünftigen Vorſchlägen' . . . Nein, hier ſtehts noch beſſer: Der große Marpurg in Berlin ſchreibt: Sie haben das Amt eines Kunſtrichters, dieſes ſchwere Amt, ein halbes Säculum hindurch mit Ruhm und gutem Glück verwaltet. Sie haben niemals aus Freundſchaft gelobt, oder aus Haß getadelt. Sie haben die erſte gute Kritik geſchrieben, die über Singſachen gemacht iſt, ſolange die Singmuſik exiſtiert . . ."

„Und hier — hört, was der Singſpielkomponiſt Adam Hiller, der Dirigent der neuen muſikaliſchen Akademien im Gewandhaus von Leipzig ſchreibt: Mattheſon ſei für die Muſik ein wahrer Patriot geweſen, was er zu ſeinem Ruhme nicht verſchweigen dürfe . . ."

„Ach Meiſter — jeder ſchreibt heute einen „Kritiſchen Muſicus", jeder ahmt und eifert dem großen Vorbilde nach! Es lebe Johann Mattheſon, der Vater der deutſchen Muſikkritik!"

Aber Mattheſon ſchrieb ruhig weiter. Er hatte nicht einmal aufgeblickt, als das Rudel der Schüler zur Türe hereingeſtürzt war. Die fleißige Feder füllte Bogen um Bogen mit neuen Anklagen, Vorſchlägen, Anregungen. Betreten ſtanden die Schüler.

Plötzlich hob ſich wie zufällig der Blick des greiſen Mattheſon. Er zuckte zuſammen, als er ſeine Schüler ſah — Verlegenheit überzog ſein Geſicht.

Johann Mattheſon, der große Schriftſteller und Komponiſt, Inſtrumentaliſt und Sänger und Dirigent —

Johann Mattheſon, der Vater der Muſikkritik, war vollſtändig ertaubt.

Die Herkunft des Jazz.

In dem Kampf gegen den Jazz iſt es etwas ſtill geworden, ja, man kann ſogar mitunter neue Stimmen finden, die den Jazz verteidigen und ihn als eine Kulturerſcheinung bewerten wollen. Die Unterſchiede zwiſchen dem abgelehnten „Neger - Jazz" und dem gewöhnlichen, ziviliſierteren Jazz ohne ohrenzerreißende Lärmausbrüche und irre Synkopen laſſen ſich nicht immer in gewünſchtem Maße aufrecht erhalten. Um dieſe Beſtrebungen, dem Jazz wieder eine Daſeinsberechtigung zu gewähren, in die gebührenden Schranken zurückzuweiſen, erſcheint es notwendig, ſich einmal den Urſprung des Jazz vor Augen zu führen. Neuere Forſchungen, über die letzthin die Londoner „Morning Poſt" berichtete, laſſen keinen Zweifel mehr darüber zu, daß die Heimat des Jazz bei den weſtafrikaniſchen Negern zu ſuchen iſt.

Der junge Afrikaforſcher Ivan Sanderſon hielt kürzlich in der Royal Geographical Society zu London einen Aufſehen erregenden Vortrag, wobei er auf die Tanzweiſen der afrikaniſchen Eingeborenen einging. Die primitiven Kulturen in Weſtafrika ſeien unverändert geblieben ſeit der Zeit des Sklavenhandels, ſeit dem Menſchenexport nach Cuba, Martinique und Amerika.

Vom amerikanischen Neger hätten wir nicht nur den Jazz übernommen, sondern auch einen großen Teil derjenigen Stilelemente, die für die Entwicklung der modernen Musik maßgebend wurden. Sodann ging der Vortragende auf nähere Einzelheiten ein. Der einfache Stepschritt sei identisch mit dem Rhythmus der „Munshis", während der „Mazuk", ein neuer Tanz, der soeben erst von Westindien nach Paris eingeführt wurde, in jeder einzelnen Tanzphase den Festtänzen der Asumbo entspricht. Und der „Rumba", der aus Cuba kam, wird nicht nur getanzt, sondern auch gespielt in seiner afrikanischen Heimat, und zwar in Nko in Süd-Nigeria. In der musikalischen Ausführung erkannte der Vortragende sechs verschiedene Rhythmen, die zu gleicher Zeit gespielt werden. Die Eingeborenen kennen insgesamt vierzehn Rhythmen. „In der westländischen Musik haben wir jetzt den Standpunkt eines siebenjährigen Asumbo-Jungen erreicht, der nach einer ansehnlichen Übung eine kleine Trommel in einem Orchester von Altersgenossen spielen darf."

Das ist eine recht harte Kritik an der Musik der Gegenwart. Sie mag insofern verdient sein, als die Vorliebe für den Jazz zu einer kritiklosen Übernahme von Neger-Gebräuchen geführt hat, deren Einfluß sich sogar auf die Kunstmusik erstreckt.

Uns aber sollen diese Forschungsergebnisse eine warnende Lehre sein und uns davor bewahren, mit einem rückhaltlosen Bekenntnis zum Jazz zugleich auch die negroiden Wurzeln des Jazz zu bejahen. Unsere deutsche Musik ist so reich an eigenen Werten, daß wir auf eine so fragwürdige Bereicherung unserer Tanzmusik gern Verzicht leisten können. Man sollte viel bewußter dazu übergehen, die deutsche Volksmusik in die Tanzsäle zu verpflanzen und dem fremdrassigen Jazzorchester ein deutsches Volksorchester gegenüberzustellen, dessen heimatliche Töne dem Deutschen stets das Land seiner Vorfahren vor Augen führen.

Achtung! Achtung!: „Das arische Lied!

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Im vergangenen Jahre gab es in Köln eine Ausstellung „nationalen Kitsches". Die dort zusammengetragenen Gebrauchs- und „Kunst"-Gegenstände müssen einen teilweise wahrhaft beschämenden, zum anderen Teile zwerchfellerschütternden Eindruck auf die Besucher gemacht haben. Ob auch die Musik in der Kitschschau vertreten war, weiß ich nicht. Beispiele genug hätte es jedenfalls auch damals schon gegeben. Inzwischen sind sie in die Unzahl gewachsen. Man braucht nur einmal das Nachrichten- und Anzeigenblatt für die Musikalienhändler in die Hand zu nehmen und — man traut seinen Augen nicht, was dort für ein bereits aus den Titeln und der Art der Ankündigung erkennbarer Schund mit hakenkreuzlerischem Anstrich feilgeboten wird. Die hochtrabendsten Namen müssen ausnahmslos einen einfach ungeheuerlichen geistigen, seelischen und künstlerischen Tiefstand maskieren und Vaterlands- und Volksliebe, Gefolgschaftstreue und Mannesmut usw. usw. vortäuschen. Nicht allein, daß kleine, kaum bekannte Verlage — oder auch Zweck-Neugründungen diesen ekelen Rummel mitmachen — nein, auch große, bekannte Unternehmungen von Ruf scheuen sich nicht, ihr Geschäft in „nationalem Kitsch" zu suchen. So zeigt z. B. der Verlag, der einst Beethovens Neunte erwarb, auf einem Text- und Musikprobeblatt an, daß er sich ein geschmacklich hanebüchenes vaterländisches „Gedicht" von dem bekannten rheinischen — Karnevalskomponisten — Willi Ostermann hat vertonen lassen! Das Ergebnis ist dementsprechend.

Was einem sonstwie als Probedrucke, Postkarten, Liederbücher, Männerchöre usw. allwöchentlich ins Haus gesandt wird, böte genügend Stoff zu einer Satire auf das, was (leider nicht wenige) „Vertreter" heute unter nationalsozialistischer Kultur verstehen und geldlich ausbeuten — dürfen. Da bietet ein Verlag aus Würzburg seine von seinem Inhaber selbstverfertigte „schönste nationale Volkshymne" an; da kommt in Berlin ein Liederbuch mit unmöglichen, völlig verqueren Sätzen heraus; da gibt es „parteiamtlich genehmigte" Arbeits- und Arbeiterchöre von einer im Künstlerischen geradezu rührenden Unzulänglichkeit, und da offenbart Maxe Mühlenau alias

Maximilian Müller in Spreeathen uns — „Das arische Lied“! Endlich, endlich: das echt „arische Lied“! Aus dem „Refrain“ möge man sich soviel seines „Geistes“ entnehmen, als es verträgt, ohne daran — es wäre zu schade — zugrunde zu gehen.

„Ja, wir sind arisch und das ist gut,
wir sind germanisch und voller Mut!
Männer und Frauen, heiligt dies Gut,
in deutschen Gauen lebt arisches Blut!“

Und nun erst die „Musik“ dazu!!!

Wann werden wir von solcher Plage, von solcher Kulturschande erlöst?! Es wird wahrlich Zeit . . .

Ein sozialer Vorstoß für die Hausmusik.

Die praktischen Auswirkungen des „Tages der deutschen Hausmusik“ beginnen sich zu offenbaren. Das Interesse der Öffentlichkeit ist merklich im Steigen begriffen. Sehr begrüßenswert ist die Einrichtung von Beratungsstellen für die Hausmusikpflege, die in verschiedenen Orten ihre Tätigkeit aufnahmen und die Ratschläge für die Auswahl an guter Literatur erteilen und auch die gewünschten Spielpartner vermitteln. Eine besondere soziale Tat ist aus Kassel zu melden, wo sich 16 angesehene Kasseler Familien bereit erklärt haben, Hausmusikabende einzurichten und ihr Haus allen Bekannten und Unbekannten gratis zur Verfügung zu stellen. Es wäre zu begrüßen, wenn diese Wirksamkeit des „Arbeitskreises für Hausmusik“ in allen Teilen des Reiches ein entsprechendes Echo finden würde.

Konzertleben vor 150 Jahren.

Als es noch keine musikalische Organisation gab.

Es ist gerade 150 Jahre her, da brachte Carl Friedrich Cramers „Magazin der Musik“ eine interessante Schilderung über die Konzertverhältnisse in Hamburg. Zuerst klagte der Chronist darüber, daß es überhaupt nicht möglich sei, einen passenden Tag für Konzertveranstaltungen zu finden, denn im Sommer sei alles auf den Landgütern, und im Winter auf Bällen.

„Am Sonntag dürfen keine seyn, das ist wider die Orthodoxie. Drei, vier Tage sind Posttage, wo kein Kaufmann, Commis oder Handlungsbedienter jemals Zeit hat an Conzerte zu denken. Die übrigen Tage sind Comödien; also bleibt nur der Sonnabend, wo alles sich von großen Schmausen, Spielverlusten und Geschäften erholt, und zu neuen vorbereitet. Was ist da großes für die arme Music zu hoffen? Gewöhnlich wird das Komödienhaus zum Concerte eines Virtuosen erwählt, wo es kalt, oder der Concertsaal, wo das Entrée theuer ist. Durch beides leidet der gute Virtuose sehr. Die Kosten sind übertrieben hoch, von der Erlaubnis an, bis zum Lichtausputzen. Zehnmal gegen einmal mislingen die Concerte. Der Virtuos überrechnet: 100 000 Einwohner, reich, wohlhabend, den Belustigungen und dem Luxus ergeben — da muß doch's Haus voll werden! wagts, und spielt — meistenteils den leeren Bänken. Man siehts als einen Allmosen an, wenn man ein Billett nimmt, spricht wohl von Betteley, Überlaufen u. s. w., und der Mann ist übel dran, dem sich nun ein solcher Virtuos aufhängt, daß er ihn empfehlen, anpreisen, forthelfen soll. Soviele habe ich darüber klagen hören, und noch lauter sind die Klagen der armen, betrogenen Virtuosen, deren oft ein halbes Dutzend zugleich (oftmals von dem nemlichen Instrumente) hier zusammenstoßen und übel zurückprallen. Und es fliegt doch nicht gleich alles zu, man will erst hören, wie es ausfällt, „sie werden mehr Konzerte geben“, und dafür muß der Virtuos für einige 50—100 Mark Gewinn vier, sechs, acht Wochen hier liegen, das Seinige verzehren, und hat die Reise getan, um — Hamburg zu sehen!“

So war's im Jahre 1784! Und heute?

Der ältefte deutfche Männerchor in Prag.

Wie die „Deutfche Preffe" (Prag) mitteilte, wurde nach Feftftellungen im Prager Archiv vor mehr als 300 Jahren, vier Jahre vor der Schlacht am weißen Berge, von zwölf Männern ein Gefangverein in Prag gegründet, dem nur ein einziger Tfcheche angehörte. In den deutfch abgefaßten Satzungen wurde beftimmt, daß nur künftlerifche Kompofitionen zu fingen feien. Motetten und Madrigale follen nicht „unartig gefprochen" werden, über theologifche und politifche Dinge dürfe nicht geftritten werden, und andere Menfchen feien nicht zu „bekritzeln". Sitzungen gab es alle 14 Tage, im Sommer kam man nachmittags zwifchen 2 und 3 Uhr zufammen und fang und fpielte drei Stunden; Punkt 6 Uhr mußte das Effen auf dem Tifch fein. Das Gelage durfte nicht länger als eine Stunde dauern. Gaftgeber war der, bei dem die Verfammlung ftattfand. In die Vereinskaffe zahlten die Mitglieder je nach Vermögen nur beim Eintritt. Wer aus dem Kolleg austritt, ift verpflichtet, ein „dankbarliches Memorial zu erftatten".

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Julius Bittner: „Das Veilchen", Oper (Wiener Staatsoper).

Hans Holenia: „Viola", Oper nach Shakefpeare (Graz).

Carl Ehrenberg: „Anneliefe", Neufaffung (Lübeck, Mitte Januar).

Konzertwerke:

Gino Marinuzzi: „Preludio et Preghiera" für Sopran u. Orch. (Rom).

Hans Wedig: Klavierkonzert mit Orchefter (Effen, 8. Jan., mit Wilhelm Backhaus unter Leitung von Johannes Schüler).

Alfred Zehelein: „Jefu Mitleiden" f. Kammermufik, Werke für Klavier (München).

Siegfried Burgftaller: Lieder für Gef. u. Kl. (Berlin, Reichsfender, 14. Dez.).

Mozart: Konzert Es-dur für 2 Klaviere (Wien).

Bruckner: Orchefterftücke aus der Zeit 1861 bis 1863 (Wien).

Georgius Oftermayer (1530—1571): Motette f. 5ft. Chor „Li bona suscepimus" (2 Teile). Ergänzt v. Fr. Xav. Dreßler (Motette des Hermannftädter Brukenthalchores).

Fritz Büchtger: „Der Name des Menfchen". Chorwerk (Singgemeinfchaft München-Weft, Jan.).

Jofeph Meffner: op. 38 „Te Deum" f. Sopran- und Baritonfolo, Chor, Bläferfeptett und Orgel (Salzburger Dom, 27. Jan.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Erich Schelbach: „Die Stadt" (Stadttheater Krefeld (30. Jan.).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

VERBANDSTAGUNG DER EVANG. KIRCHENMUSIKER RHEINLANDS UND WESTFALENS IN DÜSSELDORF.

Von Ernft Suter, Düffeldorf.

In Düffeldorf fand die 34. Verbandstagung der evangelifchen Kirchenmufiker Rheinlands und Weftfalens ftatt, zu der eine Reihe Vertreter kirchenmufikalifcher Intereffen erfchienen war. Durch die Neuordnung der kulturellen Verhältniffe in Deutfchland, in Sonderheit infolge der Eingliederung des Verbandes in die Reichsmufikkammer war die Klärung verfchiedener Fragen notwendig, die dadurch Schwierigkeiten macht, daß der größte Teil der evangelifchen Kirchenmufiker nebenamtlich tätig ift. Die vom Vorfitzenden KMD Beckmann-Effen geleitete Hauptverfammlung konnte neben Erledigung der finanziellen Notwendigkeiten noch keine reftlofe Klarheit fchaffen, es find weitere Verhandlungen nötig. Enge Beziehung zur eigentlichen Mufikarbeit, die ja auch im Zeichen des Umbruchs und der Vertiefung auf ihre wefentlichen Aufgaben fich befindet und vom mufikalifchen Erleben an fich den Weg zum Dienft am Wort in erhöhtem und eindeutigen Maße finden foll, fchuf ein richtungsklarer Vortrag von Dr. Emilie Schild über den heutigen Stand der Mufikäfthetik, der darin gipfelte, daß Mufik aus der bloß äfthetifchen Bewertung heraus gelöft wird und in innige Beziehung zum Leben und

den kulturformenden Absichten der neuen Gemeinschaft zu treten hat, wobei nicht übersehen werden darf, daß alle große Musik über das Persönliche hinaus Ausdruck allgemein gültiger Haltung war. Zur praktischen Anregungsarbeit wurde reichlich Gelegenheit geboten. So stellte ein festliches Kirchenkonzert eine Bachsche Kantate („Wer nur den lieben Gott läßt walten"), aufgeführt vom Kirchenchor der Matthäikirche unter der zielvollen Leitung von Walther Köhler, der kleinen Abendmusik „Christe, der du bist der helle Tag" Hugo Distlers instruktiv gegenüber. Ebenso zeigten uraufgeführte gedankenreiche Choralpartiten des Organisten Albert Thate und Choralvorspiele von Distler, Muth, David und Pepping (KMD Otto Klein) die Grundhaltung und formale Willensrichtung der werdenden jungen Kirchenmusik, die bei aller noch spürbaren Problematik konsequent zu dem Choral als Keimzelle des gottesdienstlichen Musizierens zurückfindet. Liturgische Feiern und ein liturgisch ausgestalteter Gottesdienst (Stadtorganist Kurt Beer) sowie Besichtigungen kirchenkünstlerischer Einrichtungen taten das Ihrige, die Tagung, die eines besseren Besuches würdig gewesen wäre, anregend und fruchtbar zu gestalten.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 14. Dez. 34: J. S. Bach: Präludium u. Fuge Es-dur f. Orgel (vorgetr. von Günther Ramin). — Joh. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht". — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar". — Michael Prätorius: „Gespräch der Hirten zu Bethlehem". — Kölner Gesangbuch: „Kindelwiegen". — Weihnachtslied. (Alte Volksweise „Quem pastores laudavere", 1555 aufgezeichn.)

Freitag, 21. Dez. 34: Joh. Seb. Bach: Fantasia G-dur f. Orgel (vorgetr. von Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Also hat Gott die Welt geliebt", Aria f. 5st. Chor. — Leonhart Schröter: Weihnachtslied. — Christkindleins Wiegenlied (Geistliches Volkslied — 17. Jahrh. — nach Seb. Bachs Fassung). — „In dulci jubilo". Weihnachtslied a. d. 14. Jahrh.

Montag, 24. Dez. 34, nachm. 1/22 Uhr: Joh. S. Bach: Pastorale F-dur in vier Sätzen f. Org. (vorgetr. v. Günther Ramin). — Altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von C. Riedel. — „In dulci jubilo". Weihnachtslied a. d. 14. Jahrh. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrh., im Tonsatz von E. Bodenschatz. — Frz. Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht".

Montag, 31. Dez. 34, nachm. 1/22 Uhr: Max Reger: „Gloria in excelsis" und „Benedictus" aus op. 59 f. Orgel (vorgetr. v. Günther Ramin). — Felix Mendelssohn: „Mit der Freude zieht der Schmerz'. (Neujahrslied). — Joh. Seb. Bach: „Gib dich zufrieden" f. 4st. Chor. — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

Freitag, 11. Jan. 35: Max Reger: Symphon. Fantasie und Fuge, op. 57, f. Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Heinr. Schütz: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes".' 6st. Motette a. d. „Geistl. Chor-Music". — Johann Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Motette f. 2 Chöre. —

ALTENBURG. Die Spielzeit 1934/35 brachte bisher im allgemeinen in stilvollen Aufführungen an „großen" Opern den „Fliegenden Holländer", Mozarts „Zauberflöte" und von Richard Strauß „Ariadne auf Naxos". Von den bewährten Kräften wären vor allem wieder der Heldentenor Willroth-Schwenck, der Heldenbariton Bonneval und die Hochdramatische, Frau Günther-Klemann zu nennen, die auch in der bereits besprochenen Uraufführung von Hans Ludwig Kormanns „Der Meister von Palmyra" sich sehr gut bewährten. Der neue lyrische Tenor Vorberger sprach im „Troubadour" und „Postillon" an, das gilt auch für die neue Soubrette Weiß und den Buffo Vogtherr in den betreffenden Fachpartien. Oberspielleiter Deuter, der alle Aufführungen inszenierte, traf im „Troubadour" den Verdi-Stil überraschend gut.

Bewegte sich der Opernspielplan in bewährten, aber nicht neuen Bahnen, so gab es wenigstens in den beiden Konzerten auch einmal weniger gespielte Werke zu hören: Borodins 2. Sinfonie, Jon Leifs, freilich unnötige, Island-Ouvertüre. Als Solisten boten Prof. Hinze-Reinhold, Berlin (Liszts Klavierkonzert A-dur) und Prof. Müller-Crailsheim, Weimar, (Tschaikowsky, Violinkonzert) eindrucksvolle Leistungen. Orchester und Dirigent, Generalintendant Dr. Drewes, auch ein umsichtiger Leiter der Opernaufführungen, bewährten sich aufs beste.

KM Borrmann, übrigens ein sehr guter Dirigent des „Troubadour" brachte das Requiem von Brahms befriedigend heraus.

Dr. Leo Paalhorn.

ASCHAFFENBURG. (Uraufführung der Grünewald-Symphonie von Hermann Kundigraber.) Die Städtischen Symphoniekonzerte (Landessymphonieorchester Pfalz, GMD Boehe) in Aschaffenburg brachten im November 1934 die Uraufführung der Symphonie nach Matthias Grünewald, Werk 22 für großes Orchester und Schlußchor von Hermann Kundigraber unter Leitung des Komponisten in Anwesenheit auswärtiger Kritiker und Fachvertreter. In sämtlichen Kritiken kommt zum Ausdruck, daß die bedeutenden Erwartungen noch übertroffen wurden durch die Monumentalität des Werkes und die umfassende Meisterschaft des Komponisten, die sich hier offenbart.

Das Werk ist durchgängig polyphon. Linienverknüpfungen von ungewöhnlichem Ausmaß und gewaltiger Spannkraft führen durch weite, immer klare und zwingende Entwicklungen zu immer wieder sich überbietenden Höhepunkten und breiten Höhenlinien, die in verschiedenster Weise gelöst werden. Melodik, Rhythmik und die warme, farbige, sehr klangvolle Instrumentation stehen ganz im Dienste der Verdeutlichung der Polyphonie und des inneren Kräftespiels. Dem Zweck entspricht der Reichtum an Ausdrucksmitteln von der schlichtesten Melodie und kirchentonartlichen Klangverbindung bis zur Spätromantik (Strauß) und darüber hinaus zu dem Neuen, das die atonale Musik auch für die tonale Musik gewonnen hat. Kundigraber hat es verstanden, all diese Mittel zu verschmelzen und seinem persönlichen Ausdruck dienstbar zu machen.

Das 1930/31 entstandene Werk (also vor Hindemith!) knüpft an einzelne Bilder des Isenheimer Altars an, ist aber keine Programmusik, sondern will nach den Worten des Komponisten „die tiefgehenden und aufwühlenden Eindrücke dieses einzigartigen Kunstwerkes in klingende symphonische Form bannen". Dem entsprechen Gesamtaufbau und Formgestaltung. Vier symphonische Sätze, die nur dem Charakter nach denen einer Symphonie entsprechen, ordnen sich einem großen, sich steigernden Zuge ein. Sie heißen: 1. Die Einsiedler Antonius und Paulus (Intrada), 2. Die Versuchung des St. Antonius (fantastisches Scherzo), 3. Das Engelskonzert (Passacaglia), 4. Grablegung — Auferstehungshymnus. Das glanzvolle virtuose Scherzo und die lichte, zarte Passacaglia können auch einzeln aufgeführt werden (dankbare Orchesterstücke). Die Krönung des Werkes bildet der Schlußsatz. Unter Verwendung der Ostersequenz des Wippo (1024—1060) „victimae paschalis . . ." und danach des Chorals „Christ lag in Todesbanden" — als cantus firmus der Knabenstimmen in einem reich figurierten Halleluja des gemischten Chores — ist er von eindringlicher, großartiger Wirkung.

Eine Verbreitung des mit so gutem Erfolg aufgenommenen, echt deutschen Werkes wäre dringend zu wünschen, gerade in dieser Zeit. W. Schulze.

BADEN-BADEN. (Uraufführung von Franz Schubert, Symphonie E-dur.) Acht Tage nach der Uraufführung in Wien fand unter Leitung von dem ersten Kapellmeister Herbert Albert mit dem Sinfonieorchester in Baden-Baden die erste Aufführung im Reich der Symphonie E-dur von Franz Schubert in der Bearbeitung von Felix Weingartner statt.

Die E-dur Symphonie ist in einer Partiturskizze Schuberts vom Jahre 1821 niedergelegt. Die ersten 110 Takte des ersten Satzes sind vollständig instrumentiert, alles übrige lückenlos bis zum letzten Takt des Finales nicht nur in den melodieführenden, sondern auch in den harmonisch und rhythmisch wichtigen Stimmen notiert. Die 170 Seiten umfassende Handschrift in allen wesentlichen Hauptzügen und vielen Einzelheiten festgelegt. Das Manuskript wurde 1846 durch Schuberts Bruder Ferdinand an Felix Mendelssohn gegeben, dessen Bruder es 1868 dem englischen Musikhistoriker Grove schenkte. Das Original befindet sich gegenwärtig im Besitze des Royal College of Music in London. Wie Dr. K. Geiringer, Wien, mitteilt, lenkte Grove die Aufmerksamkeit von Brahms auf die in seinem Besitze befindliche Symphonieskizze und Brahms, der an der Schubertforschung den stärksten Anteil nahm, war es wohl auch, der den Herausgeber der Schubertschen Gesamtausgabe, Eusebius Mandyczewski, darauf aufmerksam machte. Letzterer ließ 1888 eine sorgfältige Kopie anfertigen, die in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt ist. Sie bildet auch die wichtigste Quelle der vorliegenden Ausarbeitung der Partitur durch Weingartner, dessen Hauptbestreben es war, Schuberts ursprüngliche Absichten so rein und unverfälscht wie möglich wiederzugeben. Des Meisters Entwurf blieb von geringfügigen Abänderungen und Retuschen abgesehen im zweiten und dritten Satz unangetastet. Nur der erste und vierte Satz wurden in der Ausarbeitung straffer gefaßt.

Auch diese viersätzige Sinfonie Adagio ma non troppo, Andante, Scherzo (Allegro deciso) und Allegro vivace erschöpft ihren Inhalt, wie er der romantischen Fantasie gemäß ist, in der Form der großen C-dur Sinfonie ähnlich. Auch hier eine zarte verträumte Einleitungsmelodie, die unvermerkt in das spritzige Allegro des ersten Satzes übergeht. Das Andante, wie eigentlich den ganzen zweiten Satz, könnte man als instrumentales Volkslied bezeichnen. Vom Streichquintett begonnen,

bleibt die lyrische Gesangslinie bis zum Schluß, ohne das Ringen einer groß angelegten Durchführung, wie wir sie z. B. bei Beethoven finden. Das derbfröhliche Scherzo in der Art eines wiegenden Bauerntanzes, besonders im Trioteil ist in seiner Kürze von großem Reiz. Mit einem fröhlichen Rondothema, allegro vivace, ganz unproblematisch, aber voller Musizierfreude klingt das herrliche Werk aus.

Wir müssen Felix Weingartner sehr danken, daß er dieses Werk zum Leben erweckt hat ohne der Schubertschen Sprache und Singseligkeit oder eigenen Form Gewalt anzutun. Sicherlich wird die E-dur Sinfonie, einmal zum Tönen gebracht, für lange Zeiten neben der C-dur und h-moll Sinfonie zu hören sein, denn Schuberts Musik ist uns Sache des Herzens, die ewig fruchtbar bleibt.

Für die immer lebensvolle und empfindungsstarke Art des Musizierens von Herbert Albert war die Wiedergabe des Werkes eine Aufgabe, in der sein starkes Dirigiertalent zu voller Geltung kam. Sein überschäumendes Temperament füllte das Gefäß in goldklarer Färbung, plastisch, frisch und unmittelbar lebendig, bei allem Tempo immer die durchsichtige Form wahrend. So erstand die ganze Sinfonie in prachtvoller Geschlossenheit und fand bei den Hörern reichen Widerhall. Elsa Bauer.

BREMEN. Konzert-Winter 1934/35. Der Musikbetrieb hat Ende Oktober voll eingesetzt. Über die ausgezeichneten philharmonischen Konzerte (Wendel), deren Besucherzahl einen erfreulichen Zuwachs erhalten hat, will ich am Ende des Winters zusammenhängend berichten. Jetzt scheint mir dringlicher, auf einige Erst- und Uraufführungen hinzuweisen. Die Philharmonie hatte zum ersten Male die ganz vortrefflichen Solobläser des Staatsorchesters zu einer Kammermusik herangezogen. Sie stellten ihre Kunst in den Dienst eines neuen Werkes: H. J. Therstappen, Divertimento Es-dur op. 19 (Uraufführung) für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Das Divertimento, ein Werk eigenen Stiles, kann sich hören lassen. Klare Thematik, köstliche Farbenmischung, Melodik und Spannung sind ihm eigen. 1. Satz (freie Sonatenform wie auch im 2. und 3. Satze): ein kantiges Hauptthema, dem ein Seitenthema milden Klanges beigesellt wird. 2. Satz: ein Nachtstück, dämmernd, fast schwermütig; sanft lösen sich die Gesänge der einzelnen Instrumente heraus. 3. Satz: Scherzo, ein Virtuosenstück im besten Sinne des Wortes, voll übersprudelnder Laune, die an der richtigen Stelle die rechte Bändigung erfährt. 4. Satz: ein schlichtes, inniges Lied wird variiert. Jede Variation hat ihren eigenen Charakter. Das Werk wurde mit größtem berechtigten Beifall aufgenommen. Ihr Bläser, sucht ihr nach einer wertvollen Neuschöpfung, so greift zu diesem Divertimento!

Die Kammermusik des Instrumental-Vereins ließ erstmalig in Bremen K. Gerstberger, Kammerkantate für 2 Soprane, 2 Flöten und 1 Klarinette, op. 12 erklingen. Für 4 Sopraninstrumente und einen Alt ein von Anfang bis Ende fesselndes Stück zu schreiben, verdient gewisse Hochachtung. Kanon und reizvollste vertikale Klänge geben Bewegung und Ruhe. Geheimnisvoll klingen die Zwischenspiele der drei Bläser, Romantik feinster Stimmung, aber Neuland. Köstlich sind die Liedertexte.

Liesches Bußtagskonzert vermittelte die Bekanntschaft mit H. Distlers Choralmotetten. Sie war recht erfreulich. Linienführung, Klangbild und Textausdeutungen sind gleich wertvoll. Auch erstmalig: Hermann Simon, Vier Gesänge für Baß. „Einer, der dich verleugnet hat" (mit Orgel) ist das eindrucksvollste Lied. Der „Glückseligkeits-Ode" (mit Harfe) fehlt der natürliche Fluß ebenso wie dem dritten Liede (mit Cellosolo). Wirkungsvoller ist „Herr, wohin sollen wir gehen". Günther Baum sang diese Lieder. Er ist ein Gestalter ersten Ranges. Wie er mit seinem edlen Baß die vier ernsten Gesänge von Brahms nachdichtete, vergißt man nicht. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Die regelmäßigen Veranstaltungen der Schlesischen Philharmonie bilden das wirkliche Zentrum unseres Konzertlebens. Nachdem das Orchester seine ständigen Verpflichtungen mit dem Rundfunk gelöst hat, vermag es sich nun wieder seinen ihm eigenen Aufgaben mit erhöhter Kraft zuzuwenden. Die Leitung der Abonnementskonzerte hat GMD Franz von Hoeßlin übernommen. Er ist somit Nachfolger Prof. Dr. Dohrns geworden, eines Künstlers, der sich in mehr als 30jähriger Dirigententätigkeit unschätzbare Verdienste um das hiesige Musikleben erworben hat. Für den Chor der Breslauer Singakademie, dem Prof. Dohrn gleichfalls vorstand, wurde der Dirigent des Meisterschen Gesangvereins in Kattowitz O/S, Prof. Lubrich gewonnen. Sein Debut mit dem deutschen Requiem und der anspruchsvollen Motette „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen" von Brahms, war ein vielversprechendes Beginnen. Auch die Volkssinfoniekonzerte, die seit vielen Jahren der bewährte KM Hermann Behr betreut, sind beibehalten worden, obwohl sie in der letzten Zeit nie mehr so recht in Schwung gekommen sind. Für diese Erscheinung sind aber weder H. Behr noch seine Programme verantwortlich zu machen. Als neue Einrichtung begrüßen wir die Sinfoniekonzerte der NS-Kulturgemeinde, die in besonderem Maße schlesische Künstler för-

dern und unbemittelten Hörern den Konzertbeſuch ermöglichen wollen. Der Antrieb und künſtleriſche Verantwortliche dieſer Veranſtaltungen iſt KM Schmidt-Belden, der nach dem erſten Konzert ſowohl nach der künſtleriſchen als auch nach der wirtſchaftlichen Seite hin einen ſchönen Erfolg verzeichnen konnte. Zur Aufführung gelangte neben dem Tripelkonzert von Beethoven die IX. Sinfonie, unter Mitwirkung des „Deutſchen Chores“ und der einheimiſchen Soliſten: Charlotte Kracker-Dietrich (Sopran), Hilde Sauer (Alt), Alfred Stöckel (Tenor), Gerhard Bertermann (Baß).

Der Kurs, den die großen Konzerte einſchlagen, kennzeichnet, von einigen Ausnahmen abgeſehen, ein merkliches Abrücken von der Moderne und eine ſtarke Ausrichtung auf die Standardwerke der Klaſſik und Romantik. Von den wenigen Neuerſcheinungen, mit denen uns die Dirigenten bisher bekannt machten, muß geſagt werden, daß ſie meiſt ein Griff nach dem Gefälligen, nicht aber nach dem Zukunftsweiſenden waren. So hörten wir die „Morgenrotvariationen“ des zu allergrößter Hoffnung berechtigenden Gottfried Müller, und die Orcheſtergeſänge unſeres ſchleſiſchen Landsmannes Richard Wetz: Abend auf Golgatha, die Götter. Pfitzners Kantate „Von deutſcher Seele“, der ſich nach vielen Jahren die Singakademie wieder einmal annahm, rechne ich ſchon zu den „klaſſiſchen“ Werken.

Es ſcheint, als ob im Publikum ein Raumgefühl erwacht iſt, das es davor zurückhält, die großen Konzerte zu beſuchen. Jedenfalls iſt zu beobachten, daß die Hörer den kammermuſikaliſchen Veranſtaltungen im kerzenerleuchteten Saal des ehemaligen königlichen Schloſſes und im barocken Muſikſaal der Univerſität den Vorzug geben. Was Wunder auch, wenn in dem einen Muſik des Rokoko, in dem anderen die Klangwelt des Barock lebendig gemacht wird. Man kann nur wünſchen, daß dieſe kleinen Muſikfeſte ſtändige Einrichtungen werden. Für die Ausgeſtaltung der Abende verdienen höchſtes Lob: GMD Franz v. Hoeßlin (Dirigent), Prof. Dr. Dohrn (Klavier), das Streichquartett der Schleſ. Philharmonie mit den Herren Schätzer (I. Violine), Georg Olowſon (II. Violine), Fritz Lang (Bratſche), Müller-Stahlberg (Violoncello) und die Geſangsſoliſten: Barbara Reitzner, Annelies Kupper, Herma Kaltner, Charlotte Müller, Albert Weikenmeier, Theo Lienhard. Heinrich Polloczek.

CRIMMITSCHAU. Einer der getreueſten und erfolgreichſten Pioniere Weſtſachſens für edle kirchenmuſikaliſche Kunſt und Kultur, der Crimmitſchauer Kantor Paul Bräutigam, eröffnete am 3. Dezember 1934 die unabſehbare Zahl der angekündigten muſikaliſchen Feiern zu G. Fr. Händels 250. Geburtstage in Sachſen mit einer großartig glanzvollen Aufführung des „Meſſias“. In vielen Wochen intenſivſter Probearbeit glänzend vorbereitet, offenbarte der ausgezeichnete Kirchenchor zu St. Johannis unter der überlegenen, ſtilgerechten, die Chorleiſtungen zu hinreißenden Steigerungen und erſchütternden Höhepunkten führenden Leitung ſeines echt Händelſchen Geiſt und Glanz ausſtrömenden Chormeiſters ein Höchſtmaß an Präziſion und Klangfülle, Reinheit, rhythmiſch und dynamiſch ſorgfältiger Durcharbeitung und gepflegter Textbehandlung, und erwies aufs neue ſeine Spitzenſtellung unter den weſtſächſiſchen Chorvereinigungen. Ein hervorragendes Soliſtenquartett, die Leipziger Sopraniſtin Ilſe Gubelt mit ihrer köſtlich jugendfriſchen, glockenhellen Stimme, die mit warmen Tönen ans Herz greifende Dresdner Altiſtin Ida Schubert-Koch, der erſchütternd geſtaltende Albrecht Linke (Leipzig) und Gerhard Bertermann aus Breslau, deſſen wundervoller ſonor, breit und voll ausſtrömender Baß die großen Arien ſeeliſch beſchwingt und in ſieghaften Glanz getaucht erſtehen und zum Erleben werden ließ, brachte die dankbaren Aufgaben dieſer Kleinodien unter den Händelſchen Solopartien zu unvergleichlicher Wirkung. Dazu Paul Gerhardt wie immer an der Crimmitſchauer Johannisorgel und Kantor Bräutigams Sohn Helmut Bräutigam am Cembalo im Verein mit der ihr Beſtes gebenden Crimmitſchauer verſtärkten Stadtkapelle. Im April ſoll dann J. S. Bachs 250. Geburtstag mit der „Johannespaſſion“ gefeiert werden. P. G.

DORTMUND. Durch die Wirkſamkeit des vor zwei Jahren an die Dortmunder Bühne als Operndirektor berufenen Dr. Georg Hartmann hat die Oper einen Aufſchwung genommen, welcher in erſter Linie in der von ihm geleiſteten Inſzenierungsarbeit zu erblicken iſt. Nach einer verheißungsvollen Eröffnungsvorſtellung der „Walküre“ mit der auf Gaſtſpielvertrag verpflichteten Melitta Amerling als ſtimmedle Brünhilde, den eindrucksvollen Joſeph Lex als Wotan, Hendrik Appels (Siegmund), Margarethe Hoffmann (Sieglinde), H. von Stenglin (Hunding) und der muſikaliſchen Leitung von Hans Trinius wurde „Carmen“ mit der erſtklaſſigen Erika Darbow, dem Tenor Hans Decker und der impulſiven Leitung von Dr. Hans Paulig zu dem ſtärkſten Regieerfolg, den auch die weſtdeutſche Erſtaufführung der „Schwalbe“ von G. Puccini, ein muſikaliſch mäßiges Werk von wenig feſſelnder Handlung nicht überbieten konnte. Die muſikaliſche Einſtudierung durch H. Trinius und

die Besetzung mit Erika Darbow in der Titelrolle gaben der geistvollen regielichen Durcharbeitung des zwischen Konversationsoper und Operette schwankenden Werkes nichts nach. Im Spielplan wieder aufgenommen wurden „Der fliegende Holländer" mit Lex in der Titelrolle, die von dem früheren Intendanten R. Gsell inszenierte „Undine", in neuer Aufmachung kam die von Hans Schanzara eingerichtete „Martha" heraus, wobei KM Helmut Günther gut abschnitt.

Die Städt. Sinfoniekonzerte unter Wilhelm Sieben sind wie zuvor Höhepunkte des Dortmunder Musiklebens. Die Es-dur-Sinfonie von Bruckner, die vierte von Brahms, „En Saga" von Sibelius, ein Konzert mit italienischer Musik darunter Casella und R. Hegers Veränderungen über ein Thema von Verdi, „Macbeth" von R. Strauß, die e-moll-Sinfonie von Tschaikowsky, die Phantastische von Berlioz fesselten durch die musikantische Verve des Städt. Orchesters, welches die Intentionen des aus innerem Musikerleben heraus gestaltenden Dirigenten in hohem Grade verwirklichte. Solistisch hatten Walter Rehberg (g-moll-Konzert von Dvořak) Wilhelm Stroß (Es-dur von Mozart), Vasa Prihoda (Tartini und Paganini), Eduard Erdmann (f-moll von Chopin), Kolette Frantz (Sinfonie espagnole von Lalo) starke Erfolge. Die erfreuliche Besserung des Konzertbesuches machte sich auch in den Kammerkonzerten bemerkbar, von denen in diesem Winter ein Mozartabend durch die delikate Wiedergabe von selten gehörten Werken des Meisters erfreute. In einer von romantischem Geiste erfüllten Ausdeutung von Schumanns „Das Paradies und die Peri" mit den Solisten Hilde Wesselmann, Luise Richartz, Anton Knoll und Johannes Willy erfreute der stattliche Dortmunder Musikverein unter Siebens gefühlsstarker Interpretation durch sein klangschönes Material.

Ein zweitägiges Schubertfest beging der Philharmonische Verein mit dem gepflegt musizierenden Szent-György-Quartett, der einheimischen Sopranistin Hedwig Wiemer-Pähler, der Pianistin Neuhaus-Steinbach und dem Elly Ney-Trio (Ney, Hölscher, v. Reuter), welches die beiden Trios Schuberts zu einer sehr delikaten Wiedergabe brachte. Mit Quartetten von Beethoven bestätigte das Wendling-Quartett die Tiefgründigkeit seines Vortrags. Von der Dortmunder Konzertdirektion verpflichtet, spendete Heinrich Schlusnus, meisterhaft von Franz Rupp begleitet, aus der Fülle seiner beseelenden Lied- und Arienausdeutung, Marcell Wittrisch entfaltete seinen Tenor in der Arie stärker als im Liede, Alfred Hoehn vermittelte überzeugend Werke von Beethoven, Schubert, Schumann, und Chopin. — Eifrige Pflege wird der Kirchenmusik zuteil, wenn auch die Zahl der Veranstaltungen merklich abgenommen hat. Gerard Bunk, dessen regelmäßige Orgelfeierstunden in St. Reinoldi ein hohes Niveau haben, führte mit dem Bachverein „Das deutsche Requiem" von Brahms (Solisten Maria Uhl und A. Kaiser-Brehme) auf, Karl Holtschneider faßte die gut disziplinierte Orchesterschule des Konservatoriums, den Chor und Gesangsstudierende des Instituts zu einer wohlgelungenen Aufführung der „Schöpfung" zusammen. Die Opernschule brachte unter Dr. Max Nicolaus und Theo Erpenbach als Weihnachtsgabe das „Streichholzmädel" von Enna. Von den stark reduzierten Konzerten der Dortmunder Männerchöre seien das der Hörder Sängervereinigung unter A. Lamberts mit Ria Ginster als Solistin und das des Lehrergesangvereins unter Ch. Dettinger mit dem Komponisten Karl Kämpf hervorgehoben. Dr. Zeller.

FRANKFURT a. M. Das Frankfurter Konzertleben, das sich nach anfänglicher Zurückhaltung in den letzten Monaten des vergangenen Jahres 1934 neu stabilisierte, erhielt durch die Ansetzung von 12 Freitags- und 6 Sonntags-Volkskonzerten sowie 8 Kammermusik-Abenden der (1808 gegründeten) Frankfurter Museumsgesellschaft neuen Antrieb. Die (im Preise gegen früher ermäßigten) Freitagskonzerte, durch den nationalsozialistischen Neuaufbau des Frankfurter Musiklebens schon längst ihres früheren gesellschaftlich-snobistischen Ruhms entkleidet, stehen unter der ständigen Leitung des erst 26jährigen Dirigenten Georg Ludwig Jochum und werden unter Heranziehung namhafter Solisten von dem Opernhaus und Museums-Orchester als „Städtisches Orchester" bezeichnet, bestritten, während die 6 Sonntags-Volkskonzerte (zu Mietpreisen von Mk. 4.50—7.50! für 6 Konzerte!), ebenfalls unter Herausstellung bester Solisten, von Hans Rosbaud, dem früheren verdienstvollen, langjährigen Leiter des Frankfurter Orchestervereins, mit dem verstärkten Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M. gegeben werden. Erfreulich sagen zu können, daß die 3 genannten Konzertreihen der Frankfurter Museumsgesellschaft äußerst starken Zuspruch finden und die Sonntagskonzerte stets ausverkauft sind. Die Programmfolgen der seither gebotenen 7 Abende brachten meist bewährtes, klassisches Musikgut in einwandfreien Wiedergaben, u. a. Beethovens 3. und 7., Brahms' 1. und 2., Schumanns 3., Bruckners 4., Tschaikowskys 5. Symphonie. Dazu eine Reihe Solisten von Rang, durch die Namen Poldi Mildner, Walter Gieseking, Georg Kulenkampff, Marcel Wittrisch dokumentiert, wozu sich noch die einheimischen Kräfte Hugo Kolberg, 1. Konzertmeister des Städtischen Orchesters, und der

Bariton Johannes Willy geſellten. Neben den Kammermuſik-Abenden der NS-Kulturgemeinde, die (bei billigſten Preiſen) im Kaiſerſaal des Römers bei Kerzenbeleuchtung ſtattfinden und ein ebenſo wertvolles künſtleriſches Plus in der kulturellen Neubelebung des Frankfurter Muſiklebens darſtellen, wie die muſikaliſchen Veranſtaltungen in dem ſtimmungsvollen Karmeliter-Kloſterhof im vergangenen Sommer und die zahlreichen muſikaliſchen Feierſtunden in den alten Frankfurter Kirchen, muß bei faſt völliger Aufgabe reiner Soliſten-Abende — es gaſtierte ſeither nur der Geiger Vaſa Prihoda — das Wirken einheimiſcher Muſik-Vereinigungen Erwähnung finden: der im Dezember 1834 von muſikliebenden Frankfurter Bürgern gegründete „Inſtrumental-Muſikverein zu Frankfurt am Mayn" der 1844 den Namen „Philharmoniſcher Verein" annahm, feierte den 100jährigen Jubeltag. Außer Darbietungen des 80 Mann ſtarken Laien-Orcheſters beſtritten das abwechſlungsreiche Programm die dem Jubelverein befreundeten Chorvereinigungen: der Neebſche Männerchor und Frankfurter Männergeſangverein unter Rudolf Werner, der Frankfurter Liederkranz und Frankfurter Männerchor unter Dr. Julius Maurer, ſowie der Geſangverein Hermann unter Otto Rottſieper. Der Cäcilienverein (gegr. 1818), vereinigt mit dem Rühlſchen Geſangverein, brachte in ſeinem 1. Abonnementskonzert die Erſtaufführung der c-moll Meſſe für achtſtimmigen gemiſchten Doppelchor a cappella mit Orgel-Vor- und Zwiſchenſpielen von Clemens Freiherr von Droſte unter Leitung des Komponiſten. Das Werk, auf dem üblichen lateiniſchen Text im Ritus der katholiſchen Kirche aufgebaut, zeigte eine gewandte kontrapunktiſche Führung, getragen von ſangbar-melodiſcher Wärme der Empfindung und ehrlich handwerklichem Können, das jede billige Effekthaſcherei vermied. Die äußerſt ſorgfältige Aufführung fand herzlichen Beifall.

Auguſt Kruhm.

HALLE a. S. Mit einer muſikaliſch hochſtehenden Einſtudierung der „Aida' unter GMD Vondenhoff wurde die Spielzeit eröffnet. Die Inſzenierung von H. Kreutz war in manchem glücklich, ließ aber oft (wie auch ſpäter in „Hänſel und Gretel" oder „Tannhäuſer") durch unnötige Betonung von Kleinigkeiten die große Linie vermiſſen. Ottmar Gerſters „Madame Liſelotte" machte trotz ſorgſamer Vorbereitungen nur geringen Eindruck. Es fehlt muſikaliſch an Stileinheit, die Handlung iſt unbedeutend, und das angeblich Deutſche darin erſcheint mehr gewollt als innerlich gefühlt. Auf hoher Stufe ſtand „Don Giovanni", wobei dem muſikaliſchen Leiter Vondenhoff Intendant Dietrich als kundiger Spielleiter zur Seite ſtand. Auch in „Tannhäuſer" konnte man ſich der werktreuen und beſchwingten Auslegung des Dirigenten freuen. Einen wertvollen Gewinn für unſere Oper bedeutet die Jugendlich-dramatiſche Charlotte Krauß. Auch der einfallsreichen und temperamentvollen jungen Ballettmeiſterin Ilke Schellenber ſei an dieſer Stelle lobend gedacht.

Dem Operettenkapellmeiſter Trolldenier iſt jetzt zum Teil auch die Spieloper anvertraut, und er löſte in „Die luſtigen Weiber" und „Hänſel und Gretel" ſeine Aufgabe mit anerkennenswertem Erfolg. Auf ſeinem eigenſten Gebiet befand er ſich mit „1001 Nacht", dem durch ſeine Urſprünglichkeit und das echt böhmiſche Muſikantentum feſſelnden „Polenblut", dem allzu ſentimentalen „Zarewitſch" und zuletzt der neuen Operette von W. Goetze „Der goldene Pierrot".

Sehr gutes Niveau hielten die Städtiſchen Sinfoniekonzerte unter Vondenhoff. Als Höhepunkte greifen wir heraus Beethovens Siebente und die ſehr eindrucksvoll geſtaltete Achte von Bruckner, hinſichtlich der Orcheſterleiſtung auch die „Hymnen" von Höller, während das Werk ſelbſt zwar in Einzelheiten feſſelte und zweifellos einen Könner verrät, im Ganzen aber doch zwieſpältig wirkte und in ſeiner linearen Konſtruktion mehr auf Gehirnarbeit als auf ſeeliſche Hintergründe ſchließen ließ. Als Soliſten begrüßte man Elly Ney (Brahms, B-dur), Havemann (Bach, g-moll und Schubert, Rondo A-dur) und Caſſado (Dvořak).

Die Robert Franz-Singakademie erwarb ſich das Verdienſt, nach mehrjähriger Pauſe wieder einmal Bachs h-moll-Meſſe zu bringen, deren Aufführung von Prof. Dr. Rahlwes mit der bei ihm ſelbſtverſtändlichen Sorgfalt und Sicherheit betreut wurde. An der Spitze des Lehrergeſangvereins bot er einen abwechſlungsreichen „Liederabend im Volkston".

Recht gute Aufführungen altklaſſiſcher Meiſter (Vivaldi, Bach u. a.) erlebte man durch das Benno Plätz-Kammerorcheſter.

Violin-Klavier-Duette (u. a. die herrliche C-dur-Fantaſie von Schubert) boten in lebendiger Darſtellung Arth. Bohnhardt und Anita Wendt. Auf demſelben Gebiet ſowie im Trioſpiel (Schubert, Es-dur) betätigten ſich mit Erfolg Margit Lanyi (Vl.), W. Haupt (Vc.) und Theo Blaufuß (Kl.).

Aus der Reihe der Kirchenmuſiken nennen wir die von O. Weu in der Ulrichskirche. Als Organiſt von überlegenem Können bewährte er ſich in einer glücklich inſpirierten und gut gearbeiteten Paſſacaglia von P. Klanert. Als Chorleiter nahm er ſich des Weihnachtsoratoriums von Schütz in eindrucksvoller Wiedergabe an. Im Dom führte ſich der noch junge Helmut Ernſt als neuer Or-

ganist vielversprechend ein. Der Kinderchor von Marg. Steinecke zeigte sein ausgezeichnetes Können in einem stimmungsvollen weihnachtlichen Singspiel in der Moritzkirche Viel Anklang fand die eingängliche „Christnacht" von J. Haas, die R. Doell mit dem Laurentiuschor zur Aufführung brachte. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. Das fünfte und sechste Philharmonische Konzert brachten als Neuheit Edwin Fischers Bearbeitung des „Ricercare" aus Bachs „Musikalischem Opfer". Sie dimensioniert diesen im Original auf sechs linearen Systemen festgelegten Satz: einmal durch tiefe und hohe Oktavkoppelungen (10. Geigenlage!), zum andern durch Einsatz des gesamten Orchester-Streicherkörpers. Eine Verzeichnung Bachs? Jedenfalls ließ der Klaviertitan den Bearbeiter (und Dirigenten) mit Beethovens Es-dur Klavierkonzert auf der Strecke. GMD Eugen Jochum überzeugte uns mehr durch die namentlich in den Mittelsätzen präzis gegebene, klanglich fein ausgeleuchtete C-dur-Sinfonie Schuberts als durch den „Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie" von Reger, dem er, bei aller Monumentalität der Wiedergabe, in der Auflockerung des Partiturgewebes, in der Amalgamierung von Linie und Farbe einiges schuldig blieb. Wilfried Hanke und Rudolf Metzmacher, die neuen philharmonischen Konzertmeister, stellten sich als akademisch fundierte, stilistisch geschmackvolle Solisten (Violine und Violoncell) vor.

Das die langjährige, ruhmreiche Tradition der Philharmonischen Gesellschaft fortsetzende Vereinskonzert brachte mit der Singakademie das „Deutsche Heldenrequiem" des hinreißend begabten, blutjungen, an Bach, Brahms und Reger mit hoher technischer Gekonntheit ehrfürchtig anknüpfenden Gottfried Müller, der ebenfalls traditionsgefestigte Hamburger Cäcilien-Verein unter Conrad Hannß' eigenwillig aufbrechender Dirigierweise Bruckners große f-moll-Messe. Die Reihe der volkstümlichen Konzerte wurde Anfang Januar unter GMD Richard Richters publikumssicherer Leitung in der nunmehr, wenn auch in der praktischen Wirkung nicht grundlegend, so doch erfolgreich akustisch überholten Musikhalle fortgesetzt.

In der Staatsoper gab's zu Weihnachten Klenaus Tanzmärchen „Klein Idas Blumen" und Bayers „Puppenfee" — reizend von dem mit gutem Ruf ausgestatteten Ballett der Oper unter Helga Swedlunds Leitung getanzt; ferner eine Neueinstudierung von Puccinis „Manon Lescaut", die mehr szenisch und regiemäßig (Gerd Richter und O. F. Schuh) denn musikalisch geleitet (Richard Richter) den feinfühligen Jugendreiz, die chorisch-dramatische Durchbrochenheit dieses Vor-Bohème-Werkes unterstrich.

Hermann Erdlens „Saarkantate" hat sich auf Grund ihrer politischen Aktualität und ihrer konjunkturfreien, monumental-knappen Wucht über den Weg ihrer parteiamtlichen Uraufführung bis zur Reichssendung inzwischen eindeutigen Erfolg gesichert. Heinz Fuhrmann.

HEIDELBERG. Die Erwartungen, welche man dem neuen Intendanten Kurt Erlich zu Beginn der Theaterspielzeit 1933/34 entgegenbrachte, sind aufs günstigste erfüllt worden. War schon im Vorjahre durch den neuen städtischen Musikdirektor Overhoff eine künstlerische Wiedergeburt unserer Oper hervorgerufen worden, so gestaltete sich — dem Geist der neuen Zeit entsprechend — nunmehr ein höchst erfreuliches Zusammenwirken von Intendant und Kapellmeister, dem wir eine Reihe von guten Opernaufführungen verdankten, wie sie in gleicher Vollkommenheit an kleineren Bühnen mit ihren beschränkten Mitteln selten sein dürften.

Treffliche Aufführungen von „Freischütz", „Rigoletto", „Figaros Hochzeit", „Hans Heiling", „Verkaufte Braut", „Zar und Zimmermann", Glucks „Orpheus" legten ein gutes Zeugnis ab für Dirigent und Personal. Besonders hervorzuheben ist eine sehr gut gelungene Wiedergabe des „Rosenkavalier" von Rich. Strauß. Auch zwei Neuaufführungen sind zu vermerken: die Oper „Mira" von Kurt Overhoff, ein von ernstem musikalischem Geiste erfülltes Werk von vornehmer Erfindung, meisterhaft instrumentiert, das trotz seiner mysterienhaften Eigenart von tiefer dramatischer Wirkung ist. Ottomar Gerstners Volksoper „Madame Liselotte" erzielte trotz mancher gelungener Einzelheiten keinen nachhaltigen Erfolg.

Während unser Theater auch durch besseren Besuch einen unverkennbaren Aufschwung erlebte, litten die Konzertveranstaltungen nach wie vor unter einer gewissen Teilnahmslosigkeit des Publikums, die auch durch die Zusammenschließung der städtischen Symphoniekonzerte mit den Konzerten des Bachvereins nicht behoben wurde. Selbst die früher vollbesetzten Chorkonzerte wiesen starke Lücken auf. Wir hörten eine Hymne „An das Vaterland" von Otto Jochum, die in ihrer knappen Fassung und durch schwungvolle Melodik gute Wirkung machte. Händels „Alexanderfest", Beethovens „Missa solemnis" und Bachs alljährlich wiederholte Johannespassion gelangten unter Professor Poppens Leitung mit durchschnittlich guter Solistenbesetzung zur gewohnten künstlerischen Wiedergabe. Aus den Programmen der von Overhoff geführten Symphoniekonzerte seien als Höhepunkte hervorgehoben Bruckners 5. Symphonie in B und Beethovens Violinkonzert mit Professor Kulen-

kampff. Eine Orchestersuite op. 3 von Hans Wedig fand unter Leitung des Komponisten beifällige Aufnahme. Außerhalb dieses Rahmens erfreute sich das obligate Frühjahrskonzert Furtwänglers mit den Berliner Philharmonikern, sowie ein vom katholischen Akademiker-Verbande veranstaltetes Konzert des Städtischen Orchesters unter Overhoff besonderen Zulaufes. In letzterem lernten wir das „Gebet" für kleines Orchester des Komponisten Overhoff kennen, ein edel empfundenes Tonstück von vornehmer Schlichtheit.

Die Kammermusik war vertreten durch vier Abonnementskonzerte des Bachvereines, in denen das Elly Ney-Trio, das Berber-Quartett, das Riele-Queling-Quartett und das Frankfurter Kammerorchester ausschließlich klassische und romantische Werke zu Gehör brachten, was zu einer gewissen Eintönigkeit führte. Für neuere Musik auf diesem Gebiete (Debussy, Hindemith, Gerhard Frommel) setzten sich einzig die einheimischen Künstler Elis. Börner (Violine) und Rud. Müller-Chappuis (Klavier) mit einem Sonatenabende ein. Eine stimmungsvolle Neuerung bedeutete die Verlegung der Streichquartettabende des hiesigen Stolz-Quartettes in die Kapelle des Heidelberger Schlosses. Otto Seelig.

HILDESHEIM. (Uraufführung von Kurt Thomas' Werk 25,4.) In den beiden letzten Wochen vor Weihnachten brachten die Madrigalchöre von Goslar und Hildesheim, die wie der Madrigalchor von Hannover von Dr. Johannes Kobelt geleitet werden, die Motette „Mache dich auf, werde licht" von Kurt Thomas als Uraufführung zu Gehör. Die Motette ist die 4. Nummer in dem Kranz der „Kleinen geistlichen Chormusik", die Kurt Thomas als Werk 25 bei Breitkopf und Härtel vor kurzem hat erscheinen lassen, und ist Dr. Kobelt zugeeignet. Das wirkungsvolle Werk ist vierstimmig und bietet der Ausführung keine großen Schwierigkeiten. Es zerfällt in 4 Teile. Im 1. Teil (4/4, bald darauf 6/4, „kräftig bewegt") erschallt der Weckruf: „Mache dich auf!" in C-dur. Charakteristisch ist die 1. Silbe des „Werde licht" behandelt, indem die 3 Oberstimmen in einer Achtelbewegung, immer auf dem schlechten Taktteil, eine Quarte abwärts gehen und in der Viertelnote des guten Taktteils die Ausgangsnote wieder erreichen. Schon in der Markuspassion begegnen wir diesem eigenwilligen, zackigen Motiv (z. B. 2. Teil Takt 112). Der 1. Teil schließt mit einer Fermate auf dem Dominantakkord. Der 2. Teil (3/4 „sehr bewegt") bringt fugiert den Gedanken „denn dein Licht kommt" in der Art, daß Sopran und Tenor, Alt und Baß sich entsprechen. Die vier Stimmen vereinigen sich dann zu einem Unisono, das in breitem Strom „und die Herrlichkeit des Herrn gehet auf über dir" vorträgt. Der 2. Teil schließt mit dem Septakkord von h-moll ab. — Der 3. Teil (4/4 „ruhiger") malt in starkem Kontrast das Dunkel, das die Völker bedeckt. Der Sopran ist ganz ausgeschaltet. Baß, Tenor und Alt bewegen sich in tiefster Lage, *pp* und in verschleierten Harmonien wie tastend vorwärts. Strahlend läßt dann der 4. Teil die Herrlichkeit des Herrn aufgehen, die in breitem Melisma unisono dargestellt wird, wendet sich über G- nach E-dur und schließt breit und mächtig in F-dur ab.

Wie alle Werke des jungen Meisters, zeigt die Motette die glückliche Vereinigung des alten Stils und der modernen Tonsprache. Nicht das Gefällig-Schöne, sondern das Charakteristische wird erstrebt, wie es von je in der deutschen Kunst üblich war. Fritz v. Jan.

KARLSRUHE. Rückschauend sei noch über eine Reihe wertvoller Konzerte berichtet, die einen wertvollen Bestandteil des Karlsruher Musiklebens bildeten. So ragte künstlerisch ein Bratschenabend hervor, den G. V. Panzer zusammen mit D. Matthes, seiner ebenbürtigen Partnerin am Flügel in der Hochschule für Musik veranstaltete. Schon etliche Male fand sich Gelegenheit, auf diese jährlichen Violakonzerte Panzers summa cum laude hinzuweisen: daß ihm der Stoff nicht ausgeht, kann den verborgenen Reichtum an Originalkompositionen für Bratsche dokumentieren. Der erste Teil des erwähnten Abends brachte alte Meister, Marcello, Ariosti und Nardini, von dem man die nicht unbekannte, ausnehmend lebensvolle und schemagelöste f-moll-Sonate in vollendeter Wiedergabe zu hören bekam. Der andre Teil führte mit kühnem Sprung über ein Säculum zu Reger und Siegfried Kuhn, einem früh gefallenen Komponisten, dessen sehr ansprechend gearbeitete und tief durchdachte h-moll-Sonate (op. 7) man mit Teilnahme kennen lernte. Der Solobratschist wird das schöne Kammermusikwerk mit seinen wertvollen Variationen nicht ohne Genuß sich zu eigen machen. Wie alle Veranstaltungen in der Musikhochschule Franz Philipps war auch dieser Abend Panzer-Matthes nicht auf Massenzuspruch, sondern auf eine kunstverständige Hörerschaft eingestellt, die den Zauber dieser intimen und geistig wie künstlerisch hochstehenden Musik ebenso stark auf sich wirken lassen konnte wie die Eigenart des schön klingenden und glänzend beherrschten Instrumentes, das heute seine Solorolle nicht allzuoft spielen darf.

Aber auch ein anderer Einzelgänger unter den Soloinstrumenten kam hier zu schöner Geltung in einem Kammerkonzert, das man Gertrud Eyth, der vorzüglich spielenden Karlsruher Pianistin, verdankte. In den Mittelpunkt stellte sie ihr Spiel auf einem Cembalo der Nürnberger Firma Neu-

pert, und was sie an alter Musik (Bach, Scarlatti, Daquin, Häßler) in virtuoser Wiedergabe vernehmen ließ, kam in der unmittelbaren Auswirkung auf den unbefangenen Hörer ans Erleben wertvoller Uraufführungen sehr nah heran. Wie Gertrud Eyth dieses diffizil zu packende Instrument meisterte, das schien alle Möglichkeiten des Cembalo zu erschöpfen, wenn auch da und dort der gedankliche Gehalt des gespielten Werkes den Rahmen dieser zweifellos begrenzten Möglichkeiten zu sprengen drohte.

Den „Einzelgänger" aber brachte Folkmar Längin, der aus Karlsruhe stammende Cellist und Gambist, zu hohen Ehren: aus einem überraschend ausgereiften Spiel der Viola da Gamba spricht angeborene Fähigkeit, das Wesentliche in der Musik überhaupt zu erfassen und zu vermitteln. Gleich die von ihm ausgegrabene und spielbar gemachte Sonate von G. Ph. Telemann legte über den Raum ganz eigne Stimmung. Restlos kamen die Vorzüge von Spielweise und Instrument zur Entfaltung in der Wiedergabe einer Fantasie von J. Schenk — eine solistische Virtuosenleistung! Intime, sehr eigne Musik offenbarten zwei Schöpfungen des Caix d'Hervelois: auch hier zeigte sich Folkmar Längin als Künstler des doppelgriffigen Spiels und führte die schwierig untermalte Melodie in jeder Lage klar und plastisch durch. Große Linie und volle Beherrschung der Technik verleiht seinem Spiel die Eigenart der Meisterschaft, die er schon so oft als immer gern gehörter Solist des Münchener Rundfunks mit Gambe und Cello bewiesen hat.

Die an künstlerischer Wirkung stärkste Gedenkfeier für Brahms gelang dem Badischen Staatstheater durch das Organ des Bad. Kammerchors, den Franz Philipp mit unerreichten Erfolgen leitet. Er, selbst Meister der Vokalkomposition, hat mit sicherem Urteil aus der Fülle der Chormusik des Meisters ausgewählt, was ebenso den Reichtum des Komponisten Brahms aufzeigen wie die singkünstlerische Leistungskraft des Kammerchors zu glanzvoller Entfaltung führen konnte. Welches Instrument des vollendeten Kunstgesanges Karlsruhe und Baden in diesem Klangkörper besitzt, das haben die Besucher des stark besetzten Staatstheater bei der Brahms-Morgenfeier aufs neue erfahren. Denn in der gesanglichen Wiedergabe der hier interpretierten 17 bedeutenden Chorwerke, der a cappella-Chöre wie der instrumental mit Flügel, Harfe und Hörnern unterlegten, liegt schließlich die gesamte Kunst des Bad. Kammerchors beschlossen: in der schlechthin vollendeten Aufführung dieser musikalisch wie technisch höchst anspruchsvollen Werke vereinigte sich tatsächlich sozusagen die Quintessenz aller Mühe, mit der Franz Philipp diesen einzigartigen Chor von seinen Anfängen an bis in die Höhen der reifsten musikalischen Kultur und technischen Könnerschaft geführt hat. Unmöglich, hier auf Einzelheiten einzugehen. Nur soviel zur Zusammenfassung der unendlich gestuften Eindrücke: über der Wiedergabe eines jeden dieser Kunstwerke lag solche Fülle hin- und mitreißender Stimmung ausgegossen, von jedem ging so starker, persönlicher Zauber aus, aus jedem sprach so ausgeprägte Eigenart (nicht nur nach außenhin, wie in den auffallend instrumentierten Gesängen nach Ruperti und Ossian), daß man diese Feier für Brahms als eines der stärksten musikkünstlerischen Erlebnisse des vergangenen Winters bezeichnen muß; als eines, das den Badischen Kammerchor aufs Neue als ganz unentbehrliches schöpferisches Element unseres Musiklebens erweist und in der Entwicklungsgeschichte der Vereinigung selbst marksteinhaft den Weg bezeichnet. —

Einen ganz unerwarteten künstlerischen Genuß seltener Art bot man den Karlsruher Freunden alter Musik im einstigen Diner-Saal des heutigen Statthaltergebäudes: Reichsstatthalter R. Wagner hatte dem Badischen Staatstheater für einen Konzertabend diesen ausgesucht schönen Saal überlassen. Das war ein ausgezeichneter Gedanke: hier klang die Musik aus der Zeit des Rokoko höchst persönlich, und die Kostüme der Musici und Solisten erschienen als durchaus selbstverständlich, fast so natürlich wie bei den getreuen original historischen Konzerten im Bruchsaler Fürstbischöflichen Schloß. Das kleine, exquisite Orchester musizierte frisch, zwanglos auf den Stil der Manuskripte von Leo Haßler, G. Ph. Telemann und des altbadischen Kapellmeisters Bodinus eingestellt. Konzertmeister Ottomar Voigt geigte straff im Rhythmus Händels 6. Sonate in E-dur, von Josef Keilberth, dem Dirigenten, auf dem Cembalo flink begleitet. Schwer läßt sich entscheiden, ob die Arienvorträge von Mary Effelsgroth oder die Fritz Harlans, unseres geschätzten Opernmitgliedes, den stärkeren Beifall fanden. Jedenfalls hatte man Grund, sich über die Koloraturfertigkeit beider Künstler zu freuen, wenn man auch Cimarosa, Pergolese, Paisiello und andre altitalienische Größen in Italien selbst nach Aussprache und Technik wieder anders, „genuiner", zu hören Gelegenheit haben mag. Der Erfolg des Abends war jedenfalls sehr stark; man darf dem Reichsstatthalter und dem Staatstheater dafür dankbar sein, daß uns dieser intime Musikgenuß ermöglicht wurde.

Erwähnung verdient eine kleine Manuskriptausstellung alter badischer Kompositionen in der Badischen Landesbibliothek, die für die Brahms-Woche eine Reihe wertvoller Proben südwestdeutschen Schrifttums der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht hat. Der Musik gilt nur ein beiläufiger Ausschnitt, aber unveröffentlichte Briefe Konradin Kreutzers, sein Originalmanuskript des

„Nachtlagers", Kompositionen alter markgräflich badischer Kapellmeister und Tondichter erregten nicht weniger Teilnahme als alte seltene Antiphonare aus Kloster Reichenau und ein wichtiges Figuralnotenbuch des eben erst behandelten und sozusagen neu entdeckten Homerus Herpol. Als neueste Errungenschaft kann die Bad. Landesbibliothek das Manuskript des Flötentrios von Franz Philipp aufweisen und als Leihgabe die Originalniederschrift seiner oft aufgeführten „Friedensmesse". Prof. Dr. Karl Preisendanz.

LEIPZIG. Die Neue Leipziger Singakademie brachte unter Leitung von Otto Didam eine bunte Folge von Chormusik. Hervorzuheben ist die Uraufführung zweier Chöre aus einem Zyklus „Menschenwandern" von H. Ambrosius und einiger 3- bis 5stimmiger Sätze aus dem Zyklus „Deutscher Minnesang" von Wilh. Weismann. Beide Werke zeigen satztechnisches Können und Sinn für klangliche Wirkungen, können aber im ganzen nicht überzeugen. Die Sätze von Ambrosius wirken etwas gebaut. Die Fuge wurde — vielleicht lag das an der Wiedergabe — nicht lebendig. Weismann gelingen die kurzen Formen oftmals sehr gut, bei den größeren Formen fehlt die Geschlossenheit. Warum übrigens diese unmöglichen hochdeutschen Übertragungen der mittelalterlichen Dichtungen, die, da sie jeder geschlossenen Form entbehren, auch nicht Grundlage von liedähnlichen Formen sein können?

Der Arbeit des Madrigalkreises ist es hauptsächlich zu danken, wenn Heinrich Schütz allmählich einen stärkeren Widerhall in Leipzig findet. Für Schütz ist das Instrumentale Steigerung des Vokalen. Sein dreichöriges Magnificat nutzt Posaunen und Violinen zu glänzenden Steigerungen aus. Die Weihnachtshistorie erreicht mit Hilfe der Instrumente eine starke Plastik der biblischen Szenen. Gerade die für heutige Ohren oft ungewöhnlichen Klangwirkungen machen das Ganze so eindrucksvoll und geben dem Werk die überzeugende Gliederung. Die Evangelistenpartie (von W. Ulbricht gut gesungen) läßt die Ausdruckskraft der einstimmigen Linie bei Schütz jeden Hörer erleben. Warum läßt sich der Rundfunk ein solches Werk, das unter der Leitung von Friedrich Rabenschlag vorbildlich musiziert wurde, entgehen? Die zweite Weihnachtsmusik von Madrigalkreis und Universitätskantorei brachte Weihnachtsgesänge des 16. und 17. Jahrhunderts. Erfreulich ist immer wieder der gute Aufbau der Vortragsfolge, die ohne Zugeständnisse an den sentimentalen Geschmack des Publikums zu machen, doch immer wirkungsvolle und packende Musik bringt. Nur durch die ausschließliche Hingabe an die alte Musik kann diese Sicherheit des Musizierens und diese Stilechtheit im höheren Sinne erreicht werden.

Die Weihnachtsmusik der Thomaner zeigte die große technische Höhe des Chores trotz der großen Schwächung durch erkrankte Sänger. Die Leipziger wissen die Vorzüge des Chores zu schätzen, dessen Knabenstimmen ihm von vornherein einen großen klanglichen Vorteil vor gemischten Chören geben. Der Chor folgt mit erstaunlicher Anpassungsfähigkeit dem Willen seines Leiters, Prof. D. Dr. Karl Straube. Die Vortragsfolge machte mit einigen neueren Melodien Zugeständnisse an den Geschmack des Weihnachtspublikums. Nur durch die dynamisch aufs feinste abgetönte, virtuose Darbietung dieser Gesänge konnte eine sentimentale Wirkung vermieden werden.

Die Motetten der Thomaner brachten einige Werke junger Komponisten. Raphaels „Versuchung Jesu" bringt mit raffinierter Technik eine Verdeutlichung des Textes. Doch ist alles auf äußere Wirkung abgestellt und läßt deshalb vollständig kalt. Das 19. Jahrhundert ist hier zu Ende. Hugo Distler vermag mit seiner Motette aus der „Geistlichen Chormusik" zu packen. Das ist ein mannhaftes, an Schütz gewachsenes Musizieren. Allerdings muß sich Distler vor bewußtem Archaisieren hüten. Das Schlimmste, was ihm drohen kann ist Veräußerlichung der Wirkung. Ernst Pepping verlegt alle Kraft des Ausdrucks in die melodische Linie. Seine Musik hat eine gewaltige innere Spannung und verrät ein ganz außergewöhnliches kontrapunktisches Können. Die zwei Sätze aus der „Deutschen Choralmesse", zu denen die Thomaner offensichtlich noch nicht das richtige innere Verhältnis gefunden hatten, zeigen die Gefahr der Abstraktion, zu der Pepping neigt. Pepping und Distler haben der neuen deutschen Chormusik, die im Musikleben wieder wesentlich sein wird, zweifellos noch viel zu geben.

In der Weihnachtsmusik des Landeskonservatoriums stellte Joh. Nep. David, der neue Leiter der Kantorei des kirchenmusikalischen Instituts, ein Organum Quadruplum von Perotinus vor die überraschten und am Schluß wohl meist enttäuschten Hörer Die bauenden Kräfte und Spannungen dieser Musik können nur denen zum Erlebnis werden, die um die Musik des Hochmittelalters Bescheid wissen. Die Verpflanzung in den Konzertsaal (die Fickersche Bearbeitung reizt allerdings dazu) nimmt dem Werk den tragenden Grund der kirchlichen Handlung. Den größten Gewinn wird dieses Organum den Sängern gebracht haben, die mit sichtlicher Begeisterung dabei waren. Und aus dieser Tatsache ließe sich eine ganze Menge für unsere Musikentwicklung folgern.

Gerhard Schwalbe.

MÜNCHEN. Wie allgemein und herzlich München den 70jährigen Adolf Sandberger als einen berufensten und edelsten Träger seiner Musikkultur empfand, erwiesen die beiden festlichen Veranstaltungen, die zu Ehren des Geburtstagskindes stattfanden. Es war ein schöner und würdiger Gedanke der Akademie der Tonkunst, den ehemaligen Schüler zu einer Feierstunde zu laden. Präsident R. Trunk deutete auf Sinn und Notwendigkeit dieses Aktes, um dann dem Sandbergerschüler Heinrich Knappe das Wort zu lassen, der in ebenso formvollendeter wie gedankentiefer Rede, deren schönster Schmuck die Wärme des Herzens war, mit der sie vorgetragen wurde, ein Bild des Forschers, Künstlers und Menschen Sandberger entwarf. Diese Würdigung stand inmitten rahmender musikalischer Darbietungen, deren erster Teil Werke umfaßte, die, wie Abacos Triosonate, Kanzone und Toccata von J. K. Kerll oder Haydns Bariton-Trio in D-dur von Sandbergers Forscherfleiß der musikalischen Welt wiedergeschenkt worden sind. Dann sang mit der ihm eigenen Gestaltungsmacht Paul Bender stimmungsadlige Lieder Sandbergers, während die Herren Härtl (Violine), Disclez (Cello) und Schmid-Lindner (Klavier) abschließend das musikblütige Klaviertrio op. 20 vortrugen. Nicht minder eindrucksvoll verlief die zweite Feier, die dem Jubilar von der Stadt München zubereitet worden war. Zunächst ließ Sandberger an der Spitze der Philharmoniker eine der bedeutendsten der von ihm aufgefundenen Haydnsinfonien (d-moll) in herrlicher Plastik der Form wie des Klanges erstehen. Ein Vertreter der Stadt schmückte den um Münchens Musikleben hochverdienten Mann mit dem Lorbeer, und Sandberger erwiderte mit einer kleinen, köstlich humordurchwürzten Autobiographie, die innewerden ließ, wie jung und lebensaufgeschlossen dieser Siebziger geblieben ist. Schließlich erklangen unter der Stabführung des Sandbergerschülers Friedrich Munter Tondichtungen des Meisters, die Schauspielouverture, das sinfonische Gedicht Viola, der sinfonische Prolog Riccio und das Chorstück Waldmorgen, das in der Wiedergabe durch den Münchener Madrigal- und Oratorienchor unter Alfons Braun erfrischendes Klangleben atmete. Schöner hätten sich all diese Schöpfungen eines unvergrübelten und natürlichen Musikertemperamentes nicht bewähren können als in der unmittelbaren Wirkung, die sie auf die beifallsfreudige Zuhörerschaft übten.

In der Reihe der Volkssinfoniekonzerte der Münchener Philharmonie begrüßte man zwei Gastdirigenten am Pult. Rolf Agop bestach durch feurige Musikblütigkeit, deren Ausdrucksleidenschaft vor allem zur slawischen Musik (Smetanas „Moldau" und Borodins 2. Sinfonie) in unmittelbarer Beziehungsverbundenheit lebt. Elisabeth Bischoff erfreute durch eine prächtige Wiedergabe von Dvořáks Violinkonzert in a-moll. Gleich Agop ist auch Heinz Schubert aus der Münchener Schule erwachsen, um als Dirigent wie als Komponist eine der bedeutendsten Hoffnungen unseres künstlerischen Nachwuchses zu bilden. Der ehemalige Joseph Haas-Schüler begann mit der „Heiteren Serenade" op. 41 seines einstigen Lehrers und machte dann mit dem „Lyrischen Konzert für Bratsche und Kammerorchester" mit einer Schöpfung eigener Faktur bekannt. Die immer wieder durchbrechende Neigung zu Fugatobildungen und die starke Betonung des Entwicklungsgedankens offenbaren einen um das Problem der Form ernsthaft ringenden Musiker. Die Romanze, der langsame Mittelsatz, mischt reizvolle Klangfarben, ist indes im Kolorit wohl stärker als in der Zeichnung. Erich Seidl gestaltete den Solopart als denkbar berufener Deuter; er ist ein Spieler von Geschmack, Kultur und Temperament. Mit der abschließenden Wiedergabe von Franz Schuberts 5. Sinfonie in B-dur verriet Schubert außerordentliche Befähigung für plastische Herausprofilierung der musikalischen Linie, ausgeprägten Klangsinn und untrügliches Gefühl für gemäße Tempi.

Einen großen Tag erlebte die Staatsoper mit der Erstaufführung von Verdis „Macbeth". Die Duoszene zwischen der Lady und ihrem Gatten, die Nachtwandelszene, der herrliche Verbanntenchor in a-moll gipfeln zu Höhenpunkten des gesamten Opernschaffens empor, deren Gewalt sich kein Musikfühlender entziehen kann. Seiner ganzen Art zufolge bleibt Verdi freilich in den Hexenauftritten eine nordische Walpurgisnacht schuldig und formt einen südlichen Hexensabbath daraus, in dem die Nebel minder schaurig brauen als über der schottischen Heide, dafür indes mitunter regelrechte Walzerflitter glitzern. Hingegen umwebt die Geistererscheinungen im dritten Aufzuge unheimliche Klangmagie. Vorzüglich die ganz aus der Musik gestaltete, jeden artistischen Spieltriebs bare Übertragung durch Georg Göhler. Pasettis Bühnenbilder und Kostüme hätten nicht entsprechender ausfallen können. Die Inszenierung des Generalintendanten Walleck vermochte einen nicht alltäglichen Regiewillen in szenische Wirklichkeit umzusetzen, und Hildegarde Ranczak (Lady), Heinrich Rehkemper (Macbeth) sowie Ludwig Weber (Banquo) gelang ein großartiger Ausgleich zwischen Sänger- und Gestaltertum. Der musikalische Leiter Hans Knappertsbusch wurde vom Publikum gleich einem Wiedergeschenkten begrüßt.

Zum 160. Jahrestag der in München am 13. Januar 1775 uraufgeführten „Gärtnerin aus Liebe" von Mozart brachte man im Residenztheater die szenische Uraufführung der Neufassung und Übertragung der „finta giardiniera" von Siegfried Anheißer. Der Bearbeiter hat sich des Werkes, das vor allem durch die keimhafte Vordeutung des späteren großen Mozart, aber auch durch manchen zündenden Genieblitz zu fesseln vermag, mit denkbar größtem Taktgefühl und künstlerischem Instinkt angenommen. Er entkleidet die Gestalt Belfiores des ihm im Original angedichteten Adelsdünkels und hängt diesen der rein komischen Gestalt des Podesta als Buffomäntelchen um, er verwandelt das peinliche Verrücktsein der beiden Liebenden in ein erträglicheres Entrücktsein, ohne freilich die dramaturgischen Schwächen des alten Buches völlig aufheben zu können, das eigentlich in der Mitte des zweiten Aktes zu Ende ist. Die Musik hat Anheißer unangetastet gelassen; der Strauß der Arien bestrickt durch den Duft der empfindungsvollen, die Glut der leidenschaftlichen und den frischen Humor der buffonesken Stücke; von den Finalis entzückt das erste durch seine geniale Durchsichtigkeit der Form, das zweite dank seiner Farbigkeit. Gelingen Mozart auch noch nicht durchweg ausgerundete Charaktere, die Kunst der Seelenschilderung ist bereits zu hohem Rang entwickelt. Anheißers Übersetzungsgrundsätze erhärteten ihre Richtigkeit vor allem in der vorbildlichen, aus differenziertestem rhythmischen Gefühl geborenen Übertragung der Rezitative. Das Werk, von Carl Seydel liebenswürdig inszeniert und von Karl Fischer ebenso dirigiert, sollte in der hervorragenden Besetzung durch Anny von Kruyswyk (Sandrina), Felicie Hüni-Mihascek (Armida), Cäcilie Reich (Ramiro) Marta Schellenberg (Serpetta), Fritz Krauß (Belfiore), Carl Seydel (Podesta) und Theo Reuter (Nardo) auch bei den künftigen Mozartfestspielen einen Ehrenplatz erhalten. Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. In einer Beziehung läßt sich eine beträchtliche Intensivierung des Nürnberger Musiklebens feststellen: In der erfreulich großen Beachtung, die neuen Werken und lebenden Komponisten zuteil wird. Die Auseinandersetzung mit dem Schaffen zeitgenössischer Musiker, die mit ernstem Stilwillen in musikalisches Neuland vorstoßen und neben neuen Formen des Kunstwerks auch neue Formen der Kunstübung erstreben, ist in den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik" und in den „Nürnberger Sängerwochen" eine äußerst rege und produktive. Auch die „NS-Kulturgemeinde" stellt ihre umfassende Organisation zuweilen der Arbeit des schöpferischen Nachwuchses zur Verfügung. Dazu kommt der erfreuliche Ehrgeiz strebsamer Vereinsleiter und Schulmusiker, die sich in letzter Zeit mit begrüßenswerter Regsamkeit um einen lebendigen Kontakt mit dem Kunstwerk der Gegenwart bemühen.

Wir verdanken diesem Ehrgeiz in Nürnberg neben der Erstaufführung der „Christnacht" von Josef Haas (Städtisches Konservatorium der Musik) noch die Uraufführungen zweier großer weihnachtlicher Zyklen. Der Nürnberger MGV und Klinksche Kammerchor hoben ein neues Werk des sehr produktiven jungen Bambergers Karl Schäfer aus der Taufe: das „Weihnachtsoratorium" (Text von Anton Dörfler) für gem. Chor, MCh., Soli, Orgel, Cembalo und Kammerorchester op. 30. Schäfer ordnete sein vitales modernes Stilempfinden der beschaulichen Metaphysik der Dörflerschen Dichtung und den an sich volkstümlichen Grundelementen des mystischen Vorwurfs unter. Er fand in der strengen Anlage des Formalen, in dem reichen Einsatz großzügiger polyphoner Strukturen, in den typischen motivischen und rhythmischen Entwicklungen dieser rein tonalen Musik den Anschluß an die großen Oratorienmeister des Barock. Die Klangwucht breit strömender Choräle und der kunstvolle, von hervorragendem satztechnischen Können zeugende Aufbau kontrapunktischer Großformen verlieh den Chören eine starke Eindruckskraft. Durch die Eigenart des verinnerlicht geführten Sopransolos, die Cembalo-begleiteten, ausdrucksvollen Rezitative der Baritonpartie und durch die zum Teil dominierende Stellung des vorübergehend orientalisch kolorierten Orchesters werden lebendige stimmungsmäßige Wechselbeziehungen geschaffen. Waldemar Klink, der sich schon mehrfach große Verdienste um die Förderung neuzeitlichen Chorschaffens erwarb, sorgte für eine Wiedergabe von vorbildlicher Werktreue. Für die Solopartien standen in der Nürnberger Sopranistin Henriette Klink-Schneider und in Georg Goll (Deutsches Opernhaus Berlin) ausgezeichnete, stimmlich und künstlerisch hochbegabte Interpreten zur Verfügung. Cembalo und Orgel wurden vom Komponisten und von Christian Fischer zuverlässig betreut.

Bei seiner „Weihnachtskantate für Solostimmen, gem. Chor, Kinderchor, Sprecher und Orgel „Vom Tode zum Leben" op. 89 (Worte von Erna Scholl-Schier) ließ sich Bruno Stürmer in hohem Maße von dem Bestreben leiten, eine volksnahe Ausdruckskunst zu schaffen. In der tonal gebundenen Kontrapunktik der bewegten Chorsätze pulsiert dramatisches Leben; daneben finden sich Reminiszenzen an Gregorianik und spätantike Psalmodie, in denen, wie in einigen homophonen Chören, eine eigenartige, durch ihre mystische Versonnenheit ergreifende Stimmungshaftigkeit erzielt wird. Eine Reihe alter Choralmelodien wurde als cantus firmus dem Kinderchor zugewiesen, zu dem die übrigen Stimmen verschiedent-

lich in trefflicher Ausarbeitung als polyphone Umrankung treten. Die gefühlsmäßigen Grundlagen der kompositorischen Behandlung sind durch die Vierteilung des Textes „Klage“, „Verheißung“, „Erfüllung“ und „Freude“ eindeutig festgelegt. Die Anwendung neuerer Stilprinzipien beschränkte Bruno Stürmer auf den Orgelpart und die Solostimmen für die wohl in allen Fällen der Aufführungspraxis geschulte Kräfte zur Verfügung stehen, die sich in den Eigenheiten einer labilen, erweiterten Harmonik und freizügiger melodischer Führungen zurechtfinden. Die Aufführung durch den Esche-Chor unter der umsichtigen und zielbewußten Leitung Willy Esches entsprach in vollem Umfang. Das Solistenensemble — Elli Doerrer (Breslauer Opernhaus), Cläregerda Riegner-Frankfurt, Harry Kliemann-Nürnberg und Hermann Guttendobler-München — war nicht durchwegs einheitlich. Den schwierigen Orgelpart behandelte Rudolf Zartner manuell gewandt und mit überlegenem Stilgefühl.

Ebenfalls in einer weihnachtlichen Aufführung hörte man neue „Weihnachtslieder“ von Rudolf Herbst. Der Komponist hat sich als unermüdlicher fränkischer Folklorist mit den Gegebenheiten unverfälschter, mit Brauch und Volkstum innig verwachsener Melodiebildungen und mit einer schlichten, landschaftlich gebundenen Satzesweise vertraut gemacht („Bayerische Tänze“ op. 15, „Tänze aus der Oberpfalz“ op. 19, „Fränkische Suite“ op. 24). Diese Arbeiten kamen ihm bei der Gestaltung der feinsinnigen kleinen Weihnachtsstimmungen sehr zu gute. Der Singstimme sind auf schlichtester und doch keineswegs vulgärer harmonischer Basis wirksame Entfaltungsmöglichkeiten zugeteilt, die von Käthe Döbereiner (am Flügel: der Komponist) mit schöner sanglicher Kultur verständnisvoll ausgewertet wurden.

Max Gebhard, der neue Direktor des Nürnberger Konservatoriums, stellt mit seinen „Variationen über das alte Kinderlied ‚Der Gutzgauch auf dem Zaune saß‘ für Liebhaberorchester, op. 29“ an das instrumentale Können und an die geistige Aufnahmefähigkeit einer Amateurvereinigung erhebliche Ansprüche. Die einwandfreie Bewältigung des prächtigen, verhältnismäßig groß angelegten Werkes würde auch einem Berufsorchester zur Ehre gereichen. Mit einer unerschöpflichen Fülle an geschmackvollen, eigengearteten und mit frischem musikantischen Geist erfüllten Einfällen wird das schlichte Kinderliedchen vielseitig abgewandelt. Die durch ihre harmonische und satztechnische Auflockerung denkbar wirksame kontrapunktische Verarbeitung, die in reizvollen motivischen Miniaturen liebenswerte Züge herzerfrischenden Humors aufweist und andererseits auch vor der Eindringlichkeit kantiger polyphoner Linienführungen nicht zurückschreckt, gewinnt noch durch Gebhards fortschrittlich orientierte Instrumentation. Sehr sympathische Liebhabersätzchen schrieb der vor allem als Chorkomponist bekannte Fürther Hans Lang mit der „Suite von vier Stücken für Flöte, Oboe, Trompete, Triangel, Klavier und Streichorchester op. 40“. Der flüssige, durchaus im Tonalen verankerte Satz weist in seinen akkordlichen Bindungen und in der Anlage der Thematik auf eine intensive Beschäftigung des Komponisten mit der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts hin. Die saubere technische Arbeit und der Reichtum kerniger musikalischer Ideen wird Liebhaberorchestern, die sich mit ausgesprochen „moderner“ Stilproblematik nicht gern abquälen und doch Neues bringen wollen, so viel Freude machen wie etwa das Studium der alten Scheinschen Suitensammlung „Banchetto musicale“. Das aus strebsamen Dilettanten zusammengesetzte Orchester des Vereins Merkur bewies unter der Leitung Max Gebhards und Kzm. Ludwig Schusters bei den Uraufführungen eine sehr beachtliche Leistungsfähigkeit. Karl Foesel.

PIRNA i. Sa. (Uraufführung: Rudolf Ochs, „Die Geschichte von der Geburt Christi“.) In Pirna fand am 18. Dezember 1934 die Uraufführung eines neuen Werkes des Dresdner Komponisten Rudolf Ochs statt, die starke Beachtung fand. Die Weihnachtsgeschichte nach dem Evangelium Lukas durchbrochen von Gedichten alter deutscher Mystiker ist der Inhalt. Das Ganze ist oratorienhaft gefaßt in eine weitgespannte Musik voll dramatischer Gegensätzlichkeit. Das Schwergewicht liegt auf den Orchesterepisoden, die in reicher klingender Instrumentation dahinfließen. Durch das ganze Werk zieht sich die Partie des Evangelisten, zuweilen abgelöst von der Stimme der Verkündigung. Die Chöre sind teils betrachtend, teils nehmen sie die Worte der Verkündigung auf und führen sie zu jubelnden Steigerungen. Das Werk stützt sich vor allem auf die Mittel einer reichen Harmonik. So wachsen auch die melodischen Schwünge ganz aus dem harmonischen Grund heraus. Eine Chorfuge zeigt zwar Beherrschung der Form, aber sie steht eben damit unvermittelt im Ganzen. Von feinem Geschmack zeugt jedenfalls die Wahl der Texte.

Am Erfolge der Aufführung hatten vor allem teil die ausgezeichneten Solisten Marianne Hahne-Leipzig (Sopran) und Günther Baum-Dresden (Bariton). Die Orgel spielte Günther Langer. Die Stadtkapelle meisterte den umfangreichen Orchesterpart geschickt und ausgeglichen. Die Chöre (Trinitatischor und MGV Amphion) waren sicher und tonrein. Kantor Hans Fest, der die Aufführung vorbereitet hatte, leitete gewandt und sorgfältig. er.—

PRAG. In einem Chorkonzerte des Prager Deutschen Singvereins gelangte durch Dr. Heinrich Swoboda ein Chorwerk des sudetendeutschen Tonsetzers Hans Feiertag zur Uraufführung. Es nennt sich „Gebet" und ist nach einem gedanklich und in der Form wundervollen Gedichte Walters von der Vogelweide als Kantate für sechsstimmigen Chor, Baritonsolo und Orchester komponiert. Feiertag stammt aus der sudetendeutschen Stadt Komotau, studierte in Wien bei Prof. Franz Schmidt und lebt gegenwärtig in Prag, um seiner Kunst die Wege zu bereiten. Der große und echte Erfolg seiner uraufgeführten Kantate wird hoffentlich dazu beitragen, die Zukunft dieses kaum dreiundzwanzigjährigen hoffnungsvollen Tonkünstlers sicherzustellen. Denn sein von tiefstem künstlerischen Ernst und bedeutendem technischen Können zeugendes Erstlingswerk hat berechtigtes Aufsehen erregt und auf Feiertag als auf einen zu Großem berufenen Musiker aufmerksam gemacht. Feiertags Kantate „Gebet" ist nicht nur ein in der Form bedeutendes Werk, sondern zeichnet sich auch durch inhaltliche Schönheit und Größe aus. Die Form ist fünfteilig; sie läßt deutlich drei Chor- und zwei Solo-Abschnitte erkennen, die durch instrumentale Partien symphonischer Art unterbrochen werden. In der Durchführung fällt eine schön gearbeitete Fuge ebenso auf wie kunstvoll gegliederte passacagliaartige Variationen. Der Chorsatz ist reich polyphon, vielfach imitatorisch gehalten und läßt die einzelnen Stimmen wechselweise zur Geltung kommen. Große Gradationen bilden die wirkungsvollen Abschlüsse dieser Chorsätze und verdichten die strenge Geschlossenheit der Form. Die Anlehnung an Bachs Kantaten-Muster ist bei der Musik Feiertags nicht minder zu spüren wie seine Liebe zum Brucknerschen Vorbilde; jene erkennt man in der Fassung der Passacaglia, diese in den großartigen Sequenzen des Schlußteiles des Werkes. Instrumental fällt in Feiertags Kantate die liebevolle Behandlung der Holzbläser auf und die häufige solistische Führung einzelner Instrumentenstimmen. Die inhaltliche Schönheit und Größe des Werkes gipfelt in der abgeklärten Innerlichkeit seines Ausdruckes und in seiner edlen Stimmungszeichnung, durch die Dichtung und Musik zu einheitlichster ethischer und ästhetischer Wirkung verbunden sind. St. U.

REICHSTÄDT i. Sa. Eine Pioniertat im selbstlosen Dienste hoher kirchenmusikalischer Mission und der Förderung lebender Tonschöpfer vollbrachte am 16. Dezember 1934 in der Kirche zu Reichstädt bei Dippoldiswalde (sächsisches Erzgebirge) der dort seit Jahrzehnten musikalisch fruchtbringend wirkende Paul Gerhardt-Schüler Kantor Georg Helbig mit einer nur kirchliche Werke seines Lehrers bringenden glänzend gelungenen musikalischen Abendfeier, eine um so höher zu bewertende Pioniertat darstellt, als sie auch den Bewohnern kleinerer Landgemeinden, die sich nicht an dem musikalischen Segen großer Städte laben können, einmal reine, edle kirchenmusikalische Kunst nahebringen sollte. Unter der Mitwirkung hervorragender Kräfte aus Freiberg i. Sa.: Frau L. Schelbach-Pfannstiehl mit geistlichen Soprangesängen op. 5, 8, 20, 21 und 29, und aus Dresden: W. Roth und H. Dost, die insbesondere das „Weihnachtspastorale" aus der Kantate „Kriegsweihnacht" op. 23 und die „Abendmusik" op. 28 für Violine und Cello zu wundervoll verinnerlichter Wiedergabe brachten, wurden die Orgelwerke op. 5, 12, 17/III und 30 (von Paul Gerhardt selbst interpretiert) und die gemischten und Frauenchöre op. 10, 19/I, 25 und 26, vorzüglich dargeboten, durch den in jahrelanger Erziehungsarbeit trefflich geschulten Chor der „Reichstädter Kantorei", neben den meisterhaften Sologesangs- und Instrumentaldarbietungen Glanzpunkte dieses Paul Gerhardt-Abends. G.

WÜRZBURG. Beglückender Auftakt der Konzertzeit 1934/35 war Bruckners schon in die allumfassende Unendlichkeit seiner Kunst führende Vierte, die Hausegger mit den Münchner Philharmonikern prachtvoll aufbaute. Herm. Zilcher eröffnete die Orchesterabende des Staatskonservatoriums mit Bachs Ouvertüre D. Wird das Bach-Jahr endlich die „Kunst der Fuge" hierher bringen? Carl Witter spielte Händels Kontrabaßkonzert d, Hobohm Brahms' Klavierkonzert d; der neue Lehrer für Horn Fritz Huth begeisterte durch seinen edlen Ton. Bedeutsam Zilchers Ausdeutung von Carl Höllers „Hymnen für Orchester". In einem Bläserquintett erwies sich der neue Lehrer für Flöte, Hermann Zanke, als feinsinniger Kammermusiker. In Soloabenden hinterließen die tiefsten Eindrücke der steil aufwärtsstrebende Cellist Hölscher und der geniale Chopinspieler Höhn. Julius Patzak, Fritz Wolff und Hildegard Ranczak vermittelten leider gar kein neues Liedgut, um so mehr Freude hatte man an H. H. Nissens Einsatz für Gretschaninoffs breitströmende Lyrik. Einem Beethoven-Sonatenabend gab das hohe Können, die tiefschürfende Musikalität unseres Meistergeigers Ad. Schiering Gewicht; Begleiter war Heinz Knettel, der in seinem Klavierabend in Regers Telemannvariationen sein Virtuosentum glänzen ließ.

Dr. Bert Friedel.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Der musikalische Ertrag des Dezember war bei beiden Sendern weniger reich als in Einzelheiten interessant. Auffallend war das geringe Maß an musikalischer Nutzung der Advents- und Weihnachtsthematik gegenüber spielerischen Weihnachts-Nettigkeiten, bei denen Musik und Text ins Kitschige abrutschten. Umso mehr war die Übertragung der Aufführung von Philipp Wolfrums „Weihnachtsmysterium" durch den Heidelberger Bachverein unter Dr. Hermann Poppen zu begrüßen. Das durch die Schlichtheit seiner geistigen Haltung und die Einbeziehung alten Liedguts wahrhaft volkstümliche Werk, das in seiner Frische nichts eingebüßt hat, wurde zum Adventserlebnis im Stuttgarter Programm. Poppen und Heidelberg leisteten Gewähr genug für eine ausgezeichnete Aufführung an der Stätte von Wolfrums unvergeßlichem Wirken.

Mit einem Adventskonzert — Geistliche Lieder aus Regers op. 137 und altdeutsche Lieder in Hugo Holles Bearbeitung — verschaffte sich die junge Mannheimer Madrigal-Vereinigung Dr. Ernst Cremers Beachtung. Allmählich scheint man sich bei beiden Sendern stärker auf die musikkulturell für den Funk doch sehr bedeutsame Chormusik zu besinnen. Frankfurt ließ im Wetterauer Dom vom Funkchor unter Paul Belker alte Weihnachtslieder in Sätzen von Haßler und Pachelbel singen, die von der Qualität des Chors überzeugten. Die Umrahmung mit zugehörigen Choralvorspielen von Buxtehude, Haßler und Pachelbel auf der herrlichen Barockorgel besorgte Reinhold Merten mit feinem Stil- und Klanggefühl.

Die Aufführung „Deutscher Lieder für Frauenchor" durch die Frankfurter Singakademie unter Prof. Fritz Gambke führte mit ihrem Programm in das zeitgenössische Schaffen. Die dreistimmigen „Jugendlieder" von Heinrich Kaspar Schmid und die wundervoll beschwingten „Hymnen an den Frohsinn" von Joseph Haas kamen mit prächtiger Disziplin zu schönster Wirkung. Energische Einsatzbereitschaft für das Schaffen der Gegenwart war aus einem Stuttgarter Orchester-Konzert „Junge deutsche Komponisten" zu vernehmen. Man hörte von Ferd. Drost eindringlich interpretiert Lothar Windspergers „Lützow-Ouvertüre", eine phantasievolle, figürlich reiche Paraphrase über Webers Lied und die „Samland-Suite" des Ostpreußen Otto Besch, die in ihrer impressionistischen Klangmalerei den Humperdinck-Schüler gut auswies. Davon hoben sich Karl Höllers „Hymnen über gregorianische Choralmelodien" scharf ab, in denen der hervorragende Haas-Schüler trotz eines erheblichen formal-gedanklichen Aufwands eine reiche polyphone Kraft entfaltet.

Weiterhin bemerkenswert waren in einem Frankfurter Konzert unter Rosbauds Leitung Busonis „Tanzwalzer"-Vorstudie zum Faust-Reigen neben dem von Kulenkampff glänzend gespielten Violinkonzert op. 35a und einem Neujahrskonzert die „Idomeneo"-Suite des gleichen Komponisten, eine gelungene Wiederbelebung von Liszts „Mazeppa" (von Stuttgart unter Drost) und schließlich in einem Konzert, das die fünfzehnjährige musikalische Grenzwacht des „Landessinfonieorchester für Pfalz und Saargebiet" unter Ernst Boehes verdienter Führung ehrte, Gottfried Rüdingers Romantische Serenade op. 9 und Boehes vornehme sinfonische Impression „Taormina" in einer für die Qualität des Orchesters zeugenden Wiedergabe. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Seine Arbeit im letzten Monat des alten Jahres und zu Beginn des neuen kulminierte in der Herausstellung zeitgenössischer Musikwerke. Ob diese nun mehr dem Bezirk des Unterhaltungsmäßigen angehörten oder im üblichen Sinne künstlerische Wirkungen anstrebten, jedenfalls ist es ein positiver Wert, daß Hamburgs Mikrophone im hohen Maße den Lebenden zur Verfügung gestellt werden. Es bleibt zu hoffen — der Wunsch sei wiederholt —, daß der der Öffentlichkeit noch nicht bekannte Nachfolger des demnächst ausscheidenden Generalmusikdirektors José Eibenschütz die seiner wartende Aufgabe der Herausbildung einer starken und ergiebigen Pflege des großen sinfonischen Repertoires energisch und zielbewußt in Angriff nimmt. Wir möchten ja nichts geringeres, als daß im Rahmen der Reichs- und Ringsendungen Hamburg nicht nur als die Welthafenstadt und als Sammelpunkt niederdeutschen Wesens zur Geltung kommt, sondern mit innerem Gewicht auch für die hohe und höchste musikalische Kunst aus alter und neuer Zeit in repräsentativen Aufführungen eingesetzt wird. Die Anstrengungen, die in Richtung der neuen Musik in den letzten Wochen hier gemacht wurden, haben schon so bedeutungsvolle Ergebnisse gezeitigt wie die dem ganzen Reich geltenden Ursendungen zweier groß angelegter, formal und ideell neuartiger Werke von Hugo Distler und Hermann Erdlen. Aus dieser Tatsache geht klar hervor, daß die hier konsequent und methodisch kultivierte zeitgenössische Musik mit Recht als spezifische Arbeitsleistung des Hamburger Senders von der Reichsrundfunkgesellschaft angesehen und ausgewertet wird. An anderen Stellen mag es so sein, daß die alte Musik die Basis für die neue ist. Ob es nun Zufall oder Bestimmung war, daß der Fall in Hamburg gerade umgekehrt liegt, — wir haben die Pflicht, einmal die unmittelbare Fruchtbarkeit des Hamburger Arbeitspensums anzuerken-

nen, und andererseits zu erwarten, daß nunmehr zu dem Neuen das große, gute Alte als unentbehrliche Ergänzung mit gleicher Aktivität hinzugefügt wird.

Unter den mancherlei hier erstmalig bekanntgemachten Werken verdienen eine Erwähnung eine parodistische „Kitschkurzoper": „Petroleumquellen und Mädchenehre" von Hugo Hartung mit der Musik von Bernhard Eichhorn, die mit Laune (und hintergründigem Ernst) zeigte, wie die bloße Routine verbunden mit Phantasiemangel auch die besten Dinge ins Lächerliche, ja Kitschige hineinzieht. — Distler hat Schillers „Lied von der Glocke" in einer zum Teil betont primitiven Kompositionsweise zur aktuellen Funkform umzuwandeln gesucht und eine in ihrer Art zwingende Lösung gefunden. — Der erste Weihnachtstag bot ein ergreifendes Krippenspiel aus Hannover „Maria durch die Heide ging" mit der schlicht-klaren Musik (Liedverarbeitung) von Otto Ebel von Sosen. — Als ein besonderes Ereignis hat Hermann Erdlens, der in dieser Zeit auch in der Reihe der „Norddeutschen Komponisten"-Abende mit Kammermusikwerken vertreten war, „Saar-Kantate" zu gelten, die das bekannte Saarlied zur thematischen Quelle macht, und nach deren Weitung zum Strom in das Meer umfassenden Volksgesanges mündet. Hier ist nicht aus ästhetischen Überlegungen eine neue Form geboren — Webers Chorgemeinschaften sind nur ihrer Bezeichnung nach ein ähnliches —, sondern aus einer zwingenden Eingebung wurde die hörende Masse zu einer singenden Gemeinschaft umgewandelt. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Im Vordergrund der Beachtung steht der sämtliche Sinfonien umfassende Brucknerzyklus, den GMD Weisbach gegenwärtig durchführt und der jetzt bis zur Dritten gediehen ist. Es kommt der Sache nur zugute, daß, im Gegensatz zu dem gleichen Unternehmen früherer Zeiten, eine einzige hierfür besonders geeignete Persönlichkeit alle Sinfonien leitet; und wenn es noch eines Beweises bedurfte, daß nach dem Ausscheiden Carl Mucks aus dem Musikleben Weisbach wohl der beste und repräsentative deutsche Bruckner-Dirigent ist, so wurde er hier geliefert. Über die Erste, die in der Linzer Fassung geboten wurde, erscheint ein Sonderbericht. Besonders wertvoll war uns wegen ihrer Seltenheit die Zweite. Es ist ja richtig, daß in den Ecksätzen der große Atem der anderen Sinfonien nicht weht; aber die allgemeine Vernachlässigung dieses musizierseligen Werkes ist keinesfalls gerechtfertigt. Die Dritte war bemerkenswert wegen der Klarheit, mit der sie im Lautsprecher klangliche Wirklichkeit wurde.

Im Konzert am ersten Weihnachtstag brachte Weisbach wieder einen wenig bekannten Haydn mit der bei ihm gewohnten Feinheit der Ausführung. Die Kürzung in Regers Hillervariationen, die ideal schön wiedergegeben wurden, hätte sich wohl vermeiden lassen, wenn das Programm nicht durch die in diesen Tagen ohnehin stark strapazierten Weihnachtslieder belastet worden wäre.

In der Kantate „Süßer Trost, mein Jesus kommt" machte Irmgard Genzel-Roehling einen wesentlich günstigeren Eindruck als in der Kirche. Henriette Lehne, Hanns Fleischer und Fred Drissen bewährten sich wieder als erstklassige Bach-Solisten. Dagegen schienen bei der Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" ausreichende Probemöglichkeiten nicht zur Verfügung gestanden zu haben, da einmal das Zusammenspiel der letzten Genauigkeit ermangelte und da auch die Stimme der im übrigen stilsicheren Solistin Helene Fahrni im Lautsprecher sehr hart klang. Sehr anzuerkennen ist die virtuose Wiedergabe der schwierigen Clarinpartie durch Heinrich Teubig.

Die schöne Hörfolge „Dreißig deutsche Dome läuten die Christnacht ein" wurde nicht zuletzt durch die Mitwirkung der Thomaner und der Universitätskantorei zu einer Sendung, die vor allem den Deutschen außerhalb der Grenzen einen anheimelnden Weihnachtsgruß vermittelt haben wird. Mit Recht nahm unter den weihnachtlichen Sendungen das Erzgebirge als volkskundlich ergiebiges Gebiet einigen Raum ein.

Als Uraufführung gab es „Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn", Text von Hans Peter Schmiedel, Musik von Hermann Ambrosius. Durch seinen Reichtum an Gegensätzen erweist sich das Werk als außerordentlich funkwirksam. Die Musik mischt bewährte, zum Teil aber auch recht verbrauchte Mittel der klanglichen Darstellung. Nach den zahlreichen, im letzten Jahr aufgeführten neuen Kompositionen von Ambrosius will es uns scheinen, daß dieser zweifellos begabte Komponist zu einer wirklichen Eigenprägung immer noch nicht gelangt ist. Wir würden uns freuen, wenn im neuen Jahr die Qualität über die Quantität die Oberhand gewinnen würde.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Ein Vergleich: Weihnacht 1932 wurde mit 27 diesbezüglichen Sendungen beschieden; 1933 waren es schon 37, um dann 1934 auf 25 Musik- und 30 Wortfeiern anzuschwellen. Was wir damals schon betont haben, wolle doch fürs nächste Jahr gelten. In der Beschränkung erst zeigt sich der Meister! Anstatt wie heuer elf (lange) Tage Weihnacht vorzubereiten und zu feiern, wird sich für die Zukunft empfehlen, nur die Festtage selbst mit weihnachtlichem Klang zu schmücken. Im übrigen sei anerkannt, wie sorgsam gepflegt „Werk und Wiedergabe" waren.

Ansonsten ist zu vermelden, daß nach wie vor die ernste Musik einen Verzweiflungskampf gegen die Flut an „Unterhaltung" kämpft. Wir haben im Bericht „Funkfragen II" die Peripherie des Problems zu erreichen versucht; wir werden auf die Begriffe „Unterhaltung und Kultur" zurückkommen müssen, denn die Ausblicke ergeben völlig neue Gesichtspunkte.

Das Nürnberger Stadttheater schickte eine quicklebendige Sendung der „Lustigen Weiber von Windsor" Nicolais. Vom Senderaum aus brachte Stuttgart „Hänsel und Gretel" als Kurzoper! Schade, das Werk auf eine Stunde zusammenstreichen zu müssen; denn der unsagbare Charme gerade einer solchen Märchenoper geht verloren, wenn nur die Rosinen draus vorgesetzt werden. Den 2. Akt „Tristan und Isolde" endlich schickte München. Viele Funkhörer werden bedauert haben, daß damit doch nur ein (künstlerisches) Bruchstück gesendet wurde. Man stelle aber in Rechnung, daß wir froh und dankbar sein müssen, wenn überhaupt solch hochstehend ernste Angelegenheit geboten wird!! Übrigens interessant, mit welch furiosem Tempo Hans A. Winter Handlung und Musik vorwärts trieb.

Aus Winters Symphoniekonzerten: eine phantastische Begabung ist Poldi Mildner, die das c-moll-Klavierkonzert Rachmaninoffs in Gestaltung und Technik gleich meisterlich spielte. Eine Uraufführung: die Hymne für Altsolo, Chor und Orchester von Ernst Schiffmann. Händel mit Beethoven verschmolzen muß wirken! So klingt das Werk klassisch schön, ist in Gesinnung und Können wahrhaft klassisch. Aber Jugend? Jugend, die frohgemut zum Experiment greift, damit im Ergebnis den Grundstock legt zu eigenmachtvoller Persönlichkeit, die ihre Zeit bestimmt. Diese Jugend findet sich im Hymnus Schiffmanns nicht. Eine Ausgrabung: Joachim Raffs Waldsymphonie. Wie zahm und brav rauscht dieser deutsche Wald Gewiß, im Sinne wohlklingender Gelehrsamkeit ist die Symphonie vorbildlich gearbeitet. Wir von Heute brauchen Sturm und Leben. So genügt die Waldsymphonie Raffs nicht. Genau dasselbe Bild ergab sich beim 4. Satz der Goethesymphonie Josef Reiters, für die sich (wir fürchten, auf die Dauer doch vergeblich) Karl List einsetzte.

Angesichts der überragenden Persönlichkeit Adolf Sandbergers war selbstverständlich, daß man seinen 70. Geburtstag gebührend feierte. Drei Stimmen, die übers Mikrophon so schön klingen, daß ihrer voranstellend gedacht werden muß: der gleichmäßig ansprechende, helle Sopran Jetti Topitz-Feilers; der Koloratur-Sopran Lilly Trautmanns: neben Leichtigkeit der Höhe bemerkenswert, daß die Koloraturen mit dramatischem Erleben erfüllt sind. Und der wundervoll klingende Nürnberger Bariton Franz Carls.

An Neuwerken beachtlich: Lieder von Rudolf Herbst; Violinsonate Roders; die entzückende Hausmusik Kurt Stroms. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Den 250. Geburtstag von Joh. Seb. Bach wird München mit einem großen Musikfest vom 4. bis 18. April begehen. Das Fest wird eingeleitet durch ein Konzert des Philharmonischen Chors mit den Münchener Philharmonikern, die unter Leitung von Adolf Mennerich in der Tonhalle Geistliche Kantaten zum Vortrag bringen. Bei dem zweiten Konzert am 6. April wird der Bachverein unter Christian Döbereiner im Residenztheater Weltliche Kantaten und am 7. April in einer Morgenaufführung im Residenztheater Kammermusik zu Gehör bringen. Am 8. April folgt der Konzertverein München mit einem Bach-Festkonzert in der Tonhalle mit Siegmund v. Hausegger als Dirigenten und Edwin Fischer als Solisten. Der 9. April bringt ein Motetten-Orgelkonzert im Odeon, das der Bachverein unter Leitung von Karl Marx veranstaltet, am 10. April wird in der Tonhalle vom Münchener Domchor und den Münchener Philharmonikern unter Leitung von Prof. Berberich die h-moll-Messe aufgeführt, der am 14. April als Höhepunkt der Festwoche eine Aufführung der Matthäus-Passion durch die Musikalische Akademie und den Lehrergesangverein unter GMD Knappertsbusch im Odeon folgt. Das Fest schließt am 18. April mit der Aufführung der Johannis-Passion in der Lukaskirche durch den Chorverein für evangelische Kirchenmusik unter Prof. Ernst Riemann.

Die NS-Kulturgemeinde Recklinghausen veranstaltet Ende März ein „Kleines Bachfest", bei dem das Brandenburgische Konzert Nr. 3 in G, das Choralvorspiel „O Mensch bewein dein Sünden groß" in der Bearbeitung von Max Reger, das Konzert für 2 Klaviere in C-Dur und die Bauernkantate unter Leitung von Bruno Hegmann und die „Johannes-Passion" unter Hans Boeke zur Aufführung kommen. Einen weiteren Motetten-Abend und einen Bachvortrag mit Orgelwerken hat Gerhard Bunk übernommen. Ausführende sind das Collegium musicum und der Madrigalchor Recklinghausen und ferner die Solisten Carla Frisch und Mathilde Redemann (Klavier) und Elisabeth Wacup (Sopran).

Auch der Reutlinger Singkreis und der Schwäbische Singkreis bereiten unter Hans Grischkat ein

„Reutlinger Bachfest“ (23./24. März) vor, dessen Höhepunkt neben Motetten, geistlichen und weltlichen Kantaten und Orchesterwerken des Meisters, die Aufführung der Matthäuspassion bilden wird. Die dem Programm beigefügte Übersicht „10 Jahre Bach im Reutlinger und Schwäbischen Singkreis“ gibt ein gutes Bild von der ernsten und eingehenden Beschäftigung dieser Singkreise mit dem Schaffen des Thomaskantors.

Unlängst hatte der Oberbürgermeister der Stadt Halle die Berliner Vertreter der englischen und amerikanischen Presse geladen, um ihnen über das Programm der hallischen Händelfeiern Auskunft zu geben. In Vertretung des Oberbürgermeisters sprach der Direktor des hallischen Presseamts, Dr. Heinecke, für den deutsch-englischen Kulturaustausch Frau Dr. Liebenam. Außer den bereits bekannten Veranstaltungen werden auf dem Thingplatz szenische und Orchesteraufführungen Händelscher Werke geboten. Bei einem Wasserfest auf der Saale soll die „Wassermusik“ gespielt werden. Im August findet ein deutsch-englischer Ferienkurs statt.

Im Heinr. Schütz-Gedenkjahr 1935 wird die Dresdner Schütz-Gesellschaft vom 14. bis 16. Juni ein Schütz- und Chr. Bernhard-Fest auf dem „Weißen Hirsch“ veranstalten, wobei der dritte Akt der Oper „Seelewig“ von Sigmund Staden aufgeführt wird. Am 8. Oktober wird eine Schütz-Büste in der Dresdner Frauenkirche aufgestellt.

In diesem und in den kommenden Jahren sind in Linz und St. Florian von der Fremdenverkehrsaktion (Oberösterreich) Bruckner-Feste in größerem Stil geplant, die gewissermaßen als Präludium für die Salzburger Festspiele gedacht sind. Für das erste dieser Feste am 26. und 27. Juli dieses Jahres ist die 4. und 9. Sinfonie, die c-moll-Messe, das Streichquintett, und Motetten (gesungen vom Linzer Domchor und den St. Florianer Sängerknaben) vorgesehen. Die Mitwirkung der Wiener Philharmoniker ist sichergestellt.

In Freiburg findet, wie bereits gemeldet, vom 29. Mai bis 2. Juni 1935 das fünfte Brucknerfest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Gemeinschaft mit der Stadt Freiburg statt. Das Programm umfaßt die fünfte und neunte Symphonie unter GMD Franz Konwitschny, die erste und achte unter GMD Hermann Abendroth, Leipzig, die sechste unter GMD Prof. Karl Leonhardt, Stuttgart, die „Nullte“ unter Regierungsrat Prof. Franz Moißl, Wien, außerdem die Ouvertüre g-moll und das Te Deum (Konwitschny), sowie eine liturgisch-pontifikale Aufführung der f-moll-Messe im Münster nebst dem Ecce sacerdos unter Beigabe von Motetten. Den musikalischen Festtagen wird am 29. Mai ein Empfangsabend vorausgehen.

Aus dem nunmehr vorliegenden Programm der unter Schirmherrschaft von Frau Winifred Wagner nächsten Sommer in Detmold stattfindenden Richard Wagner-Festwoche muß bedauerlicherweise festgestellt werden, daß auch diese „Festwoche“ der von Richard Wagner selbst so stark bekämpften Unsitte der konzertmäßigen Darbietung einzelner Opernteile verfällt.

Reichsminister Dr. Goebbels hat bestimmt, daß auch im Jahr 1935 unter seiner Schirmherrschaft Reichsfestspiele in Heidelberg stattfinden. Schauplatz der Aufführungen wird teils der Heidelberger Schloßhof, teils die neuerrichtete Thingstätte Heiliger Berg sein.

In Gleiwitz fand eine Oberschlesische Musikwoche statt, die u. a. einen Liederabend von Marcel Wittrisch, eine Aufführung des „Fliegenden Holländers“ und einen Oberschlesischen Komponisten-Abend (Gerhart Strecke, Buchal, Wetz, Hans Klaus Langer, Frz. Kauf u. a.) bot. Die Woche schloß mit der „Neunten“ unter Leitung von Peter.

Der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten gibt amtlich bekannt, daß das Zweite internationale Musikfest des Jahres 1935, an dem der Ständige Rat sich beteiligt, in Frankreich stattfinden wird, und zwar vor[illegible]ussichtlich in der zweiten Augusthälfte 193[illegible] Vichy. Das Erste Musikfest findet, wie be[illegible]emeldet, im Frühjahr in Hamburg statt.

Künftig so[illegible]gelmäßig wiederkehrende Bergische Mu[illegible]fte eingerichtet werden. Das erste findet an [illegible]-5. Mai in Langenberg statt und verspricht [illegible] drei Veranstaltungen außer Volksliedern Werke von R. Wetz, Georg Vollerthun und Ludw. Weber.

Die diesjährigen Salzburger Festspiele bringen als Opernneuheiten Glucks „Iphigenie auf Tauris“ und Verdis „Fallstaff“. Als Dirigenten der gesamten Veranstaltungen sind Arturo Toscanini, Felix von Weingartner und Bruno Walter vorgesehen.

Im Mai und Juni ds. Js. werden in Glyndbourne (England) Mozart-Festspiele veranstaltet, die unter der Leitung von Fritz Busch stehen.

Die 36. Tagung des Schweizer Tonkünstlervereins findet am 6./7. April in Winterthur statt. Das Programm der Festveranstaltungen sieht Werke von O Schoeck, V. Andreae, Fritz Brun, K. H. David u. a. vor.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die neue Prager Bruckner-Gemeinde hat einen neuen gemischten Chor, den „Chor der Bruckner-Gemeinde“ ins Leben gerufen, dessen musikalischer Leiter der Bruckner-Forscher Dr. Herbert Hiebsch ist. Bei dem ersten Konzert des neuen Chores gelangten

folgende Kompositionen Anton Bruckners zur teilweise ersten öffentlichen Aufführung in Prag: Vier Motetten für vierstimmigen A-capella-Chor, der vierstimmige Chor mit Posaunen- und Orgelbegleitung „Ecce sacerdos!“, das „Tantum ergo“ für vierstimmigen A-cappella-Chor, das „Ave Maria!“ für eine Altstimme, das „Ave Maria!“ für siebenstimmigen A-cappella-Chor und das Vorspiel und die Fuge in c-moll für Orgel. U.

Der „Nationalsozialistische Lehrerbund“ (Gau Weser-Ems) hielt unter Leitung des verdienten Pädagogen Osterthun in Delmenhorst eine Singetagung ab, die von Regierungsvertretern, darunter dem Oldenburgischen Ministerpräsidenten besucht wurde. Als Hauptredner der Tagung sprach Dr. Fritz Stege (Berlin) über „Musikerziehung — Volkserziehung“. Er untersuchte hierbei die Volksverbundenheit musikerzieherischer Strömungen und gelangte zu einer Ablehnung der Bestrebungen Fritz Jödes. Pg. Osterthun verlas ein Schreiben der Reichsleitung des NS-Lehrerbundes, wonach die Förderung Jödes und die Abhaltung von Singstunden für das gesamte Reichsgebiet des NS-Lehrerbundes untersagt sind.

Die Berliner Philharmonie, die Heimstätte des Philharmonischen Orchesters, wurde vor 50 Jahren gegründet.

Die Reichsmusikkammer veröffentlicht soeben in ihrem „amtlichen Mitteilungsblatt“ eine Verfügung, wonach „die Veranstaltung von Gesangwettstreiten und die Teilnahme an solchen allen Mitgliedsvereinen des DSB und des Reichsverbandes der gemischten Chöre mit sofortiger Wirkung verboten wird“.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Privatdozent Dr. Hermann Zenck ist zum ao. Professor der Universität Göttingen ernannt worden.

Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg an der Universität Bonn wurde beauftragt Vorlesungen und Übungen über die musikalische Akustik zu halten

Dr. Richard Benz hielt in Jena einen Vortrag über „Die Sendung der deutschen Musik“.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn veranstaltete in Verbindung mit der Musikwissenschaftlichen Fachabteilung in der Universität eine Gemeinschaftsmusik deutscher Vergangenheit, bei der Werke von Förster, Ph. E. Bach, Wagenseil und Rosenmüller aufgeführt wurden.

Der Komponist Prof. Dr. Georg Vollerthun hielt im Hörsaal des Museums für Völkerkunde in Berlin einen Vortrag über das deutsche Lied.

Das Leipziger Städtische Kulturamt hat die Schulmusiklehrer angewiesen, die Schüler auf den Besuch geeigneter Opernvorstellungen vorzubereiten.

Heinz Fuhrmann, der hochbegabte Hamburger Musikschriftsteller und Leiter der dortigen Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker, sprach im Rahmen der Volkshochschule in der Universität über das Thema „Musik und Staat“.

Seit der vollständigen Neuordnung auf organisatorischem, pädagogischem und künstlerischem Gebiet durch den neuen Leiter der Städtischen Hochschule für Musik und Theater in Mannheim, Direktor Chlodwig Rasberger, hat die Hochschule einen erfreulichen Aufstieg zu verzeichnen. Die Schülerzunahme beträgt seit dem Ende des Sommersemesters am 31. Juli 1934 120 v. H. Die Hochschule verfügt nunmehr über ein eigenes Hochschulorchester, das 70 Spieler aufweist. In den Lehrplan neu aufgenommen ist ferner eine Chorklasse und eine Chorleiterabteilung, mit deren Führung Prof. Fritz Schmidt beauftragt ist.

Der bekannte Volkslied-Forscher und -Sänger Dr. Heinrich Möller gab in einer Schulungsstunde der Musikhochschule-Weimar einen Überblick über das Volkslied von vierzig europäischen Völkern. Dr. Möller ergänzte seinen Vortrag durch zahlreiche musikalische Proben.

Das Lübecker Staatskonservatorium der Musik veranstaltet vom 18.—21. Febr. einen 1. Fortbildungskurs für Chordirigenten.

Die bisher an der Hochschule für Musik zu Charlottenburg bestehende Kapellmeisterschule und Chorleiterschule wurden mit Beginn des Wintersemesters 1934/35 zu einer Fachgruppe Dirigieren zusammengefaßt, in der künftig die Dirigentenausbildung nach einheitlichen Gesichtspunkten und im organischen Aufbau des Ausbildungsganges durchgeführt wird. Die Gesamtleitung der Fachgruppe hat Direktor Prof. Dr. Fritz Stein übernommen. Die Fachgruppe gliedert sich in die Abteilungen Chorleitung, Opernleitung und Konzertleitung. Jede Abteilung umfaßt eine Hochschul- und eine Meisterklasse, für deren Besuch je zwei Semester vorgesehen sind. Das Studium beginnt für alle neueintretenden Studierenden mit der Abteilung Chorleitung, sofern nicht der Nachweis ausreichender Kenntnisse und Fähigkeiten auf diesem Gebiete erbracht wird. Der Ausbildungsgang ist so elastisch gehalten, daß er allen praktischen Bedürfnissen angepaßt werden kann. Die Gesamt-Ausbildungsdauer beträgt 4—12 Semester, je nachdem ob eine umfassende Ausbildung bis zur Reife in jeder der drei Abteilungen oder nur eine Spezialausbildung auf einem der drei Gebiete gewünscht wird. Die Abteilung Chorleitung trägt den Charakter einer in sich geschlosse-

nen Chorleiterschule, von der nach erfolgreichem Besuch der Meisterklasse und einer Gesamt-Studiendauer von mindestens 4 Semestern das Reifezeugnis für Chorleitung erteilt werden kann. Als Hauptlehrkräfte sind tätig: für Chorleitung Direktor Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. Kurt Thomas, Theodor Jakobi; für Opernleitung Staatskapellmeister Robert Heger, Prof. Clemens Schmalstich, GMD Arthur Rother, Prof. Georg Vollerthun; für Konzertleitung Direktor Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. Clemens Schmalstich, GMD Arthur Rother, Prof. Walther Gmeindl. Verbindliche Lehrfächer sind: Klavier, Theorie, Methodik des Gesanges, Chorsingen, Operndramaturgie, Musikgeschichte, Kammermusik, Korrepetition. Die Aufnahme in die Fachgruppe Dirigieren erfolgt künftig nur im Herbst zu Beginn des Wintersemesters, im Frühjahr finden keine Aufnahmeprüfungen mehr statt. — Ferner wird eine Fachgruppe Kammermusik neu eingerichtet, die alle Gebiete kammermusikalischen Musizierens in der Form von Streicher-, Bläser- und Klavierklassen, eine Arbeitsgemeinschaft für alte Musik, eine Liedklasse, ein Kammerorchester und einen Kammerchor umfaßt. Leiter der Klassen sind die Hauptfachlehrer der verschiedenen Instrumentalgebiete, die Leitung der Liedklasse hat Prof. Georg Vollerthun, die Arbeitsgemeinschaft für alte Musik wird von Direktor Prof. Dr. Fritz Stein und Prof. D. Dr. Max Seiffert unter Mitwirkung der beteiligten Hauptlehrkräfte geleitet. Im Rahmen der Fachgruppe Kammermusik wurde ferner eine Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik eingerichtet, zu der auch Außenstehende als Teilnehmer zugelassen werden. Die Fachgruppe Kammermusik kann auch als Hauptfach belegt werden. Voraussetzung für die Zulassung zur Aufnahmeprüfung ist die abgeschlossene Ausbildung auf einem Instrument oder in Gesang.

Die städtische Akademie für Tonkunst in Darmstadt hat seit Herbst vergangenen Jahres ebenfalls eine Chormeisterschule eingerichtet, die Männer und Frauen mit entsprechender Vorbildung besuchen können. Die Aufnahme kann nach vorausgegangener Prüfung in das Musiklehrerseminar, in dem gleichzeitig zum Privatmusiklehrer- und Chorleiterberuf vorbereitet wird, in die Chorleiterschule oder in die Fortbildungs- bzw. Umschulungskurse, in denen bereits tätigen Chorleitern die restliche Vollausbildung gegeben wird, erfolgen. Die Chorleiterschule umfaßt die Unterrichtsfächer: Gesangliche Unterweisung, Stimmbildung, Sprechtechnik und Sprachpflege, Dirigierlehre für Chor und Orchester, daneben allgemeine Musiklehre, Instrumentenkunde, Musikgeschichte usf. Die Schule legt ihr besonderes Augenmerk darauf, neben der Vermittlung reichen technischen Könnens und allgemeinen Wissens die Chorleiter auch zu tatsächlichen Erziehern in des Wortes weitester Bedeutung heranzubilden.

Die Stadt Düsseldorf eröffnete am 1. Jan. eine eigene Musikschule, ein Robert Schumann-Konservatorium, in dem das Buths-Neitzel-Konservatorium mit dem größten Teil seiner Lehrer aufgeht, und das ein eigentliches Konservatorium, ein Musikseminar, eine Opernschule und eine Volksmusikabteilung umfassen wird. Die Gesamtleitung liegt in den Händen von GMD Hugo Balzer.

In Hamburg ist eine „Forschungsabteilung für Vergleichende Musikwissenschaft am Phonetischen Laboratorium der Universität" errichtet worden. Die Leitung wurde dem Wissenschaftlichen Rat und Privatdozenten für Vergleichende Musikwissenschaft Prof. Dr. Wilhelm Heinitz übertragen.

An der Staatlichen Hochschule für Musik in Charlottenburg gelangte soeben ein Chorleiterkursus zum Abschluß, den die Reichsmusikkammer zur Umschulung von Privatmusiklehrern veranstaltet hatte. Der Kursus, der unter Leitung von Prof. Stein stand, wurde von dem künstlerisch und pädagogisch ausgezeichneten Chordirigenten Kapellmeister August Ehrhardt-Berlin sowie von dem bestens bekannten Stimmbildner Eduard Meier-Menzel-Frankfurt/O. durchgeführt. Er umschloß die Fächer Chorschulung (Dirigiertechnik, Chordisziplin, Literaturkunde), Harmonielehre, Allgemeine Musiklehre und chorische Stimmbildung. Mitte Januar vereinte ein von Carl Hannemann veranstaltetes achttägiges Gemeinschaftslager in der Albert Forster-Schule zu Berlin-Zehlendorf die in der Prüfung anerkannten Teilnehmer zu weiterer Fortbildung. L. R.

Lehrer und Studenten der Staatl. Musikhochschule zu Köln haben unter Leitung von Prof. Dr. Hermann Unger den Arbeitern der IG-Farbenwerke zu Leverkusen einen künstlerischen Besuch abgestattet und daselbst ein Konzert mit Solo-, Chor- und Orchesterwerken veranstaltet.

Von den zur Erinnerung an den Tag der nationalen Arbeit am Konservatorium der Musik Max Plock, Braunschweig gestifteten Freistellen zum Besuch des Musiklehrerseminars mit dem Ziel der staatlichen Prüfung werden zum 1. April 1935 zwei halbe Freistellen (Hauptfach Violine) vergeben. Bewerber rein arischer Abstammung wollen schon jetzt Gesuche zur Erlangung der Freistellen einreichen.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg brachte Ende des vergangenen Jahres Carl Schäfers Weihnachtsoratorium für Sopran u. Baritonsolo, Chor und Orchester op. 30, Text v. A. Dörfler, zur Erstaufführung.

KIRCHE UND SCHULE

Als Nachtrag zu der in unserem letzten Dezemberheft gebrachten Erzählung „Die Kreuzschüler im Himmel" von Rudolf Kirsten wird es unsere Leser interessieren, daß diese Legende vom Inspektor des Alumneums der Kreuzschule Dr. Dittrich im vergangenen Jahre zu einem Singspiel umgearbeitet wurde, zu dem der vom Kreuzchor schon wiederholt aufgeführte Dresdener Komponist Otto Reinhold eine gefällige Musik schrieb. Dies heitere Spiel wurde unter großem Beifall beim letzten Faschingskonzert der Kruzianer aus der Taufe gehoben.

In Belgien finden in diesem Winter eine Reihe besonderer musikalischer Veranstaltungen statt, die unter der Bezeichnung „Huldigung der belgischen Musik an König Leopold III." zusammengefaßt sind. Im Rahmen dieser Reihe hat der über die Grenzen Belgiens weit hinaus bekannte Mechelner Domchor unter der Stabführung des Kanonikus van Nuffel in der dortigen Kathedrale während eines feierlichen Hochamts die sechsstimmige Messe „Cum sit omnipotens Rector Olympi" des alten flämischen Tonsetzers Philippus de Monte (1521 in Mecheln geboren) zur Aufführung gebracht.

In der Paulus-Kirche zu Berlin-Zehlendorf veranstaltete die bestbekannte Organistin und Schülerin des ehemaligen Domorganisten Prof. Fischer, Traute Wagner, ein erfolgreiches Konzert mit einem umfangreichen Programm, das von Buxtehude bis zu Bach führte. Mitwirkende waren Hanna Richtsmeier und Eva Roloff.

Die Claudius-Motette „Empfangen und genähret" von Hans Chemin-Petit hinterließ bei der Erstaufführung unter Leitung des Komponisten in Magdeburg durch den dortigen Domchor (Leiter KMD B. Henking) tiefste Eindrücke.

In der Berliner Dreifaltigkeitskirche bot der Organist Hans Joachim Ulm ein Weihnachtskonzert, das u. a. Chorbearbeitungen und Weihnachtsimprovisationen des Veranstalters enthielt.

MD Franz B. Kirchmair ließ zum Weihnachts- und Neujahrsfest eine Reihe wertvoller Kompositionen an der Kufsteiner Heldenorgel erklingen, so Carl Maria Pembaurs op. 46 „Missa St. Familie" in Es-dur und Arth. Piechlers op. 35 „Missa in hon. St. Alberti Magni".

Die in Berlin neugegründete Kurt Thomas-Kantorei wird in der Osterzeit Kurt Thomas' „Markus-Passion" in einer Reihe von Städten zur Aufführung bringen.

Gerard Bunk-Dortmund spielte kürzlich in seinen Orgelfeierstunden u. a. S. Karg-Elerts Phantasie aus op. 65, J. N. Davids Kleine Partita über „Macht hoch die Tür", sowie eine Reihe von Kompositionen des jungen dortigen Komponisten Otto Heinermann. Ferner kam kürzlich unter seiner Leitung Joh. Brahms' „Deutsches Requiem" zur Aufführung.

Walter Kunze veranstaltete auch in diesem Jahre einen Weihnachtsliederabend in der Radeweiler Kirche zu Ammendorf mit alter Weihnachtsmusik.

Organist Georg Winkler-Leipzig machte in einem Orgelabend mit Richard Trägners 3 Choralvorspielen für Orgel, Paul Geilsdorfs 3 Liedern für Alt und Orgel (Solistin: Elly Hartwig-Correns) und Hugo Kauns op. 62 Nr. 1 Introduktion und Doppelfuge d-moll für Orgel bekannt.

Kompositionen des Dresdener Organisten Paul Krause kamen in den letzten Wochen in der Dresdner Kreuzkirche (Lahmann), in den Stadtkirchen Großschönau (Schiffner) und Mülsen, im Deutschen Haus in Brünn (Neumann) und im Reichssender Königsberg (Schütz) zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Prof. Alexander d'Arnals-Dühring, der Regisseur am Deutschen Opernhause zu Berlin, hat einen Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik als Lehrer für die dramatische Unterrichtsklasse erhalten.

Intendant Karl Kroll (Hof) wurde anstelle von Maurenbrecher zum Leiter des Stadttheaters Plauen ernannt.

Prof. Dr. Joseph Marx wurde zur Errichtung einer türkischen Musikakademie nach Istambul berufen. Er beabsichtigt ferner die Herausgabe türkischer Volkslieder in Anatolien.

Dr. Willem Mengelberg wurde zum Professor für reproduktive Kunst an der Utrechter Universität ernannt.

Als Nachklang der Amtsverpflichtung von Clemens Krauß sind die Kammersänger v. Manowarda, Franz Völker, sowie Viorica Ursuleac mit sofortiger Wirkung aus dem Verband der Wiener Oper ausgeschlossen worden. Die Künstler werden von der Berliner Staatsoper übernommen. Ferner geht zum 1. September auch der Bariton Karl Hammes von der Wiener an die Berliner Staatsoper.

Das bayerische Kultusministerium legt Wert auf die Erklärung, daß Generalmusikdirektor Knappertsbusch „für die künstlerische Leitung der Staatsoper das Vertrauen des Ministeriums genießt".

Der Kölner Männergesangverein wählte zu seinem 1. Chormeister GMD Eugen Pabst, Münster.

Zu den englischen Mozartfestspielen in Glyndbourne (Mai—Juni 1935) wurde Walter Ludwig vom Deutschen Opernhaus Berlin für die Partien

des Tamino (Zauberflöte), Belmonte (Entführung) in deutscher Sprache und für die Partie des Ferrando in Cosi fan tutte in italienischer Sprache verpflichtet.

An die Münchener Staatsoper wurde als erste Soubrette Gertrud Riedinger (Braunschweig) und KM Josef Kugler (Braunschweig) als leitender Chordirektor und dirigierender Kapellmeister verpflichtet.

Nach seinem Anstellungsgastspiel als Stolzing in den „Meistersingern" wurde Paul Kötter ab Herbst 1935 an das Frankfurter Opernhaus berufen.

Nach Ablauf der Spielzeit wird Hedda Helfing, die sechs Jahre hindurch Mitglied der Münchener Staatsoper war, einem Ruf als erste Koloratursängerin und Soubrette nach Leipzig folgen.

Zum neuen Domorganisten hat das Regensburger Domkapitel an Stelle des verstorbenen Josef Renner den bisherigen Chorregenten an der Stadtpfarrkirche in Regensburg-Reinhausen, Karl Kraus gewählt.

Hans Gillmann wurde an das Deutsche Opernhaus, Berlin als Bassist berufen.

An das Berliner Philharmonische Orchester wurde Hugo Kolberg, der 1. Konzertmeister des Städtischen Opernhauses in Frankfurt a. M. und der dortigen Museumskonzerte, als 1. Konzertmeister berufen.

Von der Leitung des Duisburger Opernhauses ist Intendant Dr. Saladin Schmitt zurückgetreten. Zum kommissarischen Operndirektor ist vorbehaltlich der Genehmigung der Aufsichtsbehörde der bisherige Oberspielleiter Rudolf Scheel ernannt worden. Die Theatergemeinschaft Duisburg-Bochum bleibt erhalten, Dr. Schmitt bleibt ebenso Intendant von Bochum. Wolfram von Zastrow, der Spielleiter der Deutschen Musikbühne wurde als Dramaturg und Spielleiter an die Duisburger Bühne verpflichtet.

Der junge dänische Gesangpädagoge Erwin Bergh hat einen Vertrag mit der Regierung der Ukraine unterschrieben, ein Professorat an dem Konservatorium in Kiew zu übernehmen. Erwin Bergh war eine Reihe von Jahren Opernsänger in Deutschland.

Frau Henny Trundt hat ab Herbst einen Vertrag mit dem Frankfurter Opernhaus abgeschlossen.

Der Berliner Musikkritiker H. H. Stuckenschmidt (vgl. ZFM, S. 69) ist zur Zeit nicht mehr als Musikkritiker der „B. Z. am Mittag" tätig.

Der Heldenbariton Alexander Svéd (Budapest) wurde an die Wiener Staatsoper und gastweise an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Albert Coates übernimmt im Herbst die Leitung der ständigen Londoner Oper.

Alfred Pellegrini dessen musikerzieherische Tätigkeit seit vielen Jahren im In- und Auslande geschätzt wird, wurde auf Empfehlung der Reichstheaterkammer dem Ministerium für Propaganda und Volksaufklärung für den deutschen Kulturdienst vorgeschlagen. Dieses Ministerium hat nun in Würdigung seiner Verdienste um die deutsche Kunst die Vorträge Pellegrinis geprüft und angenommen.

Otto zur Nedden, der frühere Theaterdezernent im württ. Kultusministerium und Privatdozent an der Universität Tübingen, hat einen Ruf als Dramaturg für Oper und Schauspiel an das Deutsche Nationaltheater nach Weimar erhalten. Dr. zur Nedden ist außer seiner musikwissenschaftlichen und kulturpolitischen Tätigkeit auch als Dramatiker mit den Bühnenwerken „Vanina Vanini" und „Ephialtes" erfolgreich an die Öffentlichkeit getreten.

Der Generalintendant der Zoppoter Waldoper, Hermann Mertz wurde mit Beginn der nächsten Spielzeit als Nachfolger von Erich Orthmann in der Leitung des Danziger Staatstheaters verpflichtet.

Geburtstage.

Emil Siepe, Heldenbariton in Bayreuth (1891 bis 1892), Kammersänger, Gesangslehrer, Kritiker und Komponist, wurde am 16. Jan. 75 Jahre alt.

Prof. Carl Beines, Gesangspädagoge, Verfasser des Buches „Der richtige und der falsche Gesangston" und Komponist, wurde 65 Jahre alt.

Am 29. Dez. 1934 feierte der bekannte Schweizer Komponist José Berr seinen 60. Geburtstag. Die Musikwelt kennt ihn als den Schöpfer zahlreicher Kompositionen für Chor, Orchester, Klavier und Sologesang und einer Reihe von Opern („Der tote Gast", „Der Lebenstrank", „François Villion", „Der weiße Tänzer"), sowie als den Leiter eines 1913 von ihm begründeten und nach ihm benannten Privatkonservatoriums in Zürich.

Friedrich Weißhappel, Musikschuldirektor, Chormeister und Schriftsteller in Wien, Obmann des Janko-Vereins, vollendet am 13. Februar sein 60. Lebensjahr.

Alfred Pellegrini-Dresden, der Meisterschüler Dvořaks und Ševčiks wird am 5. Februar 50 Jahre alt.

Der bekannte Kammersänger der Sächsischen Staatsoper Friedrich Plaschke und der meisterliche Organist der Dresdener Kreuzkirche Bernhard Pfannstiehl waren in den letzten Tagen gefeierte Persönlichkeiten des Dresdener Musiklebens. Ersterer beging in voller Rüstigkeit und im Vollbesitze seiner herrlichen Stimme den 60sten

Geburtstag, letzterer nahm wegen Erreichung der Altersgrenze Abschied von seinem verantwortlichen Amte. Kammersänger Plaschke, aus der Prager Gesangsschule hervorgegangen, repräsentiert seit vielen Jahren die Bedeutung der Sächsischen Staatsoper durch seine herrliche Gesangs- und Darstellungskunst, der man unvergeßliche Eindrücke zu verdanken hat. Manche Operngestalten wurden durch seine vollendete Vermittlung zum „Begriff" des betreffenden Werkes z. B. der „Hans Sachs" in Wagners „Meistersinger", der kaum jemals mehr zu überbieten sein dürfte. Noch heute strahlt Plaschkes männlicher Bariton jene wundersame Wärme und Klangschönheit aus, die man sich von den durch den Künstler vertretenen Gestalten vorstellt. Auch als Kollege nimmt der Jubilar eine seltene Charakterstellung ein, indem er jederzeit echt verbundenes Menschentum bekundete. An der Seite seiner nicht weniger berühmten Gattin, der Kammersängerin Eva v. d. Osten — erster Dresdener „Rosenkavalier" — möge er noch viele Jahre gesund und schaffensfroh der Dresdener Staatsoper erhalten bleiben. — Bernhard Pfannstiehl, dem das Schicksal die Tragik der Erblindung bestimmte, ging aus strenger musikalischer Schulung hervor, die sich an großen Vorbildern reifte, um eine seltene Meisterschaft des königlichen Instrumentes der Kirchenmusik zu erreichen. Pfannstiehls Gedächtnis grenzte dabei oftmals ans Unbegreifliche. Seine überragend dynamisch gestaltete Registrierkunst, seine stilvolle Musikalität und seine manuelle Fertigkeit auf der Orgel, so auch sein wissenschaftliches Vermögen reihen ihn in die erste Reihe der instrumentalen Kunstvertreter ein. Nicht unvergessen sei seine mit rührender Hingabe dabei beteiligte Gemahlin, die ihm das ewige Dunkel seines Augenleidens zu erhellen bestrebt war. Pfannstiehl beherrschte die gesamte klassische Orgelliteratur, war zugleich aber jederzeit ein Förderer wertvoller Neuerscheinungen. Sein Abschiedskonzert erweckte Bewunderung und Wehmut. Dresden verliert durch seinen Weggang einen seiner bedeutendsten und liebenswertesten Künstler und Menschen. Pellegrini.

Am 21. Februar feiert der um das Männerchorwesen hochverdiente Kasseler Staatskapellmeister Dr. Robert L a u g s seinen 60. Geburtstag. Sein Weg führte ihn zunächst als Pianist durch Westdeutschland und Frankreich, dann als Musikdirektor und Lehrer der Klavierausbildungklasse 1896—1903 nach Krefeld, 1903—1913 wirkte er am städtischen Konservatorium Hagen i. W. und als Leiter des dortigen städtischen Orchesters, das er begründete. Die beiden nächsten Jahre leitete er die Konzerte der königlichen Kapelle zu Berlin und wirkte gleichzeitig 1913—1914 als 1. Kapellmeister an der königlichen Oper. 1914 siedelte er nach Kassel über, wo er zunächst als 1. Hofkapellmeister und seit 1918 als 1. Staatskapellmeister tätig ist. Gleichzeitig leitet er die städtischen Konzerte deren Begründer er ist. Neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit wirkte Dr. Robert Laugs aber auch allerorts als Leiter von Orchestern und Gesangvereinen, wie ja sein Name mit der Geschichte des Männerchorwesens in den letzten Jahrzehnten eng verknüpft ist, hat er doch lange Jahre im Vorstand des Deutschen Sängerbundes, als Mitbegründer und Bundeschormeister des Westfälischen Sängerbundes auch entscheidenden Einfluß auf deren Entwicklung ausgeübt.

Am 28. Februar feiert der sudetendeutsche Komponist Theodor V e i d l seinen 50. Geburtstag. Sein Name ist in der Musikwelt vor allem durch seine Oper „Kranwit" bekannt geworden.

Todesfälle.

† am 16. Januar nach einem kurzen Leiden Richard W e t z, einer der „Stillen im Lande", dem wir soeben unser Januarheft widmeten. Am kommenden 26. Februar wäre Richard Wetz 60 Jahre alt geworden.

Die G e s e l l s c h a f t f ü r S t i m m k u l t u r veranstaltet am 26. Februar (dem 60. Geburtstag R i c h a r d W e t z') in der Singakademie zu Berlin eine G e d e n k f e i e r. Die Gedächtnisrede hält George Arnim. Mitwirkende sind Professor Becker (Orgel), das Fehse-Quartett, Rud. Watzke, Marie-Auguste Beutner und Marie Golombek.

† die bekannte deutschbaltische Sängerin, Schülerin Stockhausens, Monika H u n n i u s, deren ausgezeichnete Lebenserinnerungen „Mein Weg zur Kunst" ihren Namen auch weit in nichtmusikalische Kreise getragen haben.

† am 29. Dez. 1934 in Hannover Prof. Dr. Hermann D e t t m e r, der dortige langjährige Organist der Pauluskirche und ein persönlicher Freund Max Regers, im Alter von 68 Jahren.

† am 19. Dez. 1934 auf seinem Rittergut Saint-Avit b. Bienritz, der älteste (1839 geborene) französische Pianist Francis P l a n t é, der einer der besten Chopininterpreten war.

† in Prag während einer Probe im Studio des Prager Rundfunks im Alter von 59 Jahren der Geiger und Bratschist Georg H e r o l d. Der Verstorbene war Mitbegründer und Mitglied des berühmten „Böhmischen Streichquartettes" und zuletzt Professor des Kammermusikspiels am Prager tschechischen Staatskonservatorium. Herold war auch ein ausgezeichneter Geigenbauer. U.

† im Alter von 52 Jahren der weit über die Grenzen seiner böhmischen Heimat bekannt gewordene Marienbader Kurkapellmeister Luis K u n z. Der Verstorbene galt als ein außerordentlich begabter Dirigent, der sich mit Vorliebe der Werke

aufſtrebender junger Muſiktalente annahm. Manche neue Muſikſchöpfung trat durch ſeinen Einfluß ihren Weg in die Muſikwelt an. Kunz wurde in der Nähe Marienbads geboren und erhielt ſeine künſtleriſche Ausbildung auf der bekannten Muſikſchule Petſchau, die ſchon manchen ſpäter berühmt gewordenen Schüler hervorbrachte. Lange wirkte Kunz als Konzertmeiſter und Dirigent in Rußland bis er 1921 als ſtädtiſcher Muſikdirektor nach Marienbad berufen wurde. Plgr.

† die Witwe des Komponiſten Leo Fall, die ſich in Wien in finanzieller Not mit Veronal vergiftet hat.

† Prof. Dr. Victor von Woikowſky-Biedau am Neujahrsmorgen in Berlin. Er iſt beſonders bekannt geworden durch ſeine Opern „Helga" (Hoftheater Wiesbaden), „Das Nothemd" (Hoftheater Deſſau und Deutſches Opernhaus) und „Der lange Kerl" (Hofoper Berlin). Anläßlich der Uraufführung dieſer Oper wurde er vom Kaiſer zum Profeſſor ernannt.

† Engelbert Haas, bekannter Muſiklehrer Weſtdeutſchlands, Direktor und Gründer des nach ihm benannten Konſervatoriums in Köln, im 59. Lebensjahr infolge Blutvergiftung.

† Arnold Spoel, holländiſcher Dirigent und Komponiſt, der vorübergehend auch in Berlin tätig war, Chorleiter und Förderer der Volksmuſik.

† Wilhelm Schmidt, Stadtkapellmeiſter in Zwickau, Leiter der Robert Schumann-Feſte 1910 und 1925.

† Jiri Herold, bekannter Geiger, ehemaliges Mitglied des Böhmiſchen Streichquartetts, im Alter von 59 Jahren.

† Prof. Paul Eggert, bedeutender Pianiſt, im Alter von 46 Jahren.

† die kgl. ſächſiſche Kammerſängerin Luiſe Reuter durch Unglücksfall im 83. Lebensjahr in Radebeul b. Dresden, einſt geſchätzte Darſtellerin Wagnerſcher Frauengeſtalten an der Dresdener Oper.

† in Newyork im Alter von 76 Jahren die einſt gefeierte Sängerin Marcella Sembrich.

BÜHNE

Der 2000. Aufführung der Oper „Fauſt" von Gounod im Pariſer Opernhaus, die am Silveſterabend ſtattfand, wohnte der Präſident der Republik, Lebrun, bei. Die Aufführung wurde über ſämtliche franzöſiſchen ſtaatlichen Sender und auch von ſämtlichen italieniſchen Sendern übertragen.

Der neue Berliner Opern-Intendant Clemens Krauß, der ſoeben von Miniſterpräſident Göring in ſein Amt eingeführt wurde, beabſichtigt nur als Opern-Dirigent zu wirken und zunächſt einen Ring-Cyklus zu leiten. Allenfalls ſoll eine gaſtweiſe Orcheſter-Direktion in Frage kommen. Eine Mitwirkung an den nächſtjährigen Salzburger Feſtſpielen wurde abgelehnt. Sein Kontrakt mit der Berliner Staatsoper lautet auf zehn Jahre.

In Vorbereitung hat das Frankfurter Opernhaus als nächſte Erſtaufführung die Oper „Sly" von Ermanno Wolf-Ferrari.

Hugo Röhrs Neubearbeitung von Roſſinis Oper „Die Italienerin in Algier" wird in Bremerhaven, am Deutſchen Theater in Prag und in Olmütz in dieſer Spielzeit zur Aufführung gelangen.

In Händen von Staatskapellmeiſter Robert Heger liegt die muſikaliſche Leitung der im Februar in Berlin zur Aufführung kommenden Oper „Der Prinz von Homburg" von Paul Graener.

Am 15. Dezember 1934 hat das Volkstheater Lichtburg ſeine Pforten ſchließen müſſen, nachdem bereits 2 Wochen zuvor Kammerſänger Walter Kirchhoff die Leitung niedergelegt hatte.

Robert Schumanns ſelten gehörte Oper „Genoveva" kommt in dieſem Spielwinter am Schwarzburgiſchen Landestheater in Rudolſtadt zur Aufführung.

Karl Auguſt Fiſchers neue dreiteilige Oper „Romantiſche Spiele", deren Text J. A. Wilutzky nach de Coſters „Ulenſpiegel" ſchrieb, kam an der Münchener Staatsoper zur Uraufführung.

Die Dresdener Staatsoper bringt im Laufe des Februar Rudolf Wagner-Régenys Oper „Der Günſtling" zur Uraufführung.

München bereitet eine Erſtaufführung von Kurt Atterbergs „Flammendes Land" vor.

Zum Gedenken an den 80. Geburtstag Engelbert Humperdincks (am 1. Sept. 1934) kam nach der Krefelder Uraufführung ſeines Tanzſpieles „Die ſchöne Lau" dort kürzlich auch noch eine feſtliche Aufführung von „Hänſel und Gretel" heraus.

Die mitteldeutſche Erſtaufführung von Wilhelm Kempffs komiſcher Oper „Familie Gozzi" fand im Staatstheater Kaſſel unter der muſikaliſchen Leitung von MD Heinz Bongartz und der Regie von Max Krauß ſtatt.

Lukas Böttchers Oper „Salambo" wird noch in dieſer Spielzeit in Gießen zur Aufführung kommen.

Richard Strauß' „Arabella" kam am Budapeſter Opernhaus zur Erſt-Aufführung.

Das Frankfurter Opernhaus erwarb Werner Egks „Zaubergeige" zur alleinigen Uraufführung.

KONZERTPODIUM

Zu Ehren des 80jährigen Philipp Wolfrum wurde ſein Weihnachtsoratorium u. a. in der Stadthalle Heidelberg unter Leitung von Prof. Dr. Hermann Poppen und in Berlin vom Hochſchulchor unter Prof. Dr. Fritz Stein aufgeführt.

Heinrich Zöllners Chorwerk für Männerchor, Soli und Orchester „Die Hunnenschlacht" kam kürzlich durch den Männergesangverein Schlägel und Eisen in Bochum unter seinem Leiter Rudolf Hoffmann zu einer vortrefflichen Wiedergabe.

Hans Kleemanns „Zwei weihnachtliche Gesänge" für Sopran und Harfe (Hertha Pfahl und Else Koegel) gelangten in der Ulrichskirche in Halle zur Uraufführung und wurden von der gesamten Presse mit einmütiger Anerkennung begrüßt.

Siegmund von Hauseggers „Aufklänge" kamen im 6. Symphonie-Konzert der Württembergischen Staatstheater unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Dr. Karl Böhm (Dresden) wurde zur Leitung eines Sinfoniekonzertes des Berliner Philharmonischen Orchesters verpflichtet. GMD Karl Schuricht und Hermann Abendroth sind für die Furtwängler-Reihe der Berliner Philharmonischen Konzerte in Aussicht genommen.

Der Straßburger Lehrergesangverein veranstaltete ein Festkonzert mit Werken des elsässischen Komponisten Maria Joseph Erb unter Leitung von Joseph Ernst.

Kurt von Wolfurts „Weihnachtsoratorium" fand bei der Berliner Aufführung der Neufassung mit der „Berliner Solisten-Vereinigung" unter Waldo Favre eine äußerst beifällige Aufnahme.

Der deutsche Lyzeumsklub in Berlin veranstaltete einen Wilhelm Berger-Abend. Rose Koch-Streit hielt einen einleitenden Vortrag.

Paul Graeners Cello-Konzert, gespielt von Paul Grümmer, errang im 6. Kölner Gürzenich-Konzert unter Leitung von Eugen Pabst großen Erfolg.

In einem Sinfoniekonzert in Luzern wurden die „Schilflieder" von Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern von der Sängerin Alice Anne Frey unter Leitung von Alexander Krannhals aufgeführt.

Heinz Marten, der diesjährige Evangelist der Karfreitagsaufführung der Matthäus-Passion unter Prof. Ramin in Leipzig, wurde auch für das Händel-Fest in Halle verpflichtet, das im Februar unter der Leitung von Prof. Dr. Rahlwes stattfindet.

Im Deutschen Volkstheater in Erfurt fand eine Vollerthun-Ehrung statt, bei der die Weimarer Sopranistin Anne Lonk zur Begleitung des Komponisten eine Reihe von Liedern Vollerthuns sang. Die Presse äußerte sich über die gesanglichen Fähigkeiten der Künstlerin sehr günstig.

Die Berliner Madrigal-Vereinigung unter Leitung von Bruno Kosubek brachte in ihrem ersten Berliner Konzert deutsche, italienische und englische Madrigale in der Originalsprache zum Vortrag, und fand stärkste Anerkennung. Der aus neun Solisten bestehenden Vereinigung wäre Beachtung in der Öffentlichkeit zu wünschen.

Auf seiner Konzertreise durch die bayerische Ostmark hat das NS-Reichs-Symphonieorchester in vier Städten (Selb, Hof, Simbach und Landshut) die Ouvertüre zur komischen Oper „Don Juans Ende" von Gustav Drechsel zur Aufführung gebracht. Das Werk wurde besonders in Hof, der Vaterstadt des Komponisten, sehr beifällig aufgenommen.

GMD Heinz Bongartz vom Stadttheater zu Kassel wurde eingeladen, einen Beethoven-Abend der Berliner Philharmonie zu dirigieren.

Im Rahmen des diesjährigen Wiesbadener „Beethoven-Zyklus" brachte die dortige Pianistin Grete Altstadt-Schütze Beethovens B-dur Klavierkonzert unter Dr. Th. Thierfelder zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

Professor Wilhelm Stroß spielte als Solist in zwei Konzerten des städtischen Symphoniekonzertes in Aachen unter GMD Peter Raabe.

Paul Zschorlichs „Peter Rosegger"-Sinfonie kam durch das Berliner Tonkünstlerorchester zu einer eindrucksvollen Uraufführung.

In Baden-Baden kam kürzlich eine unbekannte Symphonie in E-dur von Franz Schubert zur Uraufführung.

Hugo Holles Madrigal-Vereinigung sang kürzlich in einem Coburger Konzert alte Lieder, darunter auch drei alte Thüringer Weihnachtsmotetten (um 1700). Kurz zuvor hörte man dort im Rahmen einer Männerchorveranstaltung u. a. Hugo Kauns „Die Heimat" für Männerchor, Alt, Baritonsolo und Klavier.

Das neugegründete Berliner Frauen-Kammerorchester trat kürzlich mit Bachs Doppelkonzert d-moll und Händels Concerto grosso Nr. 16 erstmals vor die Öffentlichkeit und erwies sich damit als eine beachtenswerte Vereinigung. Die Leitung liegt in den Händen der Konzertmeisterin Gertrude-Ilse Tilsen.

Die jugendliche Sopranistin Lotte Jacobi hatte mit einem Liederabend in der Mainzer Liedertafel großen Erfolg.

Alfred Zeheleins geistliche Kammermusik „Jesu Mitleiden" und drei weitere Klavierkompositionen hatten bei ihrer Uraufführung im Rahmen der „Tage geistlicher Musik" der Münchener Brucknergemeinschaft großen Erfolg.

Julius Weismanns d-moll-Sinfonie und Arietta für Gesang, Flöte und Klavier kamen in Freiburg i. Br. zur Uraufführung.

Das hallische Bohnhardt-Quartett konzertierte mit starkem künstlerischem Erfolg in Berlin.

Es brachte Streichquartette von H. Marteau und H. Kleemann. Außerdem sang Elfe Martin-Heintke den Marienlieder-Zyklus von H. Zilcher, mit dem sie tiefen Eindruck erzielte.

Der Lehrergesangverein Nürnberg (Ltg.: KM Karl Demmer) bringt demnächst das „Lebensbuch Gottes" von Joseph Haas und Gottfried Müllers „Heldenrequiem" zur Aufführung.

Aus Neubrandenburg wird uns berichtet, daß ein Liebhaberquartett es dort übernahm, — mangels geeigneter Berufsmusiker — die Musikfreunde ab und zu in allgemein zugänglichen Aufführungen mit Kammermusikwerken unserer Großmeister vertraut zu machen. So spielte die Vereinigung bisher für die Öffentlichkeit (teils auch in Wiederholungen): Beethoven: Trio op. 11, Quartett in Es op. 16, Trio op. 1, 3 in c; Mozart: Trio in G, Kegelstatt-Trio, Adagio und Rondo, Quartett in g; Haydn: Trio in D; Brahms: Trio op. 114, Trio op. 8 in H, Klavierquintett, Bratschenlieder, Sonate op. 120; Schumann: Quintett in Es — ein erfreulicher Beweis tatkräftiger Liebe zu unserer deutschen Musik!

Im glänzend verlaufenen Weihnachts-Konzert des Männerchor des ABV Säckingen kamen unter MD Kurt Layher neben Chorwerken von Stürmer, Baumann, Heinrichs, Nellius und Jung als Uraufführung zwei Kompositionen von Jos. Stadler (Säckingen) und Robert Pracht (Karlsruhe) heraus und wurden sehr beifällig aufgenommen. Stadlers neue Vertonung von „O Schwarzwald, o Heimat" wurde dacapo verlangt. Mit Liedern von Robert Franz, Carl Füglistaller und einer Arie aus dem „Waffenschmied" (am Flügel Kurt Layher) ersang sich die junge Basler Sopranistin Olga Engler einen schönen Erfolg.

Professor Wilhelm Stroß begann seine Münchener Tätigkeit mit der Übernahme des Soloparts in Pfitzners und Mozarts Violinkonzert im Rahmen eines Konzertes der Münchener Philharmoniker. Der junge Künstler wurde für die nächsten Wochen zu Konzerten nach Stettin, Posen, Münster i. W. und Pforzheim verpflichtet, in welch letzterer Stadt er mit Prof. Walter und Prof. Ruoff vom Münchener Klaviertrio an drei Abenden sämtliche Beethoven-Trios zur Aufführung bringen wird.

Unter der pianistischen Mitwirkung von Herm. Zilcher spielte das Dresdener Streichquartett in Coburg Schumanns Klavierquartett und Zilchers „Rokokosuite" (Solistin: Margr. Zilcher-Kiesekamp).

Armin Haag hatte mit seinem „Lied der Schmiede" in Görlitz (Bruno Fischer) und in einem eigenen Kompositionsabend in Neusalz/Oder mit Liedern für Sopran (Maria Hailer-Hoffmann, Berlin), Männer- und Frauenchören, besonders mit den fünf ungarischen Volksliedern für 3 Frauenstimmen, Klavier und Klarinette und einer zeitgemäßen „Hymne an die Arbeit" für Männer-, Frauen- und Jugendchor mit Bläsern, Pauken und Orgel (Wortlaut von Diemar Moering), großen Erfolg.

Von Otto Besch kam in den Königsberger Sinfoniekonzerten unter E. Seidler ein Weihnachtsmysterium „Die Nacht zu Bethlehem" für 2 Soli, gemischten Chor und kleines Orchester nach Worten der Bibel zur Uraufführung. Das Werk, das auch auf den Rundfunk übertragen wurde, hatte starken Erfolg. Die Soli sangen Mia Neusitzer-Thoenissen und Hans Eggert.

Karl Meisters letztes großes Orchesterwerk, „Variationen und Doppelfuge über Volk-ans-Gewehr" kam kürzlich im Katharinenbau Nürnberg durch das NS-Frankenorchester (Willy Böhm) zur ersten öffentlichen Wiedergabe.

Fritz Büchtgers soeben erschienenes Chorwerk „Der Name des Menschen" für Soli, Chor und Orchester kam kürzlich durch die Singgemeinschaft München-West zur Ur-Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Clemens v. Franckenstein hat drei Gesänge für eine Altstimme und Klavier komponiert.

Max Jobst hat eine „Singmesse für das deutsche Volk" geschrieben.

Roderich v. Mojsisovics arbeitet gegenwärtig an einer von Dr. Fritz Stege gedichteten „nordischen Volksoper", betitelt: „Norden in Not". Der den Freunden gewährte Einblick in die bisherige Arbeit läßt erkennen, daß die kräftige und sinnbildlich bedeutsame völkische Dichtung an den rechten Mann gekommen ist, an einen Tondichter, der für Volk und Vaterland die kraftvollsten und deutschesten Weisen bereit hat und „nordische" Stimmungen in wundersamen Klängen auszudrücken weiß.

Der Münchener Komponist Fritz Neubert bearbeitet Paul Heyses „Vanina Vanini" soeben als Oper.

Der sächsische Staatskapellmeister Curt Striegler hat eine neue Symphonie „Heimat" für Sopransolo, Orchester und gem. Chor beendet, die im Frühjahr unter Leitung des Komponisten durch die Dresdener Philharmoniker im Reichssender Leipzig zur Ursendung kommen wird.

Hans Wedigs „Klavierkonzert" kam durch Wilhelm Backhaus in Essen zur Uraufführung.

VERSCHIEDENES

Die Badische Landesbibliothek zu Karlsruhe veranstaltet demnächst eine Theater-Ausstellung, die das wechselvolle Schicksal des

Badischen Staatstheaters, von seinen ersten Anfängen über seine Glanzzeit unter Eduard Devrient und Felix Mottl bis zur heutigen Zeit aufzeigen wird.

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann (Leipzig) spielte im Reichssender Köln mit großem Erfolg seinen Klavierzyklus Impressionen aus dem fernen Osten „Der Orchideengarten" op. 76.

Der Reichssender Berlin brachte Klavierwerke und Lieder von Christian Sinding anläßlich dessen 79. Geburtstag unter Mitwirkung von Max Mensing und Birger Hammer. Ferner gelangten Werke von Kurt Thomas, Hans Pfitzner, Julius Weismann und Jos. Haas zur Aufführung.

Vom Reichssender Frankfurt wurde Busonis Violinkonzert mit Georg Kulenkampff zu Gehör gebracht.

Fritz Zaun dirigierte in Berlin ein Konzert des Philharmonischen Orchesters mit Strauß (Macbeth), Pfitzner (Klavierkonzert) und Reger (Ballettsuite). Das Konzert wurde vom Deutschlandsender übernommen und nach Schweden übertragen.

Von Paul Graener wurden Lönslieder und das Klaviertrio Werk 61 in einer Kompositionsstunde des Berliner Reichssenders zu Gehör gebracht.

Zum Frühjahr plant der Reichssender Leipzig die Aufführung der Buffo-Oper „Die chinesischen Mädchen" von Rinaldo da Capua, dem berühmten italienischen Opernkomponisten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold hat kürzlich in einem nach Nord- und Südamerika gerichteten Nordischen Orchesterkonzert des Deutschen Kurzwellensenders erstmalig das 4. Klavierkonzert „April" des Finnländers Selim Palmgren unter Leitung von KM Werner Richter-Reichhelm zur Aufführung gebracht.

Der Reichssender München brachte eine Übertragung „Singschulweihnachten" der Augsburger Singschule mit folgender Vortragsfolge: Einführende Worte von Albert Greiner, fünf neuentdeckte Krippenlieder aus einem schwäbischen Lehrerhaus für Oberchor, den 3. und 4. Teil des traditionellen volkstümlichen weihnachtlichen Oratoriums.

Die Kantate „Deutsches Bekenntnis" von Heinrich Spitta gelangte durch die Reichssender Hamburg, Köln, Königsberg, München, sowie wiederholt im Deutschlandsender zur Aufführung. Ebenso wird das Werk, dem die weitverbreitete Hymne „Heilig Vaterland" entstammt, in Kreuznach, Düsseldorf, Lüben, Stettin, Ulm und Tilsit zu Gehör gebracht werden.

Im Reichssender Berlin dirigierte Hans Chemin-Petit erfolgreich eine Aufführung seines Konzertes für Violoncello und Orchester. Prof. Alfred Saal (Stuttgart) spielte den Solopart.

Der Klavierzyklus Walter Niemanns „Alt-China" wurde auf dem Kurzwellensender nach Nordamerika übertragen. Die Pianistin Käthe Heinemann war die Ausführende.

Hans F. Schaub hat eine Musik zu Hoffmanns Märchenspiel „Nußknacker und Mäusekönig" geschrieben, die der Reichssender Königsberg zur Aufführung brachte.

Im Februar bringt der Münchener Reichssender die wenig gehörte Oper Robert Schumanns „Genoveva".

Der Leipziger Reichssender führte sechs a cappella-Chöre aus dem Zyklus „Deutscher Minnegesang" von Wilhelm Weismann auf.

Heinrich Zöllners D-dur Streichquartett Nr. 6 kam im Reichssender Stuttgart zur Uraufführung.

Kurt von Wolfurts Weihnachtsoratorium wurde bei der kürzlichen Berliner Aufführung auch durch den Deutschlandsender übertragen.

Wilhelm Stroß wurde eingeladen, in einer Beethoven-Stunde des Deutschlandsenders mit Frederic Lamond zu spielen.

Hanns Schindlers „Weihnachtsmusik" für gem. Chor, Kammerorchester und Orgel sowie sein Streichquartett „Nordische Skizzen" wurden am Reichssender München aufgeführt.

Von dem Freiburger Sänger und Komponisten Ernst Duis wurde im Reichssender Breslau und im Reichssender München ein Legendenspiel mit Musik aufgeführt, betitelt „Die heiligen drei Könige mit ihrem Stern".

Im Reichssender Königsberg kam der vierstimmige gemischte Chor mit Begleitung von Flöte, Oboe und Streichorchester „Weihnacht" (Dichtung von Ernst v. Wildenbruch) unseres Mitarbeiters Paul Mittmann-Breslau am Heiligabend im Rahmen einer Sendung „O Tannenbaum" zur Uraufführung.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Paul Ertel (22. Jan. 1935, † 11. Febr. 1933) sind eine Reihe von Aufführungen seiner Werke im Rundfunk vorgesehen.

Jon Leifs dirigierte kürzlich im Reichssender Breslau ein Konzert eigener Werke, das vom Deutschlandsender übernommen wurde.

Joachim Kötschaus Divertimento (B-dur) für Flöte, Klarinette und Fagott, op. 12a gelangte in den Sendern Leipzig, Berlin, Hamburg und Königsberg zur Aufführung. Sein Concertino für Klavier und Kammerorchester, op. 20, brachte der Reichssender Leipzig kürzlich zur Festaufführung.

Der Reichssender Königsberg brachte von dem ostpreußischen Komponisten Herbert Brust „Sechs

neue Heimatgeſänge“ und ſeine „3 Maſurentänze“ für Orcheſter zur Uraufführung. Die Sendung wurde eingeleitet durch ſeine bereits öfters geſpielten „Maſurenbilder“ für Orcheſter.

E. T. A. Hoffmanns romantiſches Singſpiel „Die luſtigen Muſikanten“, Dichtung von Clemens Brentano, wurde vom Reichsſender Köln in einer neuen Funkbearbeitung von Paul Heinrich Gehly als Silveſtermärchen, auch für den Deutſchlandſender, aufgeführt. Der deutſche Kurzwellenſender und der Reichsſender Frankfurt bringen das Werk in der gleichen Faſſung. Der Opernſpielplan des Reichsſenders Köln brachte ferner Wagners „Fliegenden Holländer“, den „Barbier von Bagdad“ von Cornelius (zum 110. Geburtstag), zwei Kammeropern: „Die Witwe Grapin“ von Flotow und „Der gefangene Vogel“ von Chemin-Petit in Inſzenierungen des Leiters der Abteilung Kunſt, Paul Heinrich Gehly, unter der Stabführung von Dr. Wilhelm Buſchkötter, Otto Julius Kühn, Joſef Breuer und Hans Chemin-Petit.

Kürzlich kamen am Reichsſender Berlin Julius Weismanns „Suite für Klavier und Orcheſter“ op. 97 und im Reichsſender München ſeine Sinfonietta ſevera f. Streichorcheſter und Blechbläſer op. 111, Serenade f. kl. Orcheſter op. 113 und Suite f. Klavier und Orcheſter op. 97 zu Gehör.

Der isländiſche Komponiſt Jón Leifs wurde als Staatsmuſikdirektor und muſikaliſcher Leiter des Rundfunks nach Island berufen und dürfte in Zukunft mehrere Monate im Jahre dort verbringen, nachdem er ſeit 18 Jahren ſeinen ſtändigen Wohnſitz in Deutſchland hatte.

MUSIK IM FILM

Prof. Dr. Franz Rühlmann von der Staatl. Hochſchule für Muſik in Berlin, wurde als Beiſitzer in die Film-Oberprüfſtelle berufen.

Die Vindobona-Filmgeſellſchaft in Wien wird im Frühjahr einen Mozartfilm in Wien und Salzburg herſtellen, deſſen Regie Karl Hartl übernehmen ſoll. Die Wiener Philharmoniker, der Domchor von St. Stephan und der Wiener Staatsopernchor werden mitwirken. Die muſikaliſche Leitung wird Prof. Paumgartner-Salzburg übertragen. Der Film wird in deutſcher und engliſcher Sprache gedreht.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Max Trapps Klavierkonzert wurde kürzlich erſtmals in Chicago geſpielt, während ſein „Divertimento“ in London und in Valencia (Spanien) zur Aufführung kam.

Hanns Schindlers „Nordiſche Skizzen“ op. 41 und ſeine „Weihnachtsmuſik nach alten Weiſen“ op. 43 kamen durch das Göteborger Symphonieorcheſter unter Sven Körling in Göteborg zur erfolgreichen ſchwediſchen Erſtaufführung.

Gerhard von Keußler wird demnächſt ſein Oratorium „Zebaoth“ in Melbourne in Auſtralien zur Aufführung bringen.

Auf Einladung von Herrn und Frau von Bergen gab die Münchner Pianiſtin Martha Lawaczeck in den Geſellſchaftsräumen der deutſchen Botſchaft beim hlg. Stuhl in Rom ein Klavierkonzert. Das Programm, das Werke von Beethoven, Schubert und Chopin umfaßte, feſſelte das auserleſene, zahlreich erſchienene Publikum und die Münchener Pianiſtin konnte ſich eines bedeutenden Erfolges erfreuen. Dr. E. J. Luin.

Paul Hindemith dirigierte in London ein Konzert mit eigenen Werken. Die Mathis-Sinfonie, die hierbei ihre engliſche Erſtaufführung erlebte, wurde im „Daily Telegraph“ als ein „Meiſterwerk“ bezeichnet.

Zum erſten Male wird unter Leitung von Prof. Klaus Pringsheim Verdis Requiem im Rahmen der Konzerte der Kaiſerlichen Muſikakademie zu Tokio aufgeführt. Anläßlich eines Huldigungskonzertes für den japaniſchen Kronprinzen geſtaltete ſich die Aufführung von Wagners „Kaiſermarſch“ zu einem beſonderen Ereignis. Daran nahmen ſämtliche Profeſſoren und Schüler der Akademie teil. Der das Werk krönenden Hymne war ein japaniſcher Text unterlegt worden, der auswendig von einem vielhundertköpfigen Chor geſungen wurde.

Die vor kurzem ſtattgefundene Vorſtellung des „Lohengrin“ im Nationaltheater Agram, in der Paul Marion die Titelrolle in deutſcher Sprache ſang, wurde durch ſämtliche ſüdſlaviſchen Rundfunkſender übertragen.

In Bukareſt wurden erſtmalig die „Meiſterſinger von Nürnberg“ unter Leitung von GMD Perlea aufgeführt.

Fritz Buſch wird nach Beendigung ſeiner Kopenhagener Verpflichtungen im Teatro Regio in Turin 3 Geſamtaufführungen von Wagners „Ring“ leiten.

Die bekannte Reger-Interpretin Johanna Egli ſang ſoeben in Rom in 2 Konzerten in Anweſenheit höchſter Würdenträger der Kirche und des diplomatiſchen Korps, ſowie maßgebender Perſönlichkeiten des römiſchen Kunſtlebens mit allergrößtem Erfolge Händel, Mozart, Schubert, Wolf, Reger. Frau Egli wurde hierauf in Separat-Audienz vom Papſt empfangen.

Herausgeber und verantwortl. Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. DA 4. Vj. 1934: 3066. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1935 HEFT 3

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Karl Haſſe: Vom deutſchen Muſikleben. Zur Neugeſtaltung unſeres Muſiklebens im neuen Deutſchland II. (Band 44 der Sammlung „Von deutſcher Muſik". (Geh. Mk. —.90, Ballonleinen Mk. 1.80. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.)

Aus dem Kapitel „Johann Sebaſtian Bach":

Bach hat der Muſik die Bedeutung einer ſubjektiven, ſeeliſchen Sprache der Menſchheit gegeben, und zwar, worin er auch Händel, dem großen Dramatiker und Menſchendarſteller, überlegen iſt, als abſoluter Muſik, rein durch Formung und Auswertung ihres Grundmaterials, ihres natürlichen und der Empfindung zugänglichen Syſtems. Erſt in Bachs Polyphonie iſt die Durchdringung von Melodie und Harmonie ſo ausgewogen, daß die unbewußt-bewußte Verwendung der muſikaliſchen Mittel zur Darſtellung höchſten ſeeliſchen Lebens ermöglicht iſt und durch die Muſik nunmehr der ganze Reichtum der Empfindungen einer Menſchenbruſt eine Ausſprache erfahren kann, die den feinſten und tiefſten Regungen gerecht wird. Daß dieſe Menſchheitsſprache, die Bach, indem er ſich ihrer bedient, bei aller Anknüpfung an franzöſiſe, italieniſche und deutſche Formen, jedesmal erſt ſchafft, im Grunde eine deutſche Sprache iſt, und daß ſomit jeder Weltbürger, der Muſik überhaupt recht verſtehen lernen will, ſeit Bach muſikaliſches Deutſch lernen muß, iſt unbeſtritten und einer der Gründe, weshalb ohne Deutſchland die Kultur der Welt nicht denkbar iſt. Wenn jetzt die Welt Bach zu verſtehen glaubt, ohne Deutſchland verſtehen zu wollen, ſo ſpielt hierbei notwendigerweiſe ein Irrtum mit, der entweder Bachs Tonſprache oder Deutſchland betrifft, — oder auch beides. Wenn aber in Deutſchland ſelbſt Bach nicht mehr oder falſch verſtanden werden ſollte, ſo wäre jetzt die dringende Forderung zu erheben: Lernt wieder muſikaliſches Deutſch, damit ihr vollends und gänzlich Deutſche werden könnt!

Goethe ſchreibt am 1. September 1827 an Zelter über ein Bild von Begas: „Bleibt dem gebildeten Kenner beim Anblick noch etwas Problematiſches, bei näherer Unterſuchung ein zu Wünſchendes, ſo liegt es daran, daß dieſer Mann, von ſo vorzüglichem Talent, wie alle unſere neuen bildenden Künſtler nicht einen Johann Sebaſtian Bach zum Urvater haben, den ſie anerkennen, deſſen Lehre und Tun ſie reſpektieren müſſen. Daher kommt es denn, wie es Begas ja auch gegangen iſt, daß ſie ſich in allen Arten und Weiſen verſuchen; wodurch ſie denn nicht früh genug dazu gelangen, die rechte Weiſe auszubilden und ſich mit ihr vollkommen zu einigen. Daher kommt's denn, daß das Publikum nicht weiß, was es aus manchen redlichen Bemühungen machen ſoll, wenn auch ein Kunſtwerk angelegt und noch ſo ſorgfältig ausgeführt iſt, weil — der Künſtler ſtelle ſich, wie er wolle — eine falſche Conzeption auf den natürlichen Menſchen ohne Wirkung bleibt." Am Schluſſe des Briefes fügt er noch dazu: „Das oben Geſagte teilſt Du Niemand mit, es kann nichts helfen; denn die Deutſchen werden ſich mit ihrem Unabhängigkeitsgefühl noch eine Weile abquälen." —

Daß Goethe in jenem Briefe gerade Sebaſtian Bach anführt als das, was den Künſtlern fehlt, läßt einen Blick tun in die inneren Erkenntniſſe Goethes, die nicht oft von ihm ausgeſprochen werden und dann immer wie von einem Geheimnis umgeben erſcheinen. Hinter dem Kunſtkenner, dem aufgeklärten Klaſſiker, dem Lebenskundigen, dem Weltbürger kommt ein Mythos zum Vorſchein, der ihn mit dem deutſchen Blut und der deutſchen Vergangenheit verbindet. Sein Urahne Lukas Cranach und mit ihm alle anderen Urahnen werden da lebendig. Bachſche Fugen und Choräle, vom Berkaer Organiſten Schütz ihm vorgeſpielt, wecken ſolche Geiſter, wie auch die Geſtalt des Hans Sachs oder gar Luthers Perſönlichkeit, wie der Anblick des Straßburger Münſters, oder der Bilder aus der Sammlung der Gebrüder Boiſſerée. Fauſt begleitet ihn ſein Leben lang und lenkt ſeine Phantaſie in ſolche „nordiſche" Sphären. Sucht Goethe nun nach einem großen feſten Vorbilde für eine deutſche Kunſtgeſtaltung, ſo ſteht plötzlich der Name Johann Sebaſtian Bach vor ſeinem inneren Auge.

Ihm ahnte, daß Bach für die deutſche Kunſt geradezu entſcheidend iſt und weiterhin ſein wird. Längſt hatte er, als Zelter an Bachs Muſik eine Art „franzöſiſchen Schaum" bemerken wollte, der abgeſtreift werden müſſe, ihn zurechtgewieſen. Bachs Muſik war für Goethe nichts Gekräuſeltes oder Figuriertes. Was er bei ihr empfand, ſagen ſeine beiden Gedichte, die er dem Organiſten Schütz in ſeine Bachnoten ſchrieb. Wärme und Licht und organiſches Wachstum quoll ihm aus ihr entgegen. Dabei kannte er nur einen ganz kleinen Teil ſeiner Werke.

Wir können heute Bachs Lebenswerk weit umfaſſender überblicken. Uns beſtätigt ſich das, was Goethe in plötzlichen Erleuchtungen empfand. Bach iſt noch immer der „Urvater", der Mittelpunkt, der feſte Grund der deutſchen Muſik. Es iſt uns heute aber vielleicht noch bewußter,

was es eigentlich ift, das Bach für die Deutfchen fo unfchätzbar macht. Es ift fein unmittelbares Herauswachfen aus dem deutfchen Volkstum, fein ficheres Beruhen auf der deutfchen Volkskultur. Denn wenn er fich auch lieber Hofkapellmeifter nannte als Kantor, fo war er doch derjenige, der in feiner Bruft den ganzen Reichtum des deutfchen Volkes an Anlagen und Möglichkeiten trug und der fich die Fähigkeit ausgebildet hatte, diefen Schatz zu heben. Ein bloßer Kantor nach der Herkömmlichkeit konnte dies nicht, hier mußte eine felbftbewußte Perfönlichkeit fein ganzes Innere in die Wagfchale legen, mußte ein Fürft des Geiftes fich Fürften gleich fühlen, ehe er das Kantorentum wie eine Prüfung auf fich nahm. Seine Demut vor Gott war bedingt durch feine Selbftbehauptung vor den Menfchen. Die Kraft aber, die in ihm war, war die gefammelte Kraft feines Volkes. Die Offenbarung, die er davon durch feine Kunft gegeben hat, ift noch heute geeignet, diefem Volke wiederum Quelle neuer Kraft zu fein.

Wenn wir Bach fo als einen Eckpfeiler der deutfchen Kultur betrachten, fo wird es uns auch klar, daß diefe eine chriftliche Kultur ift. Das Germanifche und das Chriftliche erfcheint, wie fchon bei Luther, fo auch bei Bach in unlöslicher Verknüpfung, ja in völligem Einsfein. Das machen bei Bach keineswegs nur die Texte feiner geiftlichen Gefangswerke. Bachs „Unbeugfamkeit" ift, wie die Bismarcks, germanifches Chriftentum. Uns Deutfchen kann es fcheinen, als ob das Chriftentum überhaupt etwas Germanifches ift. Die vielen Jahrhunderte deutfch-chriftlicher Kultur können es nicht allein fein, die folches empfinden laffen. Es muß in der Perfönlichkeit Chrifti felbft fchon liegen, daß der Deutfche in ihm ein Vorbild erkennt und darüber feine alten heidnifchen Götter faft ganz vergeffen hat. So hat auch die biblifche Etymologie auf weite Strecken Befitz ergriffen von deutfchem Volksleben, deffen Tiefftes und Höchftes beim Fefte der Geburt Chrifti zum Ausdrucke kommt, und das in der Darftellung der heldenhaften Paffion Chrifti und feines Opfertodes durch feine großen Meifter feine bedeutungsvollften Erlebniswerte gefpiegelt und verwirklicht fieht. Gerade der „Gebildete", der noch heute und heute wieder einmal ftatt eines chriftlichen Kirchentumes eine Gebildeten-Religion, etwa mit indifch-philofophifchem Einfchlag, fich fchaffen oder fchaffen laffen möchte, und fich dabei fo gern auf Goethe oder andere große Deutfche beruft, kann an feinen wahrhaft großen und deutfchen Männern fehen, daß deutfch und chriftlich nicht Gegenfätze find. Goethe fah in Bach, dem deutfchen Chriften, den feften Punkt in der deutfchen Kunft, und Hitler gründet feinen deutfchen Staat auf „pofitives Chriftentum". Wer Bach „verftehen" will, kann das nicht erreichen, ohne ihn als Hüter deutfchen

Chriſtentumes zu erkennen. Ohne ein lebendiges Chriſtentum zu Bach gelangen zu wollen, iſt ein Verſuch mit untauglichen Mitteln. Freilich muß es eben ein lebendiges, perſönliches Chriſtentum ſein, nicht ein eigenſinniges Wiedererweckenwollen erſtorbener Äußerlichkeiten endgültig vergangener Zeiten. Und gerade Bach kann uns das Chriſtentum lebendig und deutſch machen, denn bei ihm iſt Geiſt und Wahrheit, alſo das, was der unverdorbene Deutſche ſtets als höchſte Güter achtet.

EHRUNGEN

Richard Wetz' Hinſcheidens gedachten die ſämtlichen führenden Blätter des Reiches, mit dem einmütigen Appell, das bisher viel zu wenig beachtete Schaffen dieſes kerndeutſchen Meiſters nun wenigſtens nach ſeinem Tode zum Erklingen zu bringen. Auch werden verſchiedentlich Wetz-Feiern gemeldet, die, urſprünglich als Geburtstagsehrung für den Meiſter vorbereitet, nun zu einer Totenklage wurden. Die Hochſchule für Muſik in Weimar brachte im Rahmen eines Gedächtniskonzertes eine Richard Wetz-Gedenktafel zur Enthüllung. Der Deutſche Rundfunk gedachte ſeiner in der „Stunde der Nation" am 26. Febr. mit einer Aufführung ſeiner 2. Sinfonie A-dur Werk 47 über alle deutſchen Sender.

Im Probenſaal des Staats- und Domchores im Berliner Dom kam eine von Profeſſor Seeger geſchaffene Büſte Hugo Rüdels im Rahmen einer kleinen Feier zur Aufſtellung.

Zum Andenken an den langjährigen Organiſten der St. Nicolaikirche in Flensburg, den Kirchenmuſiker und Komponiſten Emil Fromm, wurde an ſeiner langjährigen Wirkungsſtätte am Aufgang zur Orgel eine Gedenktafel angebracht.

Dem Violinvirtuoſen Prof. Fritz Kreisler iſt von der Stadt Wien der Ehrenring der Stadt Wien in Würdigung ſeines hohen künſtleriſchen Wirkens und in dankbarer Anerkennung ſeiner philantropiſcher Tätigkeit zugunſten der Wiener Kinder überreicht worden.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das erſte Preiswettſpiel für Pianiſten um den Walther Bachmann-Preis (RM. 500.—) findet Sonnabend, 1. Juni in Dresden unter Vorſitz des künſtleriſchen Leiters der Orcheſterſchule der Sächſiſchen Staatskapelle, Operndirekt. Kutzſchbach, ſtatt. Bewerber (Alter nicht über 25 Jahre) erfahren die näheren Bedingungen durch die Geſchäftsſtelle der Orcheſterſchule, Dresden-Blaſewitz, Hochuferſtr. 9.

Der Entwurf für das neue Iſtambuler Konſervatorium von Profeſſor Pölzig (Berlin) erhielt den erſten Preis.

Der bayeriſche Miniſterpräſident Ludwig Siebert hat gelegentlich der Saarfeierſtunde in der Staatlichen Akademie der Tonkunſt in München dem Präſidenten Profeſſor Richard Trunk den Betrag von 1000 Mark zur ſofortigen Verteilung von Studienbeihilfen im Betrage zu je 50 Mark an 20 bedürftige Studierende überwieſen.

Das Preisausſchreiben zum Neubau des Friedrich-Theaters in Deſſau hat 450 architektoniſche Entwürfe eingebracht.

Die deutſche Marine wird auch in dieſem Jahre wieder einige ihrer Schiffe ins Ausland ſchicken, um für Deutſchland zu werben und das Band zwiſchen der Heimat und den Auslandsdeutſchen enger zu knüpfen. Für junge, tüchtige Muſiker bietet ſich die Möglichkeit einer geſicherten Stellung. Bewerber mögen ihre Anſchrift der Reichsmuſikerſchaft, Berlin SW. 11, Bernburger Straße Nr. 19, unter Hinzufügen des Kennwortes „Marine" angeben.

VERLAGSNACHRICHTEN

Zwei Werke von Otto Nicolai aus der Zeit des Strebens nach einer Neugeburt der Kath. Kirchenmuſik in Anlehnung an die barocken italieniſchen Meiſter werden in Kürze erſcheinen. Es handelt ſich um ein Paternoſter für achtſtimmigen Doppelchor a cappella und eine Motette Salve regina für Sopran- und Violinſolo und Orgel. Beide Werke haben faſt 100 Jahre im Archiv gelegen und werden jetzt von Prof. J. Meßner-Salzburg für den kirchlichen Gebrauch bearbeitet.

Die Bücherſammlungen des verſtorbenen Geheimrats Prof. Dr. Max Friedländer und des verſtorbenen Werner Wolffheim wurden von dem Antiquariat Leo Liepmannsſohn in Berlin erworben. Der Katalog verzeichnet 1100 Num-

mern. Unter den vorhandenen Seltenheiten ist vor allem der erste deutsche Notendruck hervorzuheben: die „Melopoiae", die Tritonius zusammen mit Celtes herausgab und 1507 von Erhard Oglin in Augsburg drucken ließ.

In Kürze erscheint Strantz' Opernführer in vollständig neuer Gestalt als erster nach den Richtlinien der Reichsmusikkammer eingerichteter und durchgeführter Opernführer. Er ist auf die allerersten Neuerscheinungen vervollständigt. Die Einleitung stammt von E. N. v. Reznicek, die Bearbeitung von Walther Abendroth.

Anläßlich Händels 250. Geburtstag gibt der Londoner Verlag Cassel eine englische Gesamtausgabe der Händelschen Briefe heraus. Die Ausgabe umfaßt eine ganze Reihe von Schriftstücken, von denen ein Teil noch ganz unbekannt ist, der andere Teil noch nicht als Druck vorlag. Es bleibt zu hoffen, daß die Briefe auch bald der deutschen Händelforschung zugänglich gemacht werden.

Hermann Erdlens kürzlich in Hamburg uraufgeführte „Saar-Kantate" erscheint im Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig.

Der Verlag Kistner & Siegel veröffentlicht soeben einen Klavierauszug zu Hermann Grabners „Gesang zur Sonne".

Soeben erscheint die 4. Lieferung von Wilhelm Altmanns „Kurzgefaßtem Tonkünstlerlexikon" der 14. stark erweiterten Auflage des von Paul Frank begründeten, weitverbreiteten Nachschlagewerkes.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

„Der Türmer", Dezember 1934. „Hans Pfitzner, der Deutsche", von Gustav Röll.

„Der Fachschulstudent", Berlin, Januar 1935. „Musikstudent und deutsche Fachschulschaft" von Helmut Lind, Mannheim.

„Vox", Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg. — 20. Jhg., Heft 5—6. Otto von Essen: Das Kompensationsprinzip beim Sprechvorgang. — Elise Richter: Der gegenwärtige Stand der experimentellen Phonetik. — Heinitz: Zweiter Bericht der Gesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Bewegungsprobleme.

In der „Schweizerischen Musikzeitung" macht Georg Kinsky mit fünf Briefen Richard Wagners bekannt, die noch nicht veröffentlicht worden sind. Sie stammen aus den Jahren 1840 bis 1846 und sind an Meyerbeer gerichtet. Die beiden ersten Briefe handeln von einer beabsichtigten Aufführung des „Liebesverbots" in Paris, die anderen von Aufführungen des „Rienzi" und „Tannhäuser" in Berlin.

Völkischer Pressedienst. Nr. 7/1935: Richard Wetz. Zu seinem 60. Geburtstag am 26. 2. 1935. Von Reinh. Zimmermann.

Nun Richard Wetz wenige Wochen vor seinem 60. Geburtstage die Augen für immer geschlossen hat — er starb am 16. Hartung 1935 —, werden wohl auch diejenigen unter den Konzertleitern, die sich seiner Tonwelt bisher verschlossen hielten, hellhörig werden und — Pflichten gegenüber dem Heimgegangenen entdecken. Wie oft schon wiederholt sich dieser Vorgang in der deutschen Kunstgeschichte! Seltener gegenüber dem Genie, um so häufiger gegenüber dem sog. Kleinmeister. Stand und steht dieser doch stets im Schatten irgendeines voraufgegangenen oder gleich-

zeitigen Großen und haftete ihm infolgedeſſen ſtets das Zeichen der Abhängigkeit von dieſem an. Erſt recht, wenn ſich das Talent ehrlich zu einem Genius bekannte und ſeiner Verehrung für ihn öffentlich Ausdruck gab, ſo wie Wetz dies in dem ſchönen Reclambändchen für Bruckner getan hat.

Zugegeben: Bruckner hatte auf Wetz „abgefärbt". Aber ſind denn nicht unſere Allergrößten auch „in die Schule gegangen" und haben dort ihr Handwerk erlernt? Iſt Beethoven ohne Phil. Em. Bach, Joſ. Haydn und Händel überhaupt zu denken? Schwerlich. Alſo kann man Wetz auch keinen Vorwurf aus ſeiner (geiſtigen) Bruckner-Schülerſchaft machen.

Zumal der Meiſter als echter deutſcher Grübler ſo viel Eigenes zu ſagen hatte, wie dies ſein Lebenswerk ausweiſt. Wer eine großartig-eigenwillige Kleiſt-Ouvertüre, wer drei bis ins Kleinſte ausgereifte Symphonien, wer ein ſchlicht-inniges Weihnachtsoratorium, wer ein Violinkonzert, eine ſtattliche Anzahl wertvoller Lieder und manche andere Werke geſchaffen hat, die für den Kundigen alleſamt den Stempel ihres Schöpfers an der Stirne tragen, wer außerdem ſelbſt in den ſchwerſten Jahren deutſchen Künſtlerverfalls ſeiner deutſchen Kunſtanſchauung treu geblieben und ohne Scheu für ſie eingetreten iſt, wer in einem geſegneten Lehrerleben ſeine Kompoſitionsſchüler in dieſer deutſchen Kunſtanſchauung erzog, und auf dieſe Weiſe einen Stamm von jungen Muſikern heranbilden half, die in das heutige Deutſchland hineinpaſſen — wer dies alles konnte und tat, den müſſen wir als ausgeprägte Perſönlichkeit erkennen und dem hätte zu ſeinen Lebzeiten mehr Ehre und Erfolg gebührt, als ſie ihm zuteil geworden ſind.

Aber über Wetz' Verkennung zu klagen, hat wenig Sinn. Er ſelber hört unſere Klagen nicht mehr, und den Lebenden iſt nicht damit gedient. Jetzt heißt es lediglich: Heran ans Werk und aufgeführt, was der Meiſter hinterlaſſen hat! Es ſteckt ja ſo voller Eigenart und Eigenwilligkeit, ſo voller Hinter- und Untergründe, daß das Gerede von der Abhängigkeit Wetz's von Bruckner bei allen, die offenen Ohres und Herzens hören wollen, gar bald verſtummen wird. Wer, wie der Verfaſſer dieſer Zeilen, zwei Uraufführungen Wetzſcher Symphonien (unter Prof. Raabe in Aachen) beiwohnen und die Partituren dieſer Werke durchleſen durfte, der weiß, was er mit ſolch einem Satze behauptet.

Deutſchland hat an dem Schleſier Rich. Wetz eine genialiſche Künſtlernatur vom Schlage Hermann Stehrs und Eberhard Königs verloren. An dem deutſchen Volke und ſeinen berufenen muſikaliſchen Führern liegt es, das Bleibende in Wetz' Lebenswerk jetzt ſich zu erwerben, um es für immer zu beſitzen.

Ein Freund Pfitzners über den Tondichter:
Wem am Moraliſchen des Künſtlers etwas liegt, weil er erkannt hat, daß letzten Endes die tiefſten und wichtigſten Wirkungen der Kunſt hiervon ausgehen, der wird ſich durch den Gedanken beglückt und geſtärkt fühlen, daß noch jemand wie Hans Pfitzner unter uns lebt und wirkt.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Henning Rechnitzer-Möller: Die Muſik des Nordens (Der Vorpoſten, Danzig, 8. Dez. ff.): „Wenn man dankbar der verſtorbenen nordiſchen Muſikgrößen — und der noch lebenden — gedenkt, kann man nur die innige Hoffnung ausſprechen: Möge die Erneuerung der nordiſchen Muſik und der nordiſchen Nationen überhaupt nicht allzulange auf ſich warten laſſen, damit dann aufs neue das europäiſche Orcheſter den jetzt ſo ſehr vermißten Ton ihrer alten eigenartigen Volksweiſen erklingen laſſen kann, als Ausdruck eines neuen Muſikempfindens aus nordiſchem Geiſte."

Dr. Günther Kittler: Pommerſche Muſikvirtuoſen (Stettiner Generalanzeiger, 30. 1. 35).

Dr. Fritz Grüninger: Anton Bruckner als Menſch und Künſtler (Hakenkreuzbanner, Mannheim, 22. 1. 35).

Paul Heinrich Gehly: Der Kapellmeiſter Kreisler (Weſtdeutſcher Beobachter, Köln, 27. Jan.).

Paul Zſchorlich: Aufgaben der Muſikkritik (Völkiſcher Beobachter, Berlin, 26. Jan.).

Dr. Stilz: Deutſches Muſikleben an der Saar (Saarbrücker Zeitung, 12. Jan.).

Heinr. Koitz: Unveröffentlichte Chopin-Briefe (Berliner Tageblatt, 14. Jan.).

Dr. Hans Jenkner: Georg Vollerthuns „Island-saga" (Berliner Börſenzeitung, 8. Jan. 35).

„Georg Vollerthuns „Island-Saga" iſt ein Werk aus mythiſcher Kraft und nordiſchem Schickſal. Deshalb, und nicht aus Alltagskonjunktur, hat es unſer völkiſches Schickſal mittragen helfen. Es konnte erſt heimiſch werden, als Schickſal und mythiſche Kraft unſern Lebensraum geſchaffen hatte. So iſt dies Zeugnis beiſpielhaft."

Koichi Kiſhi: Moderne japaniſche Muſik (Berliner Tageblatt, 15. Jan. 35).

„Das Muſikempfinden des Japaners macht keinen Unterſchied zwiſchen Naturgeräuſch und Ton. Er genießt den Naturlaut als ſolchen (der Europäer überſetzt ihn in Muſik). Das Kochen des Waſſers im Teekeſſel, das Zirpen der Grillen, das Quaken der Fröſche iſt ihm in dieſem Sinne Muſik. Er kauft Heimchen, ſetzt ſie in zierlichen Bambuskäfigen in ſein Zimmer und überläßt ſich ſeinen Vorſtellungen.

Daher wohl die Begabung für Klangfarben. Sie ſcheinen dem Japaner wichtiger als Inhalt, Melodie und Form. Er genießt intenſiv den langgeſponnenen Nachklang des Kototones. Er liebt die harmoniſche Begleitung der Melodie nicht, weil ſie die Konzentration und die Klangfarbe ſtört. Darum opfert er häufig ſogar Rhythmus und Wort zugunſten der Klangfarbe.

So, wie die japaniſche Muſik heute iſt, bleibt ſie dem Ausländer ſchwer verſtändlich. Er findet ſie häufig primitiv, eintönig, langweilig; für die Inſtrumente hat er kein Gefühl. Dem japaniſchen Muſiker von heute genügen die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten ſelbſt nicht mehr, und mit der Einführung europäiſcher Inſtrumente ſind ſeine Ohren verwöhnter geworden — oder verdorbener? Das Klavier iſt ſehr verbreitet, die Violine beginnt, populär zu werden."



Johann Sebastian Bach

nach einer Bleistiftzeichnung von Schliek 1840

(Das Original befindet sich in dem Musiksaal der Thomasschule zu Leipzig)



Georg Friedrich Händel

nach einem Gemälde von Hudson

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1935 HEFT 3

Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach.

Von Friedrich Noack, Darmstadt.

Sie haben sich persönlich nicht kennen gelernt, die beiden Großmeister, deren 250. Geburtstag wir am 23. Februar und 21. März dieses Jahres in ganz Deutschland und überall da, wo deutscher Geist geehrt wird, feierlich begehen. Bei beiden bestand die Absicht des Sichkennenlernens, aber sie verfehlten sich. Ihr Leben und ihre Werke scheinen bei oberflächlicher Betrachtung im Wesentlichen auseinanderzustreben und aus ähnlichen Grundlagen heraus verschiedenen Zielen und Idealen nachzugehen, aber doch birgt ihr Charakter und ihr künstlerisches Streben so viel Gleiches, daß ein näherer Vergleich aufschlußreich und lohnend zugleich ist.

Händels Jugend ist die glücklichere gewesen. Aufgewachsen als Sohn eines angesehenen und charakterfesten Leibchirurgus und einer hochgebildeten Frau, der Tochter eines Pfarrers, die Aufopferungsfähigkeit und höchste Pflichterfüllung in der Pestzeit bewiesen hatte, fand er liebevolle Erziehung und Pflege. Daß schon der Knabe den Ernst des Lebens dadurch zu fühlen bekam, daß seiner Liebe zur Musik zeitweise durch die Eltern Hindernisse entgegengesetzt wurden, daß er eine Reise nach dem musikalisch so bedeutenden Weißenfels von seiner Vaterstadt Halle aus nur dadurch zu erzwingen vermochte, daß er dem Reisewagen des Vaters ein großes Stück zu Fuß nachlief, war nicht unwichtig für seine Charakterbildung. Seine musikalische Erziehung ging von der Kirchenmusik aus, wie sie sein Lehrer Friedrich Zachow in treuer Pflichterfüllung und nicht ohne bedeutende künstlerische und kompositorische Eigenschaften Sonntag für Sonntag aufführte. Händels Vertrautheit mit dem Chorsatz, mit der Chorfuge, seine innigen Beziehungen zu Bibel, Kantate, Passion, Orgelspiel, seine Beherrschung kirchenmusikalischer Formen, wie sie uns im Messias entgegentritt, hat hier ihren Ursprung. Zugleich bildete sich schon in den Jugendjahren die außergewöhnliche Charakter- und Willensstärke heraus, die von den Zeitgenossen so rückhaltlos bewundert wurde.

Bachs Vaterhaus war die Eisenacher Stadtpfeiferei, schon früh sterben ihm beide Eltern, und die Erziehungsjahre bei dem Bruder Johann Christoph in Ohrdruff und dann im Alumnat des Michaelisgymnasiums zu Lüneburg waren sicherlich für den hochmusikalischen Jungen sehr anregend, aber doch verhältnismäßig arm an Liebe und Wärme. Dafür ist der Bruder Schüler des hochbedeutenden Orgel- und Kantatenmeisters Pachelbel gewesen und vermag den jüngeren Bruder nachhaltig zu fördern, und Georg Böhm, Bachs Lüneburger Lehrer und die großen Vorbilder Reinken und Lübeck in Hamburg, später das kurze Studium bei Dietrich Buxtehude in Lübeck vermitteln ihm das Beste und Bedeutendste, was die norddeutsche Kirchenmusik damals zu bieten vermochte. So verklären Musik und Streben auch diese im übrigen wenig sonnige Ju-

gend, und bringen es fertig, daß keine Bitternis zurückbleibt, fondern der junge Bach an idealem Flug, feftem Gottvertrauen und charakterftarker Perfönlichkeit in nichts Händel nachfteht.

Aber nun trennen fich die Wege. Händel wird Student der Rechte, und als er fich dann zur Mufik als Lebensberuf entschließt, da drängt es ihn, eine Laufbahn einzufchlagen, die ihm Lebensgeltung in der großen Welt verfchaffen kann. Zuerft zieht ihn Hamburg an, die Stadt, in der damals die Deutfche Oper am meiften gepflegt wurde. Mit den dort errungenen Erfolgen wächft die Erkenntnis, daß die Deutfche Oper künftlerifch der Italienifchen unbedingt unterlegen ift, es folgt der mehrjährige Aufenthalt in Italien, der Händel in die führenden Kreife der Städte Florenz, Rom, Venedig und Neapel bringt, der ihn mit dem beften italienifchen Stil eng vertraut macht und ihn auf den Gebieten der Oper, des italienifchen Oratoriums und der Kantate Lorbeeren pflücken läßt. Nun ift er geradezu international anerkannt, und nach kurzem Aufenthalt in Hannover wählt er fich London zum dauernden Wirkungskreis, die reiche Weltftadt, in der hauptfächlich die italienifche Kunft herrfchte, und in der fich die bedeutendften Künftler aller Länder Stelldichein gaben. Schon die erfte in London aufgeführte Oper, der Rinaldo, verfchafft Händel folchen Erfolg, daß er von da ab eine der meift genannten und zeitweife auch umftrittenen Perfönlichkeiten ift.

Bach dagegen, der Schüler norddeutfcher Kantoren und Organiften hat trotz feines hervorragenden inftrumentalen und kompofitorifchen Könnens nicht den Ehrgeiz in die große Welt zu treten, fondern ihm ift es willkommen, wenn er als Violinift, als Organift oder Kantor in kleineren Städten und an kleinen mitteldeutfchen Fürftenhöfen einen Wirkungskreis erhält, der es ihm ermöglicht, feiner Kunft zu dienen, fich eine Familie zu gründen, feine Kinder gut zu erziehen, und fo weiterzuarbeiten, daß er an künftlerifcher Vertiefung, an großzügiger Geftaltung und technifcher Vollendung alles in den Schatten zu ftellen vermag, was ihm bedeutende Lehrer und Vorbilder zu bieten vermochten. Händel, der im Weltgetriebe Lebende, muß auf Familienglück und auf die Freuden eines trauten Heims verzichten, bei ihm konzentriert fich das ganze Leben auf die Kunft. Bach erhält vom Schickfal wie zum Ausgleich reiches Familienglück, findet zwei Gattinnen, die für feine Kunft volles Verftändnis hegen, und fieht um fich eine Kinderfchar aufwachfen, deren hohe mufikalifche Begabung ihn mit größter Genugtuung erfüllt, und er wird neben feiner amtlichen und kompofitorifchen Tätigkeit ein hervorragender Erzieher feiner eigenen Kinder und vieler begabter Schüler. Auch dürfen wir uns Bach nicht als in Armut lebenden Künftler vorftellen, fondern es umgab ihn bürgerliche Wohlhabenheit, und fchon die Menge wertvoller Inftrumente, die er fein eigen nannte, zeigt uns diefen anfehnlichen Wohlftand.

Vergleicht man beide Künftler in ihrer mittleren Lebensperiode, so finden wir Händel faft ausfchließlich als Opernkomponiften. Er fchafft Werke, die mit dem italienifchen Text auch äußerlich die Merkmale italienifchen Stils und italienifcher Formen zeigen. Aber eins unterfcheidet doch Händel fcharf von den meiften anderen Opernkomponiften feiner Zeit. Sein hoher künftlerifcher Ernft läßt ihn auch in diefen Werken eine feelifche Vertiefung erreichen, die damals in der Oper von anderen faft nie in diefem Ausmaße geboten wurde. Gerade die Neubelebung vieler Händelfcher Opern im letzten Jahrzehnt hat dies aufs deutlichfte gezeigt. Diefe Vertiefung war für den äußeren Erfolg nicht immer von Vorteil, und es gab in London viele Hörer, die Oberflächlicheres und Gefälligeres vorzogen, und Parodien wie die der „Bettleroper" haben vor allem Händel fehr gefchadet. Die immer größeren Sorgen um die Erfolge feines Opernfchaffens treiben ihn daher mehr und mehr dem Oratorium in die Arme, das gleich am Anfang feiner Londoner Tätigkeit faft zufällig von ihm auf ganz neue Wege geleitet wurde.

Aber auch Bach ift in diefer Zeit keineswegs ausfchließlich Kirchenmufiker gewefen. Wenn auch die Musica sacra für fein Schaffen ftets der Mittelpunkt war, fo fehen wir ihn bei feinem erften Aufenthalt in Weimar als Violinkünftler gefeiert. Auch fpäter in Weimar wirkt er fowohl als Organift und Verfaffer von Kirchenkantaten, daneben aber auch als Kammermufiker und Hofkonzertmeifter. Hier wird er befonders mit der italienifchen Inftrumentalmufik vertraut, hier entftehen die meiften feiner Klavier- und Violinkonzerte, hier gewinnt

neben dem Orgelschaffen die Komposition für Klavier erhöhte Bedeutung. Wie sorgfältig sich Bach gerade mit dem ihm noch ziemlich fremden italienischen Stil vertraut macht, sehen wir unter anderem an den 16 Konzertklavierauszügen, die er meist nach italienischen Meisterwerken schuf. Ganz überwiegend aber pflegt er das instrumentale Schaffen während der sechsjährigen Tätigkeit in Köthen. Hier entstehen die Inventionen, der erste Teil des wohltemperierten Klaviers, viele Kammermusik- und Orchesterwerke und vor allem die Brandenburgischen Konzerte. Und in ihnen berührt sich Bachs Schaffen wieder näher mit dem Händels, der in seinen Oboenkonzerten und Orgelkonzerten auf gleichem Gebiet und in den gleichen Formen uns zahlreiche Meisterwerke hinterlassen hat. Hatte Bach in der religiösen Vertiefung seines kirchenmusikalischen Schaffens schon damals seine Umwelt weit hinter sich gelassen, so sehen wir ihn in den Konzerten ganz als Barockkünstler, der für eine feingebildete Gesellschaft Werke von großem Prunk, hoher Daseinsfreude und von bewundernswürdigem edlen Schwung erstehen läßt. Er weiß sich hier der Welt und der Umgebung ebenso anzupassen wie später in Leipzig in seinen köstlichen weltlichen Kantaten, dem „zufriedengestellten Aeolus", der „Bauernkantate", der „Wahl des Herkules" und vielen anderen prächtigen und humorvollen Stücken, und es ist der breiten Öffentlichkeit viel zu wenig bekannt, daß Joh. Seb. Bach zahlreiche Beiträge zu dem Kapitel „der Humor in der Musik" beigesteuert hat. Allerdings zieht es ihn immer wieder hin zu dem Schaffen, das aus der Tiefe des Gemütes und der Gottesverehrung dringt, und „das wohltemperierte Klavier", das großenteils für die ältesten Söhne als Beispiel für Klavier- und Kompositionsübungen gearbeitet wurde, bringt den ungeheuren Reichtum seiner Ausdruckskraft und die Vielseitigkeit des kompositorischen polyphonen Könnens in zahlreichen Einzelwerken, die teils ganz nach der weltlichen Charakterkunst, teils nach religiösen Inhalten hinstreben. Zugleich aber entsteht in Köthen die Johannespassion, das erste von den Großwerken, die von der Nachwelt bis zum heutigen Tag an Reichtum und religiösem Gehalt nicht erreicht, geschweige denn überboten werden konnten.

Auf dem Gebiet der Passion verdanken wir Bach unendlich viel. Und von unserem Blickfeld gesehen vor allem das, daß er nicht, dem Zug seiner Zeit folgend, das Bibelwort durch freie Dichtung ersetzte. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß man damals für die Kirchenmusik allgemein das Bibelwort abzulehnen begann, weil es in seiner Objektivität und Herbheit nicht genug dem Streben nach Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften entgegenkam, daß freie Dichtungen wie die von Brockes, von der Bach die Texte seiner Arien in die Johannespassion übernahm, von Ramler und später von Herder weit mehr geschätzt wurden, daß Klopstock aus dem gleichen Empfinden heraus seinen „Messias" schuf, dann preisen wir es als eine der glücklichsten Eingebungen Bachs, daß er in seinen beiden großen Passionen und im Weihnachtsoratorium den unverfälschten Evangelientext beibehielt. Und auch hier steht ihm Händel in seinem religiösen Empfinden nahe. Dessen Jugendwerk, die in Hamburg entstandene Johannespassion, deren hohen Wert Verfasser in geeigneter Kürzung mehrfach in Aufführungen erprobt hat, stellt ebenfalls das Evangelium in den Mittelpunkt, sein zweiter Versuch, die Passion nach Brockes, huldigt dann allerdings dem Zeitgeist und ist dadurch für uns trotz hohen künstlerischen Wertes so gut wie unbenutzbar. Dann aber geht er in seinem größten Werk, dem Messias, in dem nicht nur die Leidensgeschichte, sondern die Verkündigung, die Geburt, das Leben und Leiden, die Auferstehung und Verherrlichung des Messias und die Bedeutung seines Erlösungswerkes für die Menschheit behandelt wird, so weit, daß er selbst sich die Worte aus der Heiligen Schrift zusammenstellt, und hier am Höhepunkt seines Lebens ein Bekenntniswerk in der unglaublich kurzen Zeit von 24 Tagen schafft, das als das herrlichste Denkmal seines Geistes und seiner religiösen Tiefe viele Zeiten überdauern wird. Daß Händel dabei wie in keinem anderen seiner Spätwerke sich an die Formen der Kirchenmusik, wie sie ihm von der Jugend und Heimat her vertraut waren, anschließt, erhöht noch den geistigen Wert und den deutschen Geist dieses Meisterwerkes. Hier hat ihm die Tiefe seiner Religiosität Flügel verliehen, die seine Töne über das menschlich Unzulängliche in höhere Sphären tragen.

In Bachs Schaffen möchten wir mit dem Messias am liebsten die Hohe Messe in h-moll vergleichen. Wer sich in dies Werk vertieft, wird aus ihm wie aus keinem anderen Bachs Glauben und sein Verhältnis zur Gottheit herauslesen. Die ungeheure Ehrfurcht, das Streben, das Göttliche mit dem Höchsten, was der Menschenkraft verliehen ist, zu verherrlichen, diktiert ihm die Sätze, die der Verehrung der Heiligkeit Gottvaters gewidmet sind. Demgegenüber ist Jesus, die menschgewordene Gottheit wie ein vertrauter Freund. Alle Worte, die sich an ihn wenden, sind mit einer Herzlichkeit und Freudigkeit vertont, die den Schauern der Ewigkeit das Vertrauen auf den entgegensetzen, der alle Leiden und Schmerzen des Menschenlebens erduldet und erfahren hat.

Mit dem Augenblick, in dem sich Händel mehr und mehr dem Oratorium zuwendet, nähert sich das künstlerische Schaffen beider Meister wieder in verstärktem Maße. Händel kehrt sich von dem italienischen Oratorium grundsätzlich ab. Dieses hatte großenteils die Formen der Oper übernommen, hatte, nachdem es vorzugsweise in den Opernhäusern während der Fastenzeit aufgeführt wurde, den Chor mehr und mehr vernachläßigt und sich dem Sologesang zugewandt. Damit wird auch die äußere Virtuosität der Opernarie Stilelement des Oratoriums, und es werden die dramatischen Stoffe der biblischen Geschichte bevorzugt, die das Wirken eines Helden in den Vordergrund stellen, seine Schicksale werden mit menschlichen und dramatischen Zutaten versehen. Händel dagegen stellt in Verbindung mit der bedeutenden englischen Chortradition den Chor wieder in den Mittelpunkt. Und wenn auch seine biblischen Oratorien meist nach einem der Helden des alten Testaments benannt sind, wie Josua, Joseph, Saul, Judas Maccabäus, Salomo, oder nach einer der großen Frauengestalten wie Esther, Deborah, so wird fast wichtiger als das Schicksal dieser Einzelpersonen das der von ihnen vertretenen Völker. Wir erleben die Israeliten im Kampf mit den Ägyptern, den Kanaanitern, den Philistern und Römern, wir sehen, wie im Belsazar sogar drei Völker, die Babylonier, die Perser und die Israeliten einander gegenübergestellt werden. Am deutlichsten zeigt diese Absicht Händels sein gewaltiges Chorwerk Israel in Ägypten, bei dem fast die ganze Handlung vom Chor bestritten wird, und dies mit einer Monumentalität, die uns in dem Meister einen der Höhepunkte barocken Kunstschaffens in seiner Großzügigkeit und Monumentalität anstaunen läßt. Daß Händel seine Oratorien auf englische Texte schrieb, erhöhte die äußere Wirkung und Popularität in London. So verstummen in seiner letzten Lebenszeit allmählich die Stimmen der Gegner, und der Meister ist unumschränkter Herrscher auf seinem Gebiet.

Für Bach ist der entscheidende Wendepunkt die Übernahme des Thomaskantorats in Leipzig 1723. Die Stelle als Universitätsmusikdirektor bleibt für ihn Nebensache, sein Schaffen konzentriert sich fast völlig auf die Kirchenmusik. Und nun entstehen außer den schon genannten großen Werken die zahlreichen Kirchenkantaten, die auch auf diesem Gebiete einen unerreichbaren Höhepunkt bilden. Hier wie in den Orgelchorälen ist es für Bachs Schaffen charakteristisch, daß auf der einen Seite ihm engstes Anlehnen an den Gottesdienst und seine liturgischen Notwendigkeiten Selbstverständlichkeit ist. So wird das Kirchenlied, der protestantische Choral, einer der Angelpunkte seiner Komposition. Wir begegnen ihm in schlichter Vierstimmigkeit, an Ausdruck bereichert durch die wundervolle Harmonik, die nie als Selbstzweck, sondern stets als Ausdrucksmittel immer wieder neue Möglichkeiten abgewinnt. Dann aber wird die Weise cantus firmus für die ungeheuren Formen der Choralbearbeitungen, die oft den Hauptbestandteil von Kantaten und Motetten ausmachen, und die in immer wieder neuen Formenmöglichkeiten als Orgelchoräle erscheinen. Auch als Zitat durchdringt der Choral manchen freien Satz wie ein Leitmotiv. Aber auch in den Soloformen des Rezitativs und der Arie schwingt sich die Seele des Meisters zu überirdischen Höhen. Wer vermöchte kühner und ausdrucksvoller das Rezitativ zu handhaben als Bach, der auf diesem Gebiete das höchste erfüllt, was innerhalb des Barockstils möglich ist. Ebenso strebt die Breite und Geistesgröße der freien Chöre über menschliches Maß hinaus. Da ist Bach nicht mehr der Thomaskantor der Stadt Leipzig, der sich über Kleinlichkeiten des Magistrats oder seines Rektors, über die Ungezogenheit der Schuljungen oder sonst über allzu Menschliches ärgern muß, hier ist er der

Himmelsſtürmer, der erhabene Held, der ſich ſeinem Gott in einer Weiſe nähert, wie es nur ganz wenigen Menſchen vergönnt iſt. Daher auch die innere Freudigkeit, wenn vom Sterben geſprochen wird, die Worte wie „ich freue mich auf meinen Tod“ in reinſter Sehnſucht und Freude vertont, denn das Eingehen in die Herrlichkeit Gottes wird von allen irdiſchen Erbärmlichkeiten erlöſen.

Beide Meiſter erblindeten in der letzten Zeit ihres Lebens und wurden ſo der weiteren kompoſitoriſchen Tätigkeit entzogen. Bei Händel klingt etwas von dieſer Tragik in ſein letztes Oratorium, den Jephta, ein. Andrerſeits aber verſchönt die reiche Anerkennung und Bewunderung der Umwelt die letzten Jahre der Meiſter, und für Bach iſt der Beſuch bei Friedrich dem Großen in Potsdam und das große Verſtändnis, das der König ſeiner Kunſt entgegenbringt, ein beſonders wertvolles Ereignis.

Gerade in unſerer heutigen Zeit, die nach dem Heroiſchen ſtrebt, haben uns beide Meiſter viel zu ſagen. Man vergleiche die Gewalt der Einleitungschöre beider Paſſionen, den Kantatenchor „Nun iſt das Heil und die Kraft“ bei Bach mit Händels „Halleluja“ oder mit dem Meſſiaschor „Würdig iſt das Lamm“ mit ſeiner grandioſen freien Fuge, und man wird die nahe Verwandtſchaft beider Heroen der Tonkunſt erkennen. Mag Bach auch derjenige ſein, deſſen Blick entweder mehr in ſich ſelbſt hineingewandt iſt, oder der mehr unmittelbar im Geſpräch mit der Gottheit zu wirken ſcheint, und Händel derjenige, dem es vor allem daran liegt, ſeine Mitmenſchen emporzureißen und ihnen ſeine Kraft und Hilfe zu ſchenken, hierin Bach mehr mit Bruckner, Händel mehr mit Beethoven vergleichbar. Alle Vergleiche ſind unvollkommen, alles Reden über die Kunſt nur ein Stammeln, wirklich teilhaftig des Geiſtes unſerer Meiſter werden wir nur durch die Verſenkung in ihre Werke. Darum erſcheint auch die Frage, wer der Größere von den beiden für ihre Zeit, für die Gegenwart und Zukunft ſei, müßig und belanglos. Wir können keinen von beiden miſſen, jeder hat uns unendlich viel zu ſagen. Wir wollen ſtolz ſein, daß ſie mit uns eines Volkes ſind und das Köſtlichſte an der 250-Jahrfeier wird ſein, daß wir überall Gelegenheit haben werden, mit dem Lebenswerk dieſer beiden Großen wieder in nähere Berührung zu gelangen und uns je nach unſerem Auffaſſungsvermögen einen Teil ihres Weſens und ihrer Kunſt einzuverleiben.

Das Fugenthema bei Bach und Händel.

Von Otto Riemer, Magdeburg.

Man tritt unvermittelt in das Allerheiligſte der vorklaſſiſchen Kunſt ein, wenn man einmal das Fugenthema, d. h. das Lebenselement und den Schaffenskern der muſikaliſchen Ausdrucksform jener Zeit als Sinnbild der geſtaltenden Perſönlichkeiten zu faſſen ſucht. Der Fuge haftet zwar in ihrer ſtrengen Geſetzmäßigkeit durchaus etwas Objektives an, das ſchließlich auch auf die Geſtaltung des Themas zurückleuchtet, aber verbindet ſich mit dieſem Objektiven wohl auch noch etwas aus der individuellen Sphäre des Schaffenden in jener Weiſe etwa, in der ein Thema von Bruckner oder Brahms für ſeine Schöpfer charakteriſtiſch werden kann? Gibt es in dieſem Sinne die typiſche Form eines Bachſchen, eines Händelſchen oder eines Scarlattiſchen Fugenthemas? Und wenn ja, worin beſteht dieſes Perſönliche, außerhalb des in barocker Unruhe zeitgebundenen allgemeingültigen Themenſtils?

Dieſe Zeitgebundenheit, dieſe ſich von Italien nach dem Norden ausbreitende Allgemeingültigkeit der barocken Sprache iſt in ſich zugleich das größte Hindernis für eine Erkenntnis des Perſönlichen innerhalb dieſer objektiven Sphäre. Wieviel Kadenzformeln, wieviel Sequenzen, wieviel Paſſagen, wieviel rhythmiſche Figuren, wieviel Verzierungsweſen, das ſtark genug iſt, ſogar in das Melodiſche hinüberzugreifen — man denke an die Cis-dur-Fuge aus dem erſten oder die C-dur-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers! — kurzum, wieviel Formalismen beherrſchen ſcheinbar dieſe Muſik, die bei Corelli und Vivaldi oft den gleichen Geiſt zu atmen ſcheint wie bei Bach und Händel! Iſt das Perſönliche ſtark genug, auch unter dieſem Rankenwerk noch hervorzuleuchten, zumal dann, wenn man ſich

nur auf die Betrachtung des Fugenthemas an ſich beſchränken will, ohne Rückſicht auf die Geſamtgeſtaltung der Durchführung?

Zunächſt erinnert man ſich an die Lehre des Theorieunterrichts, daß die Erfindung des Fugenthemas nicht reſtlos frei und individuell ſei. Es gibt nach ihr Themen, die ſich zur Fugenbearbeitung „eignen", während anderen dieſe Eignung abgeſprochen wird, es gibt Themen, die zu wenig „ergiebig" ſind, als daß ſie ſich im Gehalt einer fugenmäßigen Bearbeitung und Durchführung erſchlöſſen und andere wieder, z. B. Themen mit dem Terzton als Beginn, bergen beſondere Schwierigkeiten und Kniffliсhkeiten in ſich. In dieſer ſcheinbaren Beſchränkung aus dem Geiſt des Geſetzes heraus liegt aber auch ſchon der Raum für die eigenſchöpferiſche Betätigung. Die Erfindungskraft des Komponiſten muß ſich an ihr bewähren, aus der möglichſten Überwindung dieſer materiellen Beſchränkungen, aus den Geſetzen dieſer techniſchen Geſtaltung wächſt ja unmittelbar das unnennbar Eigene heraus und die Schöpferkraft, die ſich ſelbſt dieſe Geſetze ſchuf, ſcheinbar, um mit ihnen zu „ſpielen", um an ihnen ihre Kraft zu beweiſen, überwindet dieſe Geſetze ſchließlich und hebt ſich mächtig über ſie hinaus.

In dieſem Sinne mag der Verſuch gewagt werden, an der Thematik der Fugenwelt bei Bach und Händel eigene Züge zu erkennen, die Handſchrift und die charakteriſtiſchen Züge dieſer Meiſter bis in die Geſtaltung der Fugenthemen hinein zu verfolgen. Gewiß wird niemand erwarten, daß nun in jedem Thema, in jeder Klavier- und Orgel-Fuge und in jeder Chor- und Orcheſterfuge ſich Charakteriſtiſches finden müſſe. Man wird Themen entdecken, in denen ſich die Welten durchaus überſchneiden wie z. B. in der Gis-dur-Fuge aus dem erſten, der D-dur- und Es-dur-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, aber eben gerade dieſe Miſchformen vermögen hinüberzuweiſen in die Weſensart beider Meiſter. Worin unterſcheidet ſich denn z. B. die eben genannte D-dur-Fuge von vielen anderen charakteriſtiſchen Themen Bachs? Zunächſt einmal durch die repetierende Thematik des Anfangs, die man oft bei Händel, ſelten aber in der Klaviermuſik Bachs findet, und dann vielleicht noch durch die Sanglichkeit, die ihrerſeits wieder eine beſondere Vorausſetzung als drittes Kennzeichen heranträgt: die dreiklanggebundene Thematik, die indeſſen nicht aus Spielfiguren beſtehen darf, ſondern jeden einzelnen Ton thematiſch wichtig erſcheinen läßt. Damit ſind ſchon drei weſentliche Züge Händelſcher Fugenthematik aufgedeckt; mindeſtens aber die gleiche Wichtigkeit beſitzt noch ein anderes, das vielleicht wieder aus dem Geiſt der Geſanglichkeit heraus entſtand, die letztlich in der italieniſchen Arie wurzelt, nämlich die häufige Verwendung von Skalenbruchſtücken im Raum einer Quinte oder Quarte, die dann naturgemäß auf Tönen des tonalen oder doch hauptfunktionalen Dreiklangs (Dominante, Subdominante) anfangen und endigen. Nimmt man dann noch eine verhältnismäßig einfache rhythmiſche Ausgeſtaltung hinzu, die gar nicht ſo ſelten ſich auf ſchlichte Iſometrie beſchränkt, ſo hat man ſchon weſentliche Eigentümlichkeiten Händelſcher Fugenthematik beiſammen, aus deren Miſchung ſich zahlreiche Händelſche Fugenthemen bereits erklären und erkennen laſſen:

Fuga aus der Suite in F-dur.
(Skalenbruchſtück und repetierende Töne und Funktionsthematik)

uſw.

Fuga aus der e-moll-Suite.
(repet. Töne und Skalenthematik und Scheinpolyphonie, bei Händel im Fugenthema ſelten)

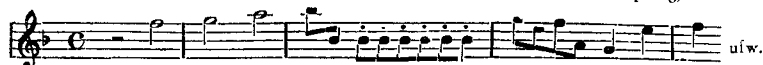
uſw.

Aus der Suite in f-moll.
(reines Skalenthema und Quintraumausfüllung und faſt iſometriſche Rhythmik)

uſw.

Aus dem Orgelkonzert in F-dur.

(reine Skalenthematik und faſt iſometriſche Rhythmik und leerer Oktavſprung)



Aus dem Hallelujah.

(reine Dreiklangs- und Skalenthematik im Raum einer Quarte)



Natürlich gibt es auch bei Händel Ausnahmen von dieſen „Regeln". Sie ſcheinen mir in zwei Gruppen faßbar: Die eine von ihnen ſtellt Themen, die offenbar gewollt bizarr, rhythmiſch, tonal und melodiſch eigenwillig gehalten ſind. Folgende zwei Beiſpiele, zu denen ſich natürlich noch die berühmte Fuge aus „Iſrael in Ägypten": „Sie konnten nicht trinken das Waſſer" geſellen würde, ſeien als charakteriſtiſch für dieſe Gruppe genannt:



Es iſt nicht ganz leicht, zu ſagen, wie ſich ſolche offenſichtlich bizarre Themen erklären; vielleicht enthalten ſie, abgeſehen von der programmatiſchen Tendenz im Oratorium, einen letzten Reſt mittelalterlicher Freude an der Spielerei, am Außergewöhnlichen, am Überraſchenden und fügen ſich damit ſehr gut in die moderne Barockauffaſſung, in der ja — namentlich nach Schering — das Fratzenhafte eine bedeutende Rolle ſpielt.

Uns liegt hier indeſſen die zweite Gruppe der „unregelmäßigen" Fugenthemen Händels näher, eine Gruppe nämlich, die in ihrer Eigenart nun in Bachs Ausdruckswelt hinüberzureichen ſcheint. Wir ſuchen dieſe Bachſche Fugenwelt zunächſt einmal, um in Parallele mit dem Unterſuchungsgebiet bei Händel, nämlich in der Klaviermuſik, zu bleiben, ausſchließlich im Wohltemperierten Klavier. Die Orgelfuge Bachs zeigt in ihrer Grundform eine etwas andere Struktur, deren Erklärung weiter unten verſucht werden wird. Die Themenwelt des Wohltemperierten Klavier trägt nun, wenn wir genauer hinſehen, doch ein weſentlich anderes Geſicht als die Händels. Zunächſt unterſteht ſie in ihrer Melodiebildung häufig einem für Bach längſt erkannten und bekannten Geſetz, das auch hier ſeine volle Gültigkeit dokumentiert: Wie Händels Thematik ſtark auf dem Dreiklang zu baſieren ſchien, ſo wächſt die Bachs aus dem verminderten Septakkord und der durch ihn zu gewinnenden Kadenz heraus. Bach konzentriert ſich alſo in ſeiner Fugenthematik nicht ſo ſehr auf die Auswertung der glatten Akkordtöne, in den Primen oder Quinten der Hauptfunktionen, ſondern gibt ſeinen Themen ſofort ein ganz neues, ſtarkes Reizmoment, das mehr der Kadenz, alſo der harmoniſchen Spannung nahe tritt als der Skala und der reinen Linie. Für dieſe Kadenz aber benutzt Bach nicht die einfache V-I-Kadenz, die natürlich auch vorkommt, ſondern mit Vorliebe eben die Kadenz des verminderten Septakkords; ſein ganz andersartiges neues Reizmoment kommt vor allem in der unmittelbaren Verkuppelung der möglichſten Nebeneinanderſtellung dieſer harmoniefremden Töne ſichtbarſt zum Ausdruck. Mit gleicher Stärke tritt es aber auch in einer ähnlichen, aber doch grundſätzlich anders entſtandenen Form zutage, nämlich im übermäßigen Dreiklang, der nach moderner Harmonieauffaſſung ja als die Übereinanderſchichtung eines tonalen und eines medianten Dreiklangs verſtanden wird, der alſo auch zwei Charaktertöne, d. h. zwei gültige und treibende Terzen beſitzt. Bei Bach liegen die Dinge nun inſofern etwas anders, als er den übermäßigen Dreiklang häufig nicht mediantiſch, ſondern dominantiſch anſetzt, etwa ſo, daß die erhöhte Quinte, enharmoniſch mit der kleinen Sexte ver-

tauscht, zugleich Terzton der Tonika ist, natürlich nur in Moll. In c-moll würde dieser Spannungsakkord z. B. g-h-es heißen; seine doppelte Auflösungsmöglichkeit nach g-h-d und nach g-c-es ergibt die ungeheure Spannung und den Reichtum an melodischen Variationen, mit denen Bach auf diesem Typus aufbaut. Hierher gehören z. B. die cis-moll-Fuge, ferner die Fugen in d-moll (2. Takt), gis-moll, a-moll des 1. Teiles, und die Fugen f-moll (2. und 3. Takt), a-moll und h-moll aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. (Die Notierung der Themen erübrigt sich, da das W. K. in der Hand jedes Musikers ist). Besonders lehrreich sind unter diesen Beispielen jene Fälle, in denen dieser übermäßige Spannungsakkord gemeinsam mit dem verminderten Septakkord erscheint; das ist z. B. in der f-moll- und in der a-moll-Fuge des zweiten Teiles der Fall, deren Scheinpolyphonie in der angedeuteten Zweistimmigkeit neue Tonbeziehungen schafft. Aber auch in der a-moll-Fuge des ersten Teiles findet sich die gleiche Erscheinung, hier allerdings ohne das stützende Moment der Zweistimmigkeit. Übrigens sollte man neben diesen sichtbarsten harmonischen Grundlagen des Bachschen Fugenthemas überhaupt einmal den Versuch machen, die Themen des Wohltemperierten Klaviers nach den einfachsten Schulregeln zu harmonisieren. Man wird dann ihre überraschende Vielseitigkeit entdecken, für die nur noch auf einen besonderen Fall verwiesen sei: auf die Bevorzugung der Sexte oder, wenn man will, der Terz der Subdominante, die schon oft in den Anfangsthemen des Bachschen Fugenthemas eine Rolle spielt. Auch aus ihr leuchtet die starke harmonische Spannung hervor, die jedem Bachschen Fugenthema innewohnt; bekanntlich hat ja harmonisch jede Tonika schon durch ihr bloßes Erscheinen die Tendenz, sich als Dominante durchzusetzen, d. h. also zur Subdominante hinüberzuleiten.

Nicht ganz scheinen sich die Orgelfugen in diesen Rahmen der Bachschen Eigenarten fügen zu wollen, wobei es sich — wie wohl nicht besonders betont zu werden braucht — für eine solche Untersuchung von selbst versteht, daß alle chromatischen Themen oder Bruchstücke der chromatischen Leiter ausscheiden. Was die Orgelfugen Bachs an charakteristischer Spannung im Sinne unserer Untersuchung zunächst verloren zu haben scheinen, das gleichen sie indessen durch andere neue Eigentümlichkeiten aus. Sie sind zunächst einmal fast ausnahmslos länger als die Klavierfugen, sie schwingen auf einer größeren Fläche aus und bedienen sich dazu eines im Barock sehr beliebten Mittels: der Sequenz, zu der als zweites Mittel noch die Synkope tritt, zu deren rhythmischer Überwindung von selbst ein größerer Raum erforderlich ist. Das ungleich stärkere Mittel von beiden ist aber die Sequenz; auf Schritt und Tritt begegnet man ihr in den Bachschen Orgelthemen, gelegentlich auch mit der Synkope verbunden (Peters III d-moll-Fuge, Peters IV Canzone), oder auch in Form der Scheinpolyphonie (Peters IV d-moll-Fuge). Aber auch den Dreiklangthemen und den repetierenden Themen, deren Grundeigentümlichkeit wir eigentlich für Händel in Anspruch genommen hatten, gibt die Sequenz noch oft das typische Bachische Gesicht (so in Peters III Fugen in C-dur, g-moll, d-moll):



Wir fassen zusammen: Die Fugenwelt Bachs und Händels überschneidet sich aus dem Geist der barocken Tonsprache heraus naturgemäß öfter, namentlich dann, wenn es sich um reine Spielthemen handelt. Dennoch vermag man auch im Fugenthema charakteristische Züge der beiden Meister zu erkennen; sie liegen bei Händel im Gebiet des Dreiklangsgebundenen, des Sanglichen und der vielfach unangetasteten oder doch nur auf leichteste Kadenzwirkung gestellten Tonalität. Bach hingegen formt seine Themen gerade aus einer harmonischen Spannung heraus, für die ihm nicht einmal die Hauptfunktionen genügen, sondern die er wesentlich verschärft, durch die thematische Benützung ursprünglich akkordfremder Töne, wie sie sich aus

dem verminderten Septakkord und aus einem übermäßigen Dreiklangsgebilde ergeben. Man mag ſchließlich in beiden Fällen noch über das rein Charakteriſtiſche zum Weltanſchaulichen vordringen: Der eine ſtellt ſich, äußerlich kaum über die Enge ſeiner Studierſtube hinausgekommen, ſeine Aufgaben ganz aus der Kraft des Geiſtes heraus, er beſchwört mit fanatiſcher Kraft die Geheimniſſe mittelalterlicher Spekulationsfreude wieder herauf, die er auf wunderbarſte Weiſe mit dem Myſterium der Muſik zu klingender unvergänglicher Einheit verbindet, einer Einheit, die in ſich ein Abbild des Kosmos bedeuten könnte — „So mag es in Gottes Buſen vor der Weltſchöpfung ausgeſehen haben" — meinte beim Anhören der Bachſchen Fugen kein anderer als Goethe, ein Mann alſo, der den hellen, weiten Sinn für dieſe Unvergänglichkeit in ſich trug; der andere aber, Händel, greift ſtolz und unbekümmert in das hinein, was die Welt ihm dargeboten hatte, den Wohllaut der italieniſchen Arie, deren Elemente er einzeln in ſeiner Fugenwelt ausbreitet. Wir beugen uns in dieſen Gedenktagen vor beiden, vor der Größe des einen, dem der Kosmos zu willen war, vor der Majeſtät des anderen, der im Gefäß des Irdiſchen und Zeitgebundenen Zeitloſes zu ſagen wußte.

Johann Sebaſtian Bach und Robert Schumann.

(Zum 250. Geburtstag J. S. Bachs und zum 125. Geburtstag R. Schumanns.)

Von Robert Peſſenlehner, Frankfurt a. M.

„Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruheſtätte eines Großen aufzuſuchen: viele Stunden lang forſchte ich kreuz und quer — ich fand kein „J. S. Bach" . . . und als ich den Totengräber darum fragte, ſchüttelte er über die Obſkurität des Mannes den Kopf und meinte: Bachs gäb's viele. Auf dem Heimweg nun ſagte ich zu mir: „Wie dichteriſch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken ſollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Aſche nach allen Gegenden verweht, und ſo will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an ſeiner Orgel ſitzend denken im vornehmſten Staat, und unter ihm brauſt das Werk, und die Gemeinde ſieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter". —"

Wehe Worte weiſen, ſchmerzlich bewegt, auf die einſame Stellung Bachs zwiſchen Himmel und Erde. Ein Dichter unter den Muſikern, ein Muſiker unter den Dichtern allein vermochte es, das ungeheure Wort „Bach" zu verklären, den Meiſter in der Schilderung des Leides und Schmerzes zu zeichnen mit edlen Worten. Nur einer, der ſelbſt auserkoren war zum Leiden, der ebenſo ſehr litt unter dem ohnmächtigen Streben einer muſikaliſchen Gegenwart, die er doch mitbereiten half, als ſich, ihn zutiefſt belaſtend, eine große Vergangenheit vor ſein eigenes Schaffen legte, nur in einem Robert Schumann konnte ſich verdichten die Ahnung von der Größe Bachs.

Ein eigenartiger Zeit-Aſpekt überſtrahlt das Gedenkjahr beider: als ob auf halbem Wege der Erinnerung an Bach Robert Schumann ſtünde als Bereiter, Förderer und Bewahrer all deſſen, was Bach der Gegenwart bedeutet?

Zur allgemeinen Anſchauung über den Wort- und Tondichter Schumann ſcheint die allzu ſtarke Hervorſtellung der Einwirkung Bachs nicht zu paſſen. Dem Schriftſteller und Schwärmer glaubt man es wohl, daß die häufigen Lobesausbrüche, die nie endenden Hinweiſe auf die Größe Bachs nicht bloß Lippenbekenntniſſe geweſen ſind. Darüber hinaus iſt man aber allzu geneigt, Schumanns eigene Richtung zu betonen, die ihren weſentlichſten Antrieb von Schubert erhalten habe, ja ſogar ſein Eintreten für Bach zugunſten Mendelsſohns zu verdunkeln. Die Welt läuft ja — und dies hat ſchon Bach bitter erleben müſſen — lieber dem leicht gepflückten, ſichtbaren Erfolge nach als einer nach ernſten inneren Auseinanderſetzungen erfolgten Tat.

*

„Nur aus einem wäre von allen immer von Neuem zu ſchöpfen — aus J. S. Bach! —" Nicht leicht entrangen ſolche Worte ſich dem jugendlich ſchwärmenden „Floreſtan"-Schumann.

Und wenn er wirklich das „Wohltemperierte Klavier“ ſtets auf dem Flügel liegen hatte, ſo war er beſtimmt der erſte, der ſich auch mit dem Inhalte desſelben auseinanderſetzte:

> „Sonſt iſt Sebaſtian Bachs Wohltemperiertes Klavier meine Grammatik, und die beſte ohnehin. Die Fugen hab ich der Reihe nach bis in ihre feinſten Zweige zergliedert; der Nutzen davon iſt groß und wie von einer moraliſch-ſtärkenden Wirkung auf den ganzen Menſchen, denn Bach war ein Mann — durch und durch; bei ihm gibts nichts Halbes, Krankes, iſt alles wie für ewige Zeiten geſchrieben.“

Dies iſt das erſte Zeichen der tiefen Berührung mit einer Welt, die dem jugendlichen Schumann in vielem gerade entgegengeſetzt war, einer Welt, die ihm aus den Theorieſtunden bei Heinrich Dorn zwar geläufig, aber durchaus unſympathiſch war, ſo daß der Unterricht ein jähes Ende fand. Freilich war Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“ wenig geeignet, dem Stürmer und Dränger Schumann einen richtigen Begriff von der polyphonen Tonwelt zu vermitteln, ſo daß ſein Stoßſeufzer:

> „Mit Dorn werd' ich mich nie amalgamieren können: er will mich dahin bringen, unter Muſik eine Fuge zu verſtehen“,

wohl einige Berechtigung hatte. Die ſchnelle Wendung, die der Beſchäftigung mit Bach zuzuſchreiben iſt, zeigt aber deutlich die künftige Richtung ſeiner Werke, die er ſelbſt mit den Worten beſchrieb:

> „Es iſt, als wenn ſich meine ganze Natur jedem Antrieb von außen widerſträubt und als wenn ich auf das Ding erſt von ſelbſt fallen müßte, um es zu verarbeiten und ihm ſeine Stelle anzuweiſen.“

Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß Schumann jeglichem Antrieb von außen abhold geweſen wäre; nur der Zeitpunkt, an welchem der Antrieb von außen zündete, war jeweils unſicher. So lockte ihn das Studium der Theorie erſt, als Dorn ſich ſchmollend zurückzog. Die „Studien in Bach“, wie es lakoniſch in einer Notiz des Tagebuches Ende 1831 heißt, förderten aber ſeine eigenen kompoſitoriſchen Beſtrebungen, die alsbald zu einem Präludium mit Fuge zu drei Subjekten im alten Stil gediehen.

Eine Parallele mit Beethovens „Zwei Präludien durch alle zwölf Tonarten“ Werk 39 iſt dabei nicht von der Hand zu weiſen, da es ſich bei beiden um die Frucht des Theorieſtudiums, zugleich einer frühen Verſenkung in Bach, handelte. War Beethoven der erſte Meiſter, der Bachs Bedeutung erkannte und ihm eine Stellung des Nebeneinander für alle Zukunft einräumte — alle früheren, auch die kleinſten Geiſter dachten ja nur an eine neuere Kunſt und an das Überbieten der früheren Zeit — ſo war es für Schumann viel ſchwerer, klar zu ſehen. Denn neben Bach ſtand ja auch noch Beethoven, zwei, und darüber hegte Schumann keinen Zweifel, nicht überbietbare Meiſter, die den Weg ins Land der muſikaliſchen Zukunft verſperrten. Hinzu kam, daß das Lebenswerk Beethovens zeitnahe wirkte und außerdem im Druck nahezu vollſtändig erſchienen war, während die Kenntnis der Werke Bachs außerhalb Berlins noch zu Beginn der 30er Jahre infolge Mangels an Drucken wie Aufführungsmöglichkeiten auf einige Klavier- und Orgelwerke beſchränkt war.

*

Als Schumann daran ging, als Redakteur Rechenſchaft abzulegen über die Tendenzen ſeiner Zeit, als er begann, in ſeiner „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ mitzuarbeiten an der künftigen Geſtaltung der deutſchen Muſikkultur, da teilte er ſchon im Proſpekt, der „Kritiken über Geiſteserzeugniſſe der Gegenwart“ verſprach, des weiteren mit: „Auf frühere ſchätzbare, übergangene oder vergeſſene Werke wird aufmerkſam gemacht.“ Auf wen anders als in erſter Linie auf Bach konnte dieſe Verſicherung gemünzt ſein?

So wirkte ſich die durch Selbſtſtudium erworbene Kenntnis und Vertiefung in die Werke Bachs vor allem im literariſchen Schaffen aus, das das Jahrzehnt 1843—1844 umfaßte.

Gleich die erste tastende Äußerung:

> „Der hochpreisliche Bach, der Millionenmal mehr gewußt, als wir vermuten, fing zuerst an, für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den einzelnen, die indessen auf eignem Wege fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber kerngesunden Schule bekannt wurde."

versetzt uns mitten in die Gedankenwelt Schumanns, die sich im „Damenkonversationslexikon" 1834 noch weiter vernehmen ließ:

> „Was wir Nachkömmlinge für Wunderbares in der Verflechtung der Töne gefunden zu haben meinen, liegt schon in ihm angesponnen und oft ausgewickelt ... Dieser Geist schuf aber auch nicht einseitig, sondern reich, ja üppig ... so hat er uns eine Sammlung von Kunstwerken hinterlassen, deren bloß äußerer Umfang in Erstaunen setzt."

Der Versuch einer gegenseitigen Einschätzung und Wertung konnte damals so wenig wie heute gelingen, er zeigt uns aber ein emsiges Streben nach Klarheit:

> „Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven",

und wurde alsbald — in köstlicher, jugendlich-überschwänglicher Weise — neu formuliert:

> „Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht, von allem diesem weiß die Künstlerin"...

Klara Wieck, welche in der Tat um Schumanns innerstes Wollen wußte. Gern, wenngleich nur selten, reihte er seine eigenen Werke ein in die Entwicklung der Musik; so begann er, als er es einmal wagte, seine Paganini-Etüden in der Zeitschrift vorsichtig zu erwähnen, den Aufsatz „Die Pianoforteetüden, ihren Zwecken nach geordnet" mit der redakteurlich-objektiven Schilderung:

> „Wenn wir ... bis auf die über hundert Jahre alten Exercicen [Suiten] von Bach zurückgehen und zu deren sorgfältigem Studium raten, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes an Mitteln gewonnen haben, so kannte er das Klavier in seinem ganzen Reichtum."

Freilich beschwört die Zusammenstellung: Bach, Clementi, Cramer, Moscheles, Hummel, Keßler, Hiller, Potter und Schumann eine höchst eigentümliche Zeit herauf!

Sobald es sich um ernsthafte Werke handelte, stellte sich in den Besprechungen der Vergleich mit Bach ein. Anklänge an Bach galten als Lob (z. B. in einer Sinfonie von Reissiger), und wer etwa in Bach „schwelgen gelernt" hatte, wie z. B. C. M. Stamaty, L. Berger, E. Franck und L. Fuchs, erhielt die aufrichtigste Würdigung. Wagte es ein Organist wie z. B. A. H. Sponholtz, nichtssagende Klavier-Etüden zu veröffentlichen, dann blieben ihm die Vorwürfe, „daß er doch seinen J. Seb. Bach kennen" müßte, nicht erspart. Es ist eigentümlich zu beobachten, und dafür zeugt wiederum nur Schumann, wie eine heute vergessene und verschollene Komponistengeneration sich um Bach mühte, durch ihn anregen ließ, um die Epoche der „Salonmusik" zu überwinden. Auch bekanntere Künstler wie I. Moscheles, W. St. Bennett, F. Hiller oder F. Chopin hatten sich in Bach vertieft; als besonderes Kuriosum bezeichnete Schumann die „Historische Sinfonie" von L. Spohr, deren vier Sätze im Stile verschiedener Epochen komponiert sein sollten, der erste darunter im Bach-Händelschen Geist:

> „Am besten, schien es mir, verstellte er sich noch in der Mozart-Haydnschen Maske (Adagio); der Bach-Händelschen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgesichter."

Dann wieder beschäftigte sich der Unermüdliche mit K. Czernys bekannter Ausgabe von Bachs Wohltemperierten Klavier; da der geschäftstüchtige Vielschreiber sein 400. Werk, eine

„Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze" als Vorschule dazu gleich miterscheinen ließ, beurteilte Schumann zuerst dieses:

> „Alles zusammengenommen, Czernys Fugenwerk bleibt als Beitrag zur Geschichte des Verfassers immerhin bemerkenswert; im ganzen Kreis der Erscheinungen ist es als eine unechte, halbwahre und gemachte Musik nicht anzuschlagen",

lobte aber Czernys Winke für den Vortrag Bachs; dennoch sind folgende Bemerkungen ganz unabhängig von Czerny zu verstehen:

> „An das Werk aller Werke ließen sich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen .... die meisten der Bachschen Fugen sind ... Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde, deren jedes seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt."

Denn schon bald erkannte Schumann den Unwert der Czernyschen Zutaten:

> „Die Czernysche (Ausgabe) mit ihrem unnötigen Fingersatze und den wirklich albernen Vortragsbezeichnungen scheint mir wie eine Karrikatur."

Wichtig ist ein Hinweis gelegentlich einer Besprechung eines Konzertes von Moscheles, in welchem dessen Fünftes Klavierkonzert aufgeführt wurde:

> „Die romantische Ader, die sich hier durchzieht, ist aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. a., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Altertums, wie sie uns kräftig in den gotischen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anschaut."

Diese Teilung der „Romantischen Musik", die von den Geschichtsschreibern der „Musikalischen Romantik" nur selten erwähnt wird, entspricht den Forderungen des zur Reife gelangenden Komponisten Schumann.

Im Zusammenhang mit Moscheles erscheint auch Mendelssohn und zwar als Komponist und Interpret. Als Tonsetzer von Präludien und Fugen (Werk 35) kam er nicht eben sehr gut weg, obwohl die Rezension in meisterhafter Weise Schumanns wirkliche Meinung verbirgt. Beim „Paulus" wird jeder Vergleich abgelehnt, im Klavierkonzert (Werk 40) sieht Bach „an der Harmonieführung hier und da heraus". Dann wieder heißt es von ihm:

> „Im ersten Aufblühen seiner Jugend arbeitete er teilweise noch unter der Begeisterung Bachs und Beethovens."

Volle Anerkennung aber erhielt Mendelssohn als Interpret Bachscher Werke. Ja vielleicht trug Schumanns Wort, daß Mendelssohn „der erste war, der mit aller Kraft der Begeisterung das Andenken an Bach in Deutschland auffrischte", nicht wenig dazu bei, daß man in Mendelssohn überhaupt den Erwecker Bachs sehen zu müssen glaubte.

> „Mit goldnen Lettern möcht' ich den gestrigen Abend in diesen Blättern aufzeichnen können,"

so beginnt ein Bericht über ein Orgelkonzert Mendelssohns in der Thomaskirche; dann werden Städte wie Berlin und Breslau erwähnt,

> „die sich in neuerer Zeit um Aufführung Bachscher Werke verdient gemacht ... in denen es viele geben wird, die wissen, was die Kunst Bach schuldet; es ist im kleinen Kreise der Musik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter."

Solche Aussprüche leiten über zu der Schumann immer mehr beglückenden Ansicht:

> „Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört."

Zu Beginn der hier schon vollzogenen Wendung zu Bach steht die freimütige Auseinandersetzung mit Schubert:

> „Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur nächtens den Bäumen und Sternen von ihm erzählen mögen .... Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner ... Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann ...“

*

Stets ward die literarische Wirksamkeit dem Komponisten Schumann zum Gewinn; eine Äußerung wie:

> „Wer sagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn schon Haydn anspannte, um wieviel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht alles aus eigener Tiefe heraufbeschwören“,

ist geradezu eine bewußte Vordeutung späterer Werke Schumanns. So versenkte er sich kurz nach Rücktritt von der Redaktion aufs Neue in das Studium Bachs; mit ungeheurem Gewinn: denn nun erst eröffnete sich ihm Bach, der unbekannte, der unverstandene Bach. Wies er noch einige Jahre früher tändelnd und scherzend auf das Wortspiel: S-C-H-A — A-S-C-H und seine Verwendung im „Carnaval“:

> „Der Name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bachs Vorgang nichts Neues mehr sind“,

so ward damit nur ein loser Zusammenhang mit Bachs unvollendeter Fuge über B-A-C-H hergestellt, der auch im „Nordischen Lied“ mit den Buchstaben G-A-D-E wieder auflebte. Wenn er aber nun in kurzer Zeit polyphone Werke fertigstellte wie die „Vier Fugen“ (Werk 72), oder die von ihm selbst sehr hoch eingeschätzten, herrlichen „Sechs Fugen über den Namen Bach“ für Orgel (Werk 60), dann handelte es sich doch um eine engere Anlehnung als früher. Köstliche Kleinigkeiten in seinem „Album für die Jugend“ (Werk 68), wie „Kanonisches Liedchen“, „Kleine Fuge“, „Figurierter Choral“, zeugen ebenfalls davon; völliges Eingelebtsein in Bach verraten aber die „Studien für Pedalflügel“ (Werk 56) und die „Skizzen für Pedalflügel“ (Werk 58), ein Verständnis, das heute noch besonderer Erklärung bedarf. Sie sei hier kurz skizziert.

Daß die Entwicklung der Musik nach Bachs Tode durchaus unbachische Pfade einschlug, ist zur Genüge bekannt. Über die Frage, welcher zukünftige, mögliche Weg aus Bachs Werken ersichtlich wird, glaubte man bis heute hinwegsehen zu können. Wo sich ein besonderes, persönliches Streben Bachs offenbart, beruhigte man sich mit der Deutung des Bachischen Formenreichtums und der Fülle seines Schaffens. Aber gerade auf dem Grenzgebiet zwischen Klavier- und Orgelmusik zeigt sich ein eindeutiges, richtungweisendes Streben Bachs, das in den „Sechs Sonaten für Pedalclavicembalo“ seinen großartigsten Ausdruck gefunden hat. Es versank mit Bach, und nur in Schumann (und in dessen Nachahmer C. V. Alkan) erlebte es eine vorübergehende Auferstehung in den Werken für Pedalklavier. Aber auch für Schumanns Werke blieb das Verständnis aus, und manche „Gesamtausgabe“ der Klavierwerke Schumanns verschweigt sie oder bietet sie nur in der Übertragung für Klavier.

Natürlich handelte es sich bei Schumann niemals um eine bloße Nachahmung Bachs, sondern stets um eine Verbindung neuerer künstlerischer Möglichkeiten mit der „Romantik der alten Meister“. So sind in seinen früheren Klavierwerken, und gerade in den phantastischsten, oft Bachischere Züge nachzuweisen — z. B. die chromatische Quarte, die schon in den Abegg-Variationen vorgebildet ist — als in den Fugenwerken, unter welchen, die Orgelfugen ausgenommen, vor allem die freieren Formen hervorragen. In der Fughette in g-moll (aus Werk 32) ist das Ringen um neuere Ausdrucksformen vielleicht zur deutlichsten Verwirklichung gelangt: ein homophon begleitetes Thema, das gleichwohl einer Quintbeantwortung fähig ist.

Und nochmals, fast unmittelbar vor Beginn der lebenzerstörenden letzten Erkrankung, versuchte sich Schumann in polyphonen Formen: „Sieben Klavierstücke in Fughettenform“ (Werk

126), und in Bach: da schrieb er die Klavierbegleitung zu den „Sechs Sonaten für Violine (allein)“ von Bach und kurz darauf zu den „Sechs Sonaten für Violoncello (allein)“. Wie kam Schumann zu diesen, das Wesenselement der Bachschen Solowerke geradezu aufhebenden Harmonisierungen? Die Antwort gab er selber in der Besprechung eines Konzertes in Leipzig im Winter 1839/40, in der es heißt:

> „Auch spielte ... David in ausgezeichnetster Weise und von Mendelssohn begleitet zwei als Kompositionen unschätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denselben, von denen früher behauptet worden ist, „es ließe sich zu ihnen keine andere Stimme denken“ — was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören.“

Die Behauptung von den „Stücken für eine einzige Violin, zu welchen auch nur einen Baß zu setzen, geradehin unmöglich ist“, stellte Friedrich Rochlitz, der langjährige Redakteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, auf und zwar in seinen Aufsätzen „Für Freunde der Tonkunst“, die in 2. Auflage schon 1830 erschienen waren. Freilich kann nicht nur der Geist des Widerspruches allein Schumanns Arbeiten angeregt haben. Aber abgesehen von dem unmittelbaren Anlaß durch ein Konzert im Jahre 1853 in Düsseldorf, in welchem Bachs Ciaconne mit der Klavierbegleitung des inzwischen verstorbenen Mendelssohn aufgeführt wurde, stellt dies Zurückgreifen auf eine frühe Absicht der Stetigkeit seines Wollens doch das schönste Zeugnis aus.

Hatte die Versenkung in Bach dem Komponisten Schumann Gewinn gebracht? Die Antwort berührt das Wesen der Schumannschen Kompositionen: Bach nahm Schumann die Unbekümmertheit, Bach raubte dem reifenden Meister den Glauben an den Klangzauber des neueren Klavieres (Flügels) und seiner künstlerischen Möglichkeiten. Die Wiedergabe Bachscher Werke auf dem Klavier ließ das Klangelement in den Tasteninstrumentwerken Bachs verkümmern, ohne daß eine ganze Generation, die vom Geiste Bachs aufs tiefste erschüttert wurde, den Ausweg (zurück zum Cembalo!) gefunden hätte. Erst die virtuosen Übertragungen für den modernen Flügel vollführten die Wende. Vorausgehen mußte aber die Zeit unermüdlichen Suchens, Aufnehmens, Verarbeitens, bis zur kompositorischen Anknüpfung an Bach. Darin war aber nicht etwa K. Czerny, auch nicht Mendelssohn — dem allerdings ein Verdienst unter den für die Wiedergabe Tätigen gehört, obwohl auch hierin Schumann in Düsseldorf (Johannespassion!) gewirkt hat und viel mehr gewirkt haben würde, wäre die Welt seinen Bestrebungen nicht so feindselig entgegengetreten — sondern Schumann der geistige Führer einer Generation.

*

Der schaffende Künstler wirkt unabhängig von den Erfordernissen des Augenblicks; der Schriftsteller, der Redakteur einer Zeitschrift lebt für die Zeit und die großen Aufgaben der Zeit. Wenn sich beides vereinigt, dann klärt sich der Blick, richtet sich der Sinn auf das Große, dann entspringt aus der Erkenntnis der Not des Augenblickes die Tat, die Jahrhunderte verbindet.

So entfaltete sich der Keim, der enthalten war in einem Briefe Beethovens an einen Verleger (veröffentlicht in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ 1837):

> „Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut und ich bald im vollen Laufe zu sehen wünsche.“

In Schumann zündeten diese Worte, und am 5. Mai 1837 stand in seiner Zeitung:

> „Überhaupt, wär es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschlösse?“

An die Deutsche Nation wandte sich schon J. N. Forkel, als er 1802 seine Bach-Biographie veröffentlichte aus Sorge um die Erhaltung der Werke Bachs.

Als ſich der Muſikverlag C. F. Peters 1839 anſchickte, wenigſtens ſämtliche Klavierwerke Bachs zu veröffentlichen, glaubte Schumann ſchon an die Verwirklichung ſeines Planes und ſtellte ſich und ſeine Zeitſchrift uneigennützig zur Verfügung:

> „Wir wünſchen dem Unternehmen raſchen Fortgang. Ein reichlicher Gewinn kann nicht ausbleiben. Bachs Werke ſind ein Kapital für alle Zeiten. Sicher im Sinne der Verlagshandlung ſprechen wir hier die Bitte aus, daß alle, die im Beſitz von noch ungedruckten Bachianis ſind, durch Zuſendung an die Verlagshandlung dem Nationalunternehmen förderlich ſein möchten . . . Vielleicht, daß ſich ein Verleger auch zu einer gleichförmigen Ausgabe der Geſang- und Kirchenkompoſitionen von Bach entſchließt, damit wir endlich eine Überſicht über dieſe Schätze bekommen, wie ſie kein Volk der Erde aufzuweiſen."

Des weiteren verwies er auf die Abſchriftenſammlung, die Franz Hauſer beſaß, ſowie auf deſſen „Syſtematiſchen Katalog gedruckter wie ihm bekannter in Manuſkript vorhandener Werke". Von da an hörte der mündliche und ſchriftliche Gedankenaustauſch Schumanns mit Bachſammlern und -Kennern nicht mehr auf; für die kommende Arbeit der zu ſchaffenden Geſamtausgabe ſtellte er in ſeinem Aufſatze: „Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachſchen, Mozartſchen und Beethovenſchen Werken" noch heute gültige Grundſätze ſtrengſter wiſſenſchaftlicher Behandlung auf bis zu der wichtigen Bemerkung:

> „Immerhin bleibt die Originalhandſchrift die Autorität, die am erſten gefragt werden muß."

Als ſich immer noch kein Weg zeigte zur Veröffentlichung der Werke Bachs, beabſichtigte Schumann dies im Verein mit der 1843 gegründeten Leipziger Muſikſchule (Konſervatorium) ſelbſt auszuführen. So heißt es in ſeinem Projektenbuche:

> „Eine Herausgabe von Bachs Werken (in Sektionen) unter Aufſicht der Muſikſchule."

Wahrſcheinlich bezog ſich eine Anmerkung zum Bericht über die Engliſche Händelgeſellſchaft in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" ſchon auf dieſen Plan Schumanns:

> „Die Zeit iſt vielleicht nicht ſo fern, wo der Plan einer vollſtändigen Ausgabe Bachs dem Publikum vorgelegt werden dürfte."

Exiſtenz- und Berufsſorgen veranlaßten Schumann, Leipzig den Rücken zu kehren. Riß damit auch die perſönliche und direkte Werbung für das Zuſtandekommen einer großen Bachausgabe ab, ſo blieben doch die in Leipzig wirkenden Künſtler und Freunde des Meiſters erfüllt von ſeinem Plan. Aber auch von Dresden aus verfolgte er ſein Ziel und legte noch 1845 dem Verlage Breitkopf und Härtel nahe, eine Originalausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" zu veranſtalten:

> „Alſo eine möglichſt korrekte, auf die Originalhandſchrift und die älteſten Drucke geſtützte, mit Angabe der verſchiedenen Lesarten verſehene Ausgabe bezweckte ich und es würde mir die Ausführung der Idee eine wahre Gewiſſensſache ſein."

Sie kam nicht zuſtande; nun verſuchte Schumann über Franz Brendel und den von dieſem gegründeten Tonkünſtlerverein — aus welchem ſpäter der Allgemeine Deutſche Muſikverein hervorging — dem Ziele näher zu kommen durch den Vorſchlag, daß ſich „eine Sektion bilde zur Wahrung klaſſiſcher Werke gegen moderne Bearbeitung".

Unterdeſſen gewann Schumanns Plan feſten Boden in Leipzig in ſeinem Mitarbeiter- und Freundeskreis. Mit den Vorarbeiten rein geſchäftlicher Art brauchte ſich Schumann nicht zu belaſten; der gewählte Zeitpunkt: der hundertſte Todestag J. S. Bachs bot eine bedeutende Grundlage zum Beginn des Rieſenunternehmens; freilich auch die Möglichkeit, den Erreger und Anreger des Rieſenwerkes irgendwie in den Hintergrund zu drängen. Dies geſchah auch. Schumanns Abweſenheit von Leipzig, die im Sommer 1850 erfolgte Überſiedlung von Dresden nach Düſſeldorf, half mit, ihn von der ſelbſtverſtändlichen Aufgabe als erſter Mitarbeiter fernzuhalten. Vielleicht wagte man es nicht, den unruhigen, genialen Geiſt an die Spitze

eines Unternehmens zu ſtellen, das jahrzehntelanger emſiger Arbeit bedurfte? Die beiden Aufrufe bei Gründung der Bachgeſellſchaft wären freilich anders ausgefallen, wenn der eigentliche Urheber des Planes ſie verfaßt hätte. Beide Schriften, das vertrauliche Rundſchreiben vom 3. Iuli 1850 wie die „Aufforderung zur Stiftung einer Bachgeſellſchaft" wurden aber mit Schumanns Namen geziert, das zweite enthielt außerdem die Namen von fünf ſeiner vertrauteſten Mitarbeiter an der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" und von weiteren fünf Freunden.

Ein Teil der tatsächlichen Vorgänge iſt mangels von Veröffentlichungen — es ſind ja noch nicht mal ſämtliche Briefe Schumanns in Druck erſchienen — in Dunkel gehüllt. Die weitere Fernhaltung Schumanns wurde aber bewirkt — obwohl vielleicht nicht in ſo ſchroffem Sinne beabſichtigt — durch einen Paragraph der Statuten, der beſagte: „Sämtliche Mitglieder des Direktoriums müſſen in Leipzig wohnhaft ſein". Hatte Schumann in ſeine Briefe vom 8. Mai 1851 an M. Hauptmann vielleicht daran geknüpft, als er ſchrieb:

> „An die Bachſtiftung denke ich oft, und mit Bedauern, von Leipzig entfernt ſo wenig für ſie wirken zu können."

Ihm, dem ſo viele Hoffnungen im Leben zerbrachen wie in der Kunſt, ihm, dem reſignierten und ſchließlich lebenskranken Künſtler, entglitt ſchließlich auch noch der Dank des Vaterlandes für ſeine Tat: durch unermüdliches Werben für den Plan einer Geſamtausgabe das Werk J. S. Bachs einer fernen Zukunft erhalten zu haben.

Der lehrbegierige Bachſpieler.

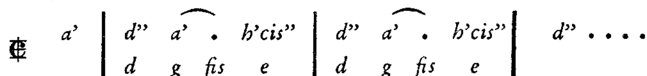
Verſuch einer aufrichtigen Anleitung

Von Th. W. Werner, Hannover.

Ich gehe durch die Sternennacht meinem Hauſe zu. Es klingt in mir, und locker iſt mein Schritt. Was iſt's, das mich ſo glücklich und leicht macht?

Gewiß: es wird ein Thema aus der neuen Symphonie ſein, deren Aufführung ich gerade eben miterlebte. Ihr Komponiſt, „viel beachtet", wie mein Nachſchlagebuch ſagt, iſt um die Wende des Jahrhunderts geboren; er war in der Werkſtatt eines großen Meiſters, beherrſcht die Künſte des Satzes und (beſonders gut) die der Orcheſterbehandlung; auch iſt das Werk keineswegs ſein Erſtling auf dem ſymphoniſchen Gebiete.

Aber die Weiſe, die in mir ſchwingt, — in dieſer Symphonie habe ich ſie nicht zu ſuchen; dafür iſt ſie viel zu anſpruchslos: die Geſten unſrer jungen Leute ſind bedeutend; das iſt dieſes Melodiechen ſchon gar nicht. Und doch hat es die ganze Symphonie mit all ihrem tragiſchen Pomp völlig aus meinem Bewußtſein verdrängt. Ich höre, ſchreitend, nur immer dieſe eine Tonfolge — oder vielmehr: zwei Melodien hör' ich; zu der oberen klingt, unlösbar verbunden, eine untere. Unlösbar; denn ſie wirken in einander:



Dieſer Satz von etwa zwanzig Takten wurde vor mehr als zweihundert Jahren vom alten Bach in Anna Magdalenens Notenbuch geſchrieben. Heute vermag er eine zeitgenöſſiſche Symphonie zu überglänzen. Daß ich's offen ſage: das moderne Orcheſterſtück, an ſich nicht wertlos, im Gegenteil: Achtung heiſchend vor dem Wollen und dem Können und der guten Geſinnung, dieſes Stück erſcheint mir, ſo oft ich mich in jene Nachtſtunde zurückverſetze, verglichen mit den beiden Stimmen Bachs, als ein ſchwerer Germteig, der Blaſen treibt. Goethe hätte im Anblick dieſes harmoniſchen Hefeſtrudels geſagt: „Das bewegt nichts".

Damit hätte er in das Schwarze getroffen: die Kraft hätte er genannt, die uns verloren ging. Bach beſaß ſie, und dieſer Beſitz gibt ſeinem winzigen Clavichordſtückchen den Sieg über den Klangaufwand eines hochromantiſchen Rieſenorcheſters. Denn es bewegt ſich; und da es ſich bewegt, bewegt es auch uns.

Uns alle? Ja, uns alle; wenn wir es über uns gewinnen, auf die Notlüge des Taktakzents zu verzichten und Bachs Melodie ſo zu nehmen, wie er ſie anzeigt: als einen leichten federnden Zweiſchlag, dem der zweite Ton der Unterſtimme — hört ihr ihn? — dieſe unvergleichliche Gewißheit gibt. So, nach dieſem Marſchrhythmus, bin ich durch die Nacht gegangen — mehr: geſchritten, ja vielleicht geſchwebt. (Auch in der Symphonie war ein Marſch: man konnte nach ihm nicht mal humpeln.)

Das rhythmiſche Ereignis iſt ohne das melodiſche Ereignis, in unſerem Falle ohne die melodiſchen Ereigniſſe wertlos. Erſt die Verbindung der beiden Kräfte, die Einbettung des Linearen in den belebten Zug des Zeitlichen bringt das Glück der „zweierlei Gnaden", die dennoch, wie Ein- und Ausatmen, eine einzige ſind.

Hier beginnt unſere Arbeit an uns. Ein feines lebhaftes Gefühl für das vom Erdboden ſich abſtoßende Schwingen einer guten Muſik müſſen wir erſt wieder erwerben, jeder für ſich und ernſthaft, wenn wir Bachſpieler werden wollen. Die Gewinnung einer richtigen Schätzung ſo zarter Bewegungswerte aber hängt ab von einer menſchlichen Grundhaltung, die wir ebenfalls völlig einzubüßen ſcheinen. Wir bedürfen der Herrſchaft über die Erregung, eines Ruhezuſtandes im Innern, des *tempo giusto* der gläubigen Seele. Buß' und Reue des zerknirſchten Herzens ſollen mit Faſſung gezeigt werden, nachdem ſie in aller Tiefe, aber einſam, erlebt ſind. Wir müſſen endlich aufhören, aus unſeren kleinen Schmerzen die großen Lieder zu machen; dieſe Halt- und Haltungsloſigkeit entſpricht nicht dem wohlverſtandenen Sinne der Muſik.

Der ſeeliſchen Gelöſtheit, die in Sequenzenketten den Stand der Abgelöſtheit vom eigenen Willen erreichen kann, entſpricht in Bachs Schreibtechnik eine merkwürdige Kraft der Verdichtung, die vom Bachſpieler erkannt ſein will. Verdichtung iſt nicht Verſteifung: ein Epigramm von Logau oder Leſſing iſt lockerer als Klopſtocks Meſſias. Leicht durchſchaubare Muſter epigrammatiſcher Verdichtungskunſt ſind die zweiſtimmigen Inventionen und die dreiſtimmigen Sinfonien, jene Stücke, in denen Bach nicht vorhandene Formen ausbaut, ſondern eigene bildet. Von der harmoniſchen Seite her — Bach lebt im Generalbaßzeitalter — fließen ſeinem Formbegriff Voll- und Binnenkadenzen zu. Doch über das Harmoniſche ſpannt ſich bei dem Künſtler, in deſſen Adern uraltes Muſikantenblut fließt, das Kontrapunktiſche, in dem das Thema, alſo Melodiſches, Keimzelle des Formwerdens iſt. Das Thema kann ſeine Geſtalt (auch ihre Umkehrung) bewahren, oder es kann ſie verwandeln; es kann aus ſich einen Kanon entwickeln; aber auch einen Kontrapunkt, der Grundlage einer dritten, dieſe einer vierten Gegenſtimme wird — immer wird alles, was geſchieht und in buntem Wechſel das Ohr beſchäftigt, auf den Anfang, das zuerſt Gehörte bezogen werden müſſen, und dieſer Kriſtalliſationsvorgang von naturnaher Sparſamkeit, dieſer Verdichtungswille, der keinen unzugehörigen Laut leidet, bildet die eigentlich weſentliche Form. Das Verfahren, das ihr zum Leben verhilft, hat ſchon H. Kretzſchmar als den Grundſtein der deutſchen Vorherrſchaft in der Muſik erkannt.

Iſt nicht aber der Inhalt wichtiger als die Form? Wenn irgendwo, ſo iſt in dieſen Stücken die Form, ſo neu ſie war, vom Inhalt nicht zu trennen. Es iſt wahrſcheinlich, daß einer Zeit, der die kunſtgerechte Erfüllung eines überkommenen Schemas (Ouvertüre, Arie, Menuett, um einige zu nennen) als löbliche Tat galt, Bachs Vorſtoß unheimlich erſcheint. Um ſo mehr ſollten wir, denen das Überbewerten des Inhalts Formgefühl und Formhören ganz verdorben hat, uns ſeiner freuen: hier hat der Inhalt — er iſt in feinſter Miſchung kontrapunktiſch-harmoniſch — die Form geſchaffen.

Die Form iſt erkennbar, auch uns noch erkennbarer, als viele Dinge, die dazu gehörten und nun faſt unwiderbringlich dahin ſind: das Generalbaßſpiel oder die Einbeziehung der Verzierung in das Melos; überhaupt das improviſatoriſche Weſen und Vermögen der Alten. Einer falſchen Improviſation iſt die ſchlichte Wiedergabe des Urtextes immer vorzuziehen; nur muß man ſich der Halbheit des Unternehmens auch hier bewußt bleiben.

Ein Einblick in die Affektenlehre gehört wohl auch zum Bachſpiel. Ihre Wurzeln liegen in der griechiſchen Antike, von wo ſie in das mittelalterliche Abendland Auguſtins kam; dann blitzt ſie bei Josquin plötzlich auf und greift doch endlich erſt im achtzehnten Jahrhundert in

die Kunſt erkennbar ein. Sie beruht auf dem Gedanken von der Nachahmung der Natur, der menſchlichen Natur im Beſonderen, und faßt auch die Inſtrumentalmuſik als Ausdruck menſchlicher Seelenzuſtände und Stimmungen auf; ſie legt ihr eine Unzweideutigkeit der Äußerung bei, die ſonſt nur der mit der Sprache verbundenen Muſik, zumal in opernhaften Formen, eigen zu ſein ſchien. Gewiſſe, vorzüglich aus dem Rezitativ bekannte, melodiſche oder harmoniſche Wendungen, immer wieder angewandt, bekommen ihren beſtimmten Ausdruckswert — noch Wagner drückt die Frage durch das barocke Mittel des von der Klaſſik zeitweilig bei Seite gelegten phrygiſchen Schluſſes aus (Nornenſzene). Dieſer Ausdruckswert wird von den Inſtrumentalrezitative ſchreibenden ſpäteren Komponiſten (Beethoven, Spohr) als bekannt vorausgeſetzt. In ſeinem entzückenden, von Goethe ſo hübſch beſchriebenen Capriccio über die Abreiſe des geliebten Bruders von 1704 hat Bach, um es mit den Worten ſeines Sohnes Philipp Emanuel zu ſagen, ſich bemüht, durch das Inſtrument „etwas, so viel als möglich iſt, auszudrücken, wozu man ſonſt viel bequemer die Singſtimme und Worte brauchet." In den Überſchriften der Sätze macht Bach klar, durch welche Klangverbindungen er dieſen und jenen Affekt (die Schmeichelreden und die Klagen der Freunde, ja ſogar die Vorſtellung der Gefährlichkeit der Reiſe) darſtellt; und, wer ein Übriges tun will, der vergleiche dieſe Sekundenabfälle, dieſe geſchliffenen Terzen, dieſe Vorhalte und Winkfiguren, dieſe abwärts gerichteten, in einander verſchränkten Tonleitern, dieſe beißenden Querſtände und was ſonſt noch vorkommt, mit Stellen in Geſangswerken (Oratorien, Kantaten) wo der Text die unzweifelhafte Beſtätigung des Gemeinten gibt.

Zur Affektentheorie gehört auch die Lehre von dem Stimmungswerte der Tonarten. Sie hat ſich gleichfalls an der Oper mit ihren ſtändig wiederkehrenden dramatiſchen Lagen (Auftritt des Helden, Klage-, Abſchieds-, Schlummer-, Geiſterſzene) ausgebildet, da ihnen jeweils ſtets die gleichen Tonarten zukommen. Mattheſon gibt im „Neu-Eröffneten Orcheſter" eine Syſtematik der damals (1713) vorzüglich angewandten Töne. Man ſollte ſeine Kennzeichnung ihrer Unterſchiede einmal am Wohltemperierten Klavier meſſen — heute haben wir ein anderes *a* —; es würde ſich wahrſcheinlich ergeben, daß Bach aus dem Rationalismus der Affektenlehre, und zwar der ganzen, herausgewachſen iſt. Das Ziel, zu dem es ihn zog, lag, wie die ſpäten Werke dartun, auf einer anderen Ebene, zu der er ſchon emporſchritt. Er konnte die weitere Bemühung um den pathetiſchen Stil, der ſich in der Affektentheorie verbirgt, den Stürmern und Drängern und im eignen Kreiſe ſeinen älteren Söhnen überlaſſen. —

Unter den Fragen, die ſich der angehende Bachſpieler vorlegen ſollte, wird die nach der Beſtimmung des Stückes für das Clavichord oder für das Cembalo nicht vergeblich getan werden; die Klangvorſtellung wird den Vortrag berichtigen: das italieniſche Konzert kommt als Cembaloſtück aus einer anderen Welt, als der Heimat der intimen franzöſiſchen Suiten und der Partiten.

Über allen noch möglichen Fragen ſteht jedoch die erſte, die wir ſtellten: werden wir wieder zu einem wahren Verſtändnis der bachiſchen Melodielinie gelangen? Sie trägt die Artmerkmale ihres edlen Stammes: der alten Polyphonie. Nicht anders können wir von ihrem Weſen, ihrem Inhalt und ihrer Form ſprechen, als mit dem Worte des Dichters, der einen römiſchen Brunnen beſchreibt; C. F. Meyer ſagt von ihm: e r ſt r ö m t u n d r u h t.

Bachs Humor.

Von Fritz Müller, Dresden.

Noch immer meinen manche, Joh. Seb. Bach habe in der Hauptſache weltabgewandte Kirchenmuſik geſchaffen, und glauben, was er außerdem komponiert hat, ſei das Ergebnis diesſeitfremden Grübelns und Rechnens. Wer den großen Thomaskantor und ſein Werk lediglich ſo einſchätzt, der hat von B a ch s H u m o r noch nichts gehört.

Die „Bache" pflegten auf ihren F a m i l i e n t a g e n eine eigengewachſene Geſelligkeit, die S ö h l e s treffliches Büchlein „Sebaſtian Bach in Arnſtadt" ebenſo geſchichtsgetreu wie unterhaltſam ſchildert. Bach beſuchte dieſe Zuſammenkünfte, bei denen der H u m o r ſehr zu ſei-

nem Rechte kam, ziemlich regelmäßig und trug nicht bloß zur Erbauung, sondern auch zur Erheiterung der Anwesenden bei.

1704 war er Organist in Arnstadt geworden. Im selben Jahre hielt das Geschlecht der Bache daselbst einen Familientag ab. Des jungen Meisters Bruder Johann Jakob wollte als Militärmusiker in die Dienste Karls XII. von Schweden treten und verabschiedete sich von seinen Verwandten. Ihm zu Ehren trug J. S. Bach das bekannte

Capriccio in B-Dur

vor. Was die Überschriften der einzelnen Teile andeuten, ist in Tönen trefflich gemalt. Die beweglichen Klagen der Freunde, den jungen Mann von der Reise abzuhalten; die Fugierung jenes Themas



das ich für eine Darstellung des Umfallens der Postkutsche halte; das aus vielen übermäßigen und verminderten Tonschritten und längeren Folgen kleiner Sekunden bestehende „allgemeine Lamento" u. a. m. müssen auf einen Kreis in der „Affektenlehre" wohlbewanderter Musici zwerchfellerschütternd gewirkt haben!

Am 26. Mai 1705 heiratete Johannes Feldhaus, der Sohn des Arnstädter Bürgermeisters, eine gewisse Eleonore Struve. Rektor Treiber, der Stiefvater der Braut, dichtete ein lustiges Quodlibet.*) Bach vertonte es, und gestaltete das bunte Durcheinander durch tollen Wechsel von Zeitmaß, Takt, Melodik usw. noch wirksamer. Im Herbste 1707 heiratete Bach seine Base Maria Barbara. Bevor er sein neues Amt in Mühlhausen antrat, besuchte er den Familientag in Erfurt und bot dort das

Quodlibet für 4 Singstimmen und Continuo

in etwas erweiterter Form. Von dieser zweiten Fassung wurde vor wenigen Jahren in der „Sammlung Gorke" die Urschrift aufgefunden und von der Neuen Bachgesellschaft durch den Druck veröffentlicht.

Das leicht ausführbare Jugendwerk Bachs ist so lustig, daß man aus dem Lachen nicht herauskommt. Der „Held der Geschichte" wird auf alle mögliche Art verspottet, weil er erstens von einer Beerdigung hoch zu Roß, im Trauermantel und mit einem Spinnrad auf dem Rücken heimgekehrt war und zweitens den Versuch, in einem Backtrog über den Teich zu fahren, mit einem kalten Bad bezahlen mußte. Da parodiert z. B. der Tenor Erlebachs Lied „Ihr Gedanken quält mich nicht". Die anderen Stimmen werfen boshaft immer wieder dasselbe Wort dazwischen:

Adagio
Unterbrechungen — Sopran: Back-trog!
Tenor: O ihr Ge-dan-ken, wa-rum quä-let ihr mei-nen Geist.
Continuo

Baß: Back-trog! Back-trog!
Wa-rum wol-let ihr wan-ken, wa-rum wol-let ihr wan-

*) Vgl. Terry, Bachs „Quodlibet" (Januarheft 1933 von „Music & Letters")!

Der junge Meiſter hat auch erotiſche Stellen in Muſik geſetzt, wie:

Große Hochzeit — große Freude,
große Degen — große Scheide.

Auf eine ähnliche Weiſe, wie heute „An der Saale hellem Strande“ geſungen wird, hört man eine faſt endloſe Aufzählung großer Dinge, bis es heißt:

Große Leinwand — große Bleiche,
große Backtrog' — große Teiche!

Der Schluß des Quodlibets ſei deshalb beſonders geſchildert, weil ihn Bach ſelbſt gedichtet hat. Im Ausſchreierton verkündet der Tenor: „In dieſem Jahre haben wir zwei Sonnenfinſterniſſe“. Der Baß erzählt von gutem Bier in Breslau. Daß in ihrem Beutel „der freſſende Krebs“ herrſche, bedauern Tenor und Alt. Nach geſpreizter und wichtigtueriſcher Anſage durch je zwei Stimmen gröhlt das ganze Quartett:

Da hat geboren eine alte Frau eine junge Sau!

Die abſichtlich angebrachten Oktavenparallelen nannte einſt der zünftige Muſiker „Sau“!

An Stelle der mit dem Umſchlag verloren gegangenen Schlußfuge verwende ich als Abſchluß Bachs

Nummer 30 aus den Goldberg-Veränderungen.

Dieſes Quodlibet habe ich für gemiſchtes Soloquartett mit Cembalo umgearbeitet. Näheres hierüber, auch meine Bearbeitung, findet ſich im Februarheft 1933 der „Zeitſchrift für Muſik“.

Eine dieſer Melodien, nämlich

Ich bin ſo lang nicht bei dir ge-weſt

kommt auch in Bachs Kantate

Mer hahn en neue Oberkeet

vor. Zu der heiteren Dichtung Picanders ſchuf Bach eine noch luſtigere Muſik faſt 40 Jahre, nach der Vertonung von Treibers Hochzeitspoems.

Mit Ausnahme einer Arie, in der mit Abſicht und im Gegenſatz zu den übrigen Nummern ſtädtiſch muſiziert wird, hat Bach die Kantate ganz einfach komponiert. Als „Orcheſter“ werden meiſt nur Geige, Bratſche und Baß verwendet. Die Stimmführung iſt ausgeſucht primitiv. Ein Quodlibet von Melodiefetzen leitet das Ganze ein. Die Violine iſt melodieführend, während die Bratſche eine untergeordnete Rolle ſpielt. Der Baß „runkſt“ erſt im Dreivierteltakt immer auf dem gleichen Ton herum. Dann pendelt er zwiſchen Grundton und Dominante hin und her, um ſchließlich mit der Violine in Oktaven zu gehen!

Wie fein Bach durch geſchicktes Zitieren „Situationen“ ausmalt, mag erſt das erſte Rezitativ zeigen. Der Burſche ſingt: „Nu, Mieke, gib dein Guſchel her!“ Die Dorfſchöne wehrt ab:

Wenn's das alleine wär'! Ich kenn' dich ſchon, du Bärenhäuter, du willſt dann immer weiter!

Auf einmal ſpielt das Orcheſter

Violine
Bratſche
Continuo

Auf dieſe Melodie ſingen heutzutage die Kleinen: „Es geht ein böſes Ding herum. Das wird euch tüchtig zwacken!“ Bach wollte etwas Ähnliches ankünden; denn Miecke fährt fort: „Der neue Herr zieht ein ſehr ſcharf Geſicht!“ Der Burſche jedoch meint: „Ach, unſer Herr ſchilt nicht, er weiß ſo gut als wir, und auch wohl beſſer,

Baß — Violine u. Bratsche

Wie schön, wie schön ein bißchen Dahles tut!"*) *8va basso*

Continuo

Das Nachspiel bringt: „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“. Ein trefflicher Einfall Bachs, in Tönen anzudeuten, woran der verliebte Bauernbursche zwar denkt, was er aber Mieke noch nicht zu sagen wagt!!

Die Instrumentaleinleitung findet sich in einem kürzlich erschienenen und empfehlenswerten Heft „Bachische Spielmusiken“**). Das Anfangs- und Schlußduett bringt neben einigen anderen Gesangsnummern in vereinfachter Ausgabe Band 6 des Singheftes „Der Musikant“. Wer das Werk als Ganzes studieren will, ziehe allen Klavierausdrücken, die den feinen Instrumentalhumor nur unvollkommen wiedergeben, den Sonderabdruck der Partitur (Ausgabe der Alten Bachgesellschaft von Breitkopf & Härtel) vor.

In der Oberkeet-Kantate spielen Trinken und Tanzen eine wichtige Rolle. Bach hatte auch Sinn für andere Genüsse. So hat er den Text zu dem behaglichen Lied

Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers

selber gedichtet. Es sei eine Kostprobe geboten:

Wie oft geschieht's nicht bei dem Rauchen,
daß, wenn der Stopfer nicht zur Hand,
man pflegt den Finger zu gebrauchen.

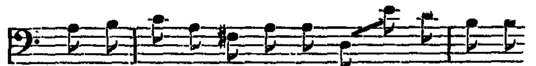
Dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
Macht mir die Kohle solche Pein,
wie heiß mag erst die Hölle sein!

Das „braune Gift“, das vor 200 Jahren aufkam, hat der Meister in der

Kaffeekantate

verherrlicht. Es genügt wohl, bei diesem allgemein bekannten Werke auf einige Feinheiten hinzuweisen, die oft nicht beachtet werden.

Im Rezitativ Nr. 5 will der alte Schlendrian seiner Tochter



„kei-nen Fisch-bein-rock nach jetz'-ger Wei-te schaf-fen“.

Der ungewöhnliche Nonenschritt nach oben soll den ungeheuerlichen Durchmesser des Reifrockes musikalisch veranschaulichen! — In Takt 110 von Liesgens 2. Arie steht ein *pp*. Das Töchterlein hat zu singen:

Wenn es sich doch balde fügte,
daß ich endlich vor Coffee,
eh' ich noch zu Bette geh',
einen wackren Liebsten kriegte!

Wenn Streicherstimmen und Cembalo gerade dort ganz leise spielen sollen, wo Liesgen die gesperrt gedruckten Worte singt, so beweist Bach, daß er recht schalkhaft sein kann!

Mit diesen Worten endet Picanders Text. Bach hat noch hinzu gedichtet, wie die Tochter den Vater hinters Licht führt. Es ist zu bedauern, daß es Bach nicht vergönnt war, Opern oder heitere Singspiele zu komponieren.

Bei seinen „weltlichen“ Werken, mit dem Zusatz „Dramma per Musica“ versehen, handelt es sich nicht um Opern, sondern um Kantaten. Die Herkuleskantate und die Huldigungskantate für die Königin verdienen es, im Bachjahr öfter aufgeführt zu

*) „Dahlen“ ist ein sächsischer Ausdruck für „Liebkosen“.

**) Das Heft (bei Kallmeyer in Wolfenbüttel) hat den Vorteil, daß es Originalsätze Bachs bringt, die wenig Aufwand an Instrumenten erfordern und leicht spielbar sind.

werden, da ihre wesentlichsten Bestandteile, mit anderen Wortlauten versehen, ins „Weihnachtsoratorium" übergegangen sind.*) Wird

Phoebus und Pan

durch einführende Worte gut vorbereitet, so hat dieses Werk durchschlagenden Erfolg.

Der zufriedengestellte Aeolus

wird den verwöhntesten Ansprüchen gerecht. Bach hat den Studenten, die ihren Professor Dr. August Müller zum Namenstag ehren wollten, ein Meisterwerk geliefert. Dafür, daß auch der Humor zu seinem Rechte kommt, sorgt Aeolus. Von seiner Arie: „Wie will ich lustig lachen . . ." sei nur das Ende des Soloparts mitgeteilt:



Geradezu operettenhaft benimmt sich der Gott der Winde in Nr. 13. Pallas hat ihm mitgeteilt:

Mein Müller, mein August, der Pierinnen Freud und Lust,
erlebet die vergnügten Zeiten, da ihm die Ewigkeit sein weiser Name prophezeit.

Man kann sich vor Lachen nicht halten, wenn der plumpe Aeolus spöttisch nachäfft:



Einen ausgezeichneten Spaß leistet sich Bach im Schlußchor. Picanders Wille war es, den Gefeierten so „anzupflaumen":

Vivat August**), August vivat! Sei beglückt, gelehrter Mann!
Dein Vergnügen müsse blühen, daß dein Lehren, daß dein Mühen möge solche Pflanzen ziehen!

Das volle Orchester mit Pauken, Trompeten usw. beginnt fanfarenartig. Dem eintaktigen Stoß folgt ein zweitaktiges Motiv, das hausbacken klingt. Das Spiel setzt sich fort. Schließlich schmettert der Chor: „Vivat!" Als Zwischenspiel ertönt das wiederum langweilige Motiv. Das „Vivat!" rückt in die höhere Lage, das Zwischenspiel auch. Schließlich wird auf die lederne Melodie gesungen: „Sei beglückt, gelehrter Mann!"

Bach begnügt sich nicht, in Tönen die Gelehrsamkeit als trocken hinzustellen. Er dehnt die Phrase und läßt singen:



So langweilig kam ihm das Lehren vor, wenn er in der Tertia Latein pauken mußte! — — —

Mancher Leser denkt vielleicht, diese köstlichen Äußerungen von Bachs Humor seien Ausnahmeerscheinungen, und läßt sich nicht von dem Vorurteil abbringen, daß Bachs Werke in ihrer überwältigenden Mehrzahl ganz anders geartet sind.

Man nehme einmal das Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Bachs zur Hand. Da findet man über 30 Suiten (d. s. Reihen von Tänzen!) für Klavier, Violine, Violoncello, Laute und Orchester; 16 Konzerte nach Vivaldi für Klavier und 4 für Orgel, 6 Brandenburgische Konzerte, 4 Violinkonzerte, 15 Konzerte für 1—4 Klaviere und Orchester, viele Sonaten für allerhand Instrumente, eine Anzahl Tokkaten, was sehr virtuose Stücke sind. In den zahllosen Präludien und Fugen finden sich viele mit sehr lustigen Themen. So stimmt der Meister selbst auf der „Königin der Instrumente" manchmal Weisen folgender Art an:

*) Näheres hierüber habe ich im Dezemberheft 1934 der „Zeitschrift für Musik" ausgeführt.

**) Während erst „Au-gust" betont wurde, heißt es nunmehr: „Au—gust"!



Dem ſtehen die Paſſionen, Oratorien und etwa 200 Kirchenkantaten gegenüber. Aber in manchem dieſer Werke finden ſich Nummern, die früher einmal Beſtandteile von „weltlichen" Kompoſitionen waren. Und wie jubilieren oft Bachs Sing- und Inſtrumentalſtimmen auch dann, wenn eine Kantate von vorn herein für kirchliche Zwecke geſchaffen war! Noch um die Jahrhundertwende herum erſchienen manche Stellen in Bachs Kirchenmuſik ſo „weltlich", daß ſie nicht während des Gottesdienſtes aufgeführt werden durften!

Wer Bachs Kantaten und auch viele ſeiner Orgelpräludien, -fugen und -tokkaten aus der Kirche verbannte, hatte Bachs Weſen ebenſo wenig erfaßt, wie jene, die den großen Meiſter in einen weltlichen und einen kirchlichen Bach einteilen wollen. Bach war keine zerriſſene, ſondern eine in ſich geſchloſſene Perſönlichkeit. An Sonn- und Feiertagen war er „fröhlich in dem Herrn" und ſchuf zum Preiſe des Höchſten Meiſterwerke, die auch eine „weltliche" Feier hätten verherrlichen können. Des Alltags aber verleugnete er ſeine wahre Frömmigkeit nicht. Wollte er auf muſikaliſche Weiſe mit den Frohen ſich freuen, dann entſtanden Kompoſitionen, die er, wenn es ſein mußte, auch „kirchlichen" Zwecken hätte dienſtbar machen können.

So und nicht anders wollen wir Bachs Humor beurteilen!

Händel und die Oper.

Von Rudolf Gerber, Gießen.

Der Barock iſt ſeinem Weſen nach ein ungemein vielgeſtaltiges Stil- und Kulturphänomen. Die innere Gegenſätzlichkeit barocken Geiſtes beruht auf der Spannung zwiſchen dem durch die Renaiſſance eroberten und nunmehr um vieles geſteigerten Ich-Gefühl einerſeits, und andererſeits einer mittelalterlich-myſtiſchen Sehnſucht nach Anlehnung und Auflöſung alles Endlichen in einem das Kreatürliche aufſaugenden Subſtanzbegriff. Auf der einen Seite krafterfüllter Aktivismus, der in der Erhöhung und Glorifizierung des Ich gipfelt, und die Welt der Erſcheinungen in ihrer ganzen Fülle und Farbigkeit, ihrer inneren und äußeren Mächtigkeit und in einem bewußt geſteigerten, rauſchenden Pomp ergreift und erſtrahlen läßt. Und auf der anderen Seite das Bedürfnis der Bindung an objektive Autoritäten, innigſtes Gebundenſein an das Göttliche bis zum Aufgehen in ein pantheiſtiſches Lebensgefühl, eine myſtiſche Sehnſucht mit dem Ziele der unio mystica. Dieſer Gegenſatz verdichtete ſich im Laufe der barocken Geſamtbewegung immer mehr und findet beſonders in der Muſik, und zwar an dem Punkt, wo der Barock ſeiner Erfüllung entgegengeht, eine ſichtbare Verkörperung. Man darf es ohne nennenswerte Einſchränkungen ausſprechen: Händel und Bach, dieſes Doppelgeſtirn von ſeltener Leuchtkraft, ſind die beiden Geiſter, die gleichſam innerhalb zweier Hemiſphären die Ganzheit barocken Weſens eingefangen und in ihrer Kunſt ausgebreitet haben. Händel iſt dabei in einzigartiger Weiſe von jenem heroiſchen Aktivismus und geſteigerten Ich-Gefühl erfüllt. Er wird in ſeinem praktiſchen Handeln, wie in ſeinem künſtleriſchen Schaffen von jenem männlich-ſtarken, autonomen Geiſt geleitet, der eben die eine

Seite barocken Wesens ausmacht. Er sieht die Wirklichkeit mit dem natürlichen Auge, und er sieht sie in ihrer ganzen Fülle und Macht, jener pathetischen Schwere, wie sie nur der barocke Mensch sehen konnte, ohne darum in einen geistlosen Realismus verfallen zu müssen. Bach hingegen ist der Metaphysiker, Mystiker, der die irdische Hülle durchleuchtet und sich in die Geheimnisse dessen versenkt, das hinter der Natur waltet. Er schaut, sieht mit dem geistigen Auge, ohne den Blick für die Realität der ihn umgebenden Dinge zu verlieren. Er musiziert, selbst im Verlauf vieler, konventionell barockisch beginnender Instrumentalwerke in jenem für ihn typischen Ton, der die religio, die unwandelbare Verbundenheit mit dem göttlichen Mittelpunkt bekundet. Krafterfüllt ist auch seine künstlerische Persönlichkeit und seine Tonsprache. Aber diese Kraft wirkt nach innen, ins Unsichtbare, diejenige Händels in die Weite, ins Sichtbare. So bleibt auch jener zeitlebens an die heimatliche Scholle gebunden, schöpft die heimische Tradition aus und zieht das Fremde — das zeitlich und räumlich Ferne — wie in einen Strudel zu sich herein, um die großen Gedanken, die vom Mittelalter bis zum ausklingenden Barock im europäischen Raum gedacht worden sind, in unvergleichlicher schöpferischer Synthese zusammen zu fassen. Bei Händel ist das kühne Hinausschreiten in die Fremde, das Hintreten vor das breite Forum der Öffentlichkeit Ausdruck seiner Veranlagung für das Sichtbare, Körperlich-Großartige, Farbig-Repräsentative. Er ist gewiß nicht minder kritisch als Bach, aber er pflückt die fremde Blume dort, wo sie wächst und berauscht sich an ihrem Duft, bevor er sie in sein eigenes Erdreich verpflanzt.

Bedarf es nach all dem Gesagten noch einer Begründung, warum die Oper Händels Schicksal wurde? Hier findet sich der barocke Geist nach seiner berauschend-pomphaften, auf die Fülle der realen Erscheinungen gerichteten Seite ausgeprägt. Hier mußte Händel Wurzel schlagen. Unter den bestehenden nationalen Operntypen des 18. Jahrhunderts suchte er zunächst den Anschluß an die bürgerlich-volkstümliche d e u t s c h e Oper, wie sie in Hamburg zur höchsten Bedeutung gelangt war. Das könnte befremden, da der Siegeslauf der italienischen opera seria im deutschen Norden nach 1700 nicht mehr aufzuhalten war und die national-deutsche Oper rasch in den Hintergrund und zu Boden gedrückt wurde. Aber Händel suchte eine deutsche Operntradition, ein deutsches Wirkungsfeld, ein deutsches Publikum. Erst als er hier „ausgelernt" hatte und wohl auch den Verfall dieser deutschen Oper hatte wahrnehmen müssen, ging er nach Italien. Er ist der erste große Deutsche, der an das Phänomen der italienischen Barockoper herantritt und sich mit ihm auseinandersetzt. Beides ist wichtig. Dadurch daß er beides vollzieht, erweist er sich erst als Deutscher. Auf der einen Seite: magnetisch angezogen von dem Phänomen draußen, von dem, was er nicht unmittelbar besitzt. Und andererseits: er gibt sich nicht zufrieden mit der Aneignung und Nachahmung des Gefundenen und Andersartigen. Hat er in rastlosem Suchen die Gesetzmäßigkeit der fremden Erscheinung erforscht, so kommt der große Umbildungsprozeß, die Durchdringung des Fremden mit dem eigenen Ingenium und letztlich die Gestaltung einer, von der fremden Kunsterscheinung ganz verschiedenen Kunst. Universalistischer Trieb, synthetisches Streben, kritische Durchdringung — wesenhafte Eigentümlichkeiten des deutschen Geistes: wir finden sie in Händels Leben und Werk, und ganz besonders in seinem Opernschaffen, dem ein ganzes Menschenalter, die dreieinhalb Jahrzehnte von 1705 bis 1741 gewidmet sind. Lassen wir diesen Zeitraum kurz an unserem Auge vorüberziehen und versuchen wir dem tieferen Sinn dieses Schaffens nachzuforschen.

Die Hamburger „Almira", die einzige deutsche Oper Händels, die uns erhalten blieb, ist ein rechtes Jugendwerk, das den Hamburger Opernstil jener Zeit mit seinem Gemisch deutscher und italienischer Texte (ein deutliches Zeichen der beginnenden Verwelschung der bodenständig deutschen Oper), seiner Vielheit der Arienformen und Ausdruckscharaktere vom choralhaltigen oder tanzbeschwingten Lied bis zur virtuosen Bravourarie und nicht zuletzt der wenig organischen Verquickung ernster und heiterer Szenen unverfälscht, aber nicht eben meisterhaft nachahmt. In dem bunten Vielerlei der Händelschen Partitur läßt indessen plötzlich jene Arie der Edilia (1. Akt) „Schönste Rosen und Narzissen" aufhorchen, die eine Wie-

derbelebung verdiente. Hier zieht ſchon echt Händelſche Largomelodik wie ein glutvoller Lavaſtrom, ſinnlich und doch von hohem Adel dahin. Das Stück iſt außerdem eine Vorahnung deutſch-romantiſcher Naturbeſeelung, bei der die Natur in menſchlichen Zungen ſpricht.

Die Buntſcheckigkeit des Hamburger Typus weicht mit dem „Rodrigo" der Einförmigkeit des italieniſchen, die zwar noch nicht ſo extrem iſt, wie in der Nach-Scarlattiſchen Zeit, aber doch ſchon deutliche Anzeichen der ſpäteren Erſtarrung aufweiſt. Es iſt ja eines der charakteriſtiſchſten Merkmale der italieniſchen Oper ſeit ungefähr 1700 (ſeit den Meiſteropern A. Scarlattis), daß die ſchroffe Teilung in das „muſikarme" Seccorezitativ und die muſikaliſch breit ausgeführte Arie der Aufteilung des bühnenmäßigen Geſchehens in Aktion und lyriſche Kontemplation entſpricht. Die lyriſchen Partien des Textbuches treten dabei in den Arien ſtark in den Vordergrund, während die eigentliche Handlung in dem ſchnell dahin deklamierten Secco untergeht. Dieſes, und damit auch die Handlung haben im weſentlichen nur den Zweck, affekthaltige Situationen herbeizuführen, die mit ihren typiſchen Bildern und Vergleichen der vollmuſikaliſchen Darſtellung durch die Arie vorbehalten blieben. Von den beiden Hauptkräften dramatiſchen Geſchehens, der aktiven, vorwärtstreibenden und der reaktiven, lyriſch-beſchaulichen Kraft, ſteht in dieſem „lyriſchen Theater" der Italiener die letztere ganz entſchieden im Vordergrund. Daß in jenen Libretti die Handlung (d. h. das Rezitativ) Nebenſache iſt, Affektbilder, Zuſtandsſchilderung (d. h. Arien) Hauptſache ſind, beweiſt auch die Tatſache, daß jene häufig voller Ungereimtheiten iſt. Es paſſiert in dem phantaſtiſchen, echt barocken Intrigengewirr jener Opern vieles, was uns, die wir an pſychologiſche Motivierung von Handlung und Charakteren aus dem Drama des 19. Jahrhunderts gewöhnt ſind, lächerlich anmutet, oder zumindeſt glattweg unwahr und unwahrſcheinlich vorkommt. Aber darum geht es ja gar nicht in der italieniſchen Barockoper. Jene Menſchen wollten keine pſychologiſch und logiſch fundierte Handlung und Charaktere, die ſich organiſch, „natürlich" entfalten, keine ſeeliſchen Komplikationen und gar Kataſtrophen, ſondern ſie wollten ein „divertimento", ein reines Spiel mit einem freudigen Ende, und in dieſem illuſioniſtiſchen Spiel konzerthaft-lyriſche Ergüſſe, die ſich bildhaft-kontraſtierend aneinanderreihen.

Mit dieſer hochſtiliſierten Arien- oder Affektenoper mußte ſich nun Händel auseinanderſetzen. Und er tat es ſogleich in meiſterhafter Weiſe. Nach dem erſten, noch zwieſpältigen Verſuch des „Rodrigo" hat er ſich mit der „Agrippina" (1709) ſelbſt den Meiſterbrief ausgeſtellt. Hier tut ſich aber auch ſchon eine bedeutungsvolle Kluft auf zwiſchen dem auf ſinnlichen Glanz eingeſtellten Operntheater der Italiener, ihrem typiſierten Perſonen- und Szenenſchematismus und dem, was der Deutſche Händel daraus gemacht hat. Nicht auf ein lyriſches Ausſchwärmen in der Arie, auf eine dem Moment entſpringende Zuſtandsſchilderung und Affektdarſtellung kommt es ihm an. Die Arie wird vielmehr zum Sprachrohr des betreffenden Charakters, und all die Arien, die jede der Hauptgeſtalten der Oper zu ſingen hat, dienen der Ausprägung der charakterologiſchen Konſtante und interpretieren dieſe unter dem Eindruck der einzelnen dramatiſchen Situationen. Das iſt das auffallend Neue gegen die Italiener, ſelbſt gegen Scarlatti, der nur vereinzelt dieſen Weg beſchritten hat. Wie eindringlich Händel die innere Konſtanz eines Charakters feſtzuhalten und trotzdem ſein vielfältiges Reagieren auf die Vorgänge innerhalb der Arienfolge (gleichſam in einer bildhaften „Entwicklungsreihe") auszuprägen vermochte, zeigt etwa die Geſtaltung der Königin Agrippina und ihrer großen Widerſacherin Poppea. Jene, eine herrſchſüchtige, dämoniſche Erſcheinung, die kein Mittel verſchmäht, um ihre dunklen Pläne zu verwirklichen, die bald (in ihren gaſſenhauerartigen Dur-Arien) in boshafte Schadenfreude ausbricht oder einen infernaliſchen Triumphgeſang anſtimmt, bald (in gewiſſen Moll-Arien) ſich tückiſch an ihr Objekt heranpirſcht oder ſchließlich in dem düſter-großartigen g-moll Monolog des 2. Aktes von ihren ruheloſen Gedanken gequält und an ihrem Erfolg irre wird. Poppea dagegen iſt mit allen Reizen preziöſer Koketterie ausgeſtattet — ungefährlicher als Agrippina, aber doch nicht minder ernſt zu nehmen. Vor Poppeas ſinnlich-ſchwüler Erotik müſſen ſich die Männer ebenſo in acht nehmen, wie vor Agrippinas kalt berechnender Dämonie. Händels Tonge-

bärde, in der das Zwingende des echten Dramatikers liegt, ſtellt die Figuren in dieſer Eindeutigkeit auf die Bühne und läßt ſchon hier (wie in ausgedehntem Maße in ſeinen Reifeopern) die dramatiſchen Zuſammenhänge auch in der charakteriſtiſchen Wahl aufeinander bezogener Tonarten innerhalb der Arienfolge zutage treten.

Die erſte Phaſe von Händels Londoner Wirkſamkeit, die von ſeiner Ankunft (1710) bis zur Gründung der Royal Academy of Music (1719) dauerte, diente dem zielbewußten Ausbau dieſer neuerworbenen Charakterdramatik. In dieſem Zeitraum ſtehen bei Händel Zauberſtoffe im Vordergrund, ſchon im „Rinaldo", der das machtvolle Portal bildet, durch das Händel in ſeine neue Wirkſamkeit eingeſchritten iſt, dann im „Teseo" und „Amadigi". Der theatraliſche Pomp, der in all dieſen Werken auffallend betont iſt, bildete für Händel nicht das Wichtigſte, wenn er ihn auch muſikaliſch unterſtreichen mußte. Mehr noch unterſtrich er das Drama. Zwei gegenſätzliche Frauengeſtalten bilden auch hier den Angelpunkt des Geſchehens, wobei ſich allerdings langſam und ſicher eine Wandlung vollzieht. Nicht mehr der Gegenſatz an und für ſich reizt Händel, ſondern ſeine Interpretation im Hinblick auf eine ſittliche Idee. Schon im „Rinaldo" tritt der dämoniſchen Zauberin Armida nicht mehr nur eine ſpieleriſche Kokette gegenüber, ſondern ein Liebespaar, das mehr und mehr eine ungeheure Gegenkraft entfaltet und zuletzt die dunklen Künſte der Zauberin beſiegt. Der Schwerpunkt des dramatiſchen Geſchehens verlagert ſich ſomit von der Schilderung gegenſätzlicher Charaktere an und für ſich auf die Schilderung einer durch alle Gefahren hindurch ſtandhaften Liebe. Und im „Amadigi" geht Händel noch einen Schritt weiter. Löſen ſich in der konventionellen opera seria die inneren und äußeren Konflikte in der Regel in ein „lieto fine" auf, ſo erhebt Händel in dieſem Werk die fingierten und „geſpielten" Affekte zu realen und ſieht auch der Kataſtrophe ins Auge: die Zauberin Meliſſa verbündet ſich am Ende nicht mit ihren Widerſachern, ſondern erliegt an ihrer Leidenſchaft und wird dadurch zur tragiſchen Erſcheinung. Händel hat die Gegenſätze des Dramas, die Konflikte und ſchließlich die Kataſtrophe mit größter Lebendigkeit und Unmittelbarkeit geſtaltet und damit ein wahres Drama menſchlicher Leidenſchaften geſchaffen.

Mit der Gründung des Haymarket-Theaters (1719) tritt Händel in den Zenith ſeines Opernſchaffens ein. Die Zeit der „erſten" Akademie (bis 1728) iſt die Zeit ſeiner großen dramatiſchen Meiſterwerke, in denen die Idee der treuen Gatten-, Freundes- oder Vaterliebe zum leuchtenden Brennpunkt des Geſchehens wird. Vielleicht hat Händel ſelbſt im Sinne dieſer Idee auf ſeinen Textdichter, den Deutſch-Italiener Nicola Haym eingewirkt, mit dem er vermutlich ſchon in der erſten Londoner Zeit zuſammenarbeitete. Dadurch daß Händel die Figuren des Dramas immer mehr vertieft und veranſchaulicht und ſelbſt den ſchwärzeſten Böſewichtern der barocken Opernbühne eine Seele einhaucht und den menſchlichen Untergrund ihres Weſens enthüllt, entfernt er ſich ſichtbar von den Italienern. Aber auch im Dramaturgiſchen rückt er merklich von der ſtarren Struktur der italieniſchen Opernſzene ab, konzentriert die ſtärkſten dramatiſchen Akzente in kleineren arienhaften Gebilden, dramatiſiert durch die verſchiedenſten Mittel die große Arienform und verwandelt das abgezirkelte Schema von Rezitativ + Arie vielfach in große Szenenkomplexe, die rezitativiſchen und arioſen Ausdruck in vielfältiger Nüancierung und nach Maßgabe der dramatiſchen Erforderniſſe miteinander miſchen. Die ſtatiſche Grundſtruktur der italieniſchen Oper und ihres Hauptbeſtandteils, der Arie, wird dadurch in einen lebendigen, von dramatiſchem Geiſt erfüllten Organismus umgewandelt. Den letzten Schritt hat Händel allerdings nicht getan, er hat Geiſt und Technik des barocken Librettos nicht angetaſtet, oder doch nur ſoweit modifiziert (in den Meiſterwerken jener Jahre), als es die Durchführung jener Ideendramatik erforderte. Die barocke Operncharakterologie und das Intrigennetz, als Grundlage des dramatiſchen Geſchehens, bleiben — bald mehr, bald weniger erkennbar — in allen Händelſchen Operndichtungen erkennbar. Hier reformatoriſch durchzugreifen, ſollte die Aufgabe einer ſpäteren Generation ſein, die ſich mit einem neuen Begriff von Naturwahrheit auch einen ſolchen von dramatiſcher Wahrheit gebildet hatte. Traetta und Gluck ſind die Repräſentanten dieſer Generation.

Wie ſtark aber Händel auf dieſes Ideal ſchon hinarbeitet, indem er, lediglich vom Muſikaliſchen ausgehend, die dramatiſchen Gegebenheiten läutert und vertieft, das beweiſen vor allem die Werke von 1719 bis 1725, in denen er die barocken Theaterfiguren durch die Kraft ſeiner Tongebärde ſo eminent vermenſchlicht, daß die Nähe zu Gluck greifbar erſcheint. Es iſt in dieſem knappen Rahmen nicht auch nur annähernd möglich, einen Begriff zu geben von dem Reichtum, der dramatiſchen Schlagkraft, der rein muſikaliſchen Schönheit und Tiefe, die in jenen Werken, angefangen vom „Radamisto" über die mehr italianiſierenden Opern „Floridante", „Ottone", in denen er ſich mit ſeinem Rivalen Bononcini auseinanderſetzen mußte, bis hin zu dem großartigen Trifolium „Giulio Ceſare", „Rodelinde", „Tamerlano" leben. Händel hat ſich hier von ſeinem romaniſchen Vorbild am weiteſten entfernt und es aus einem ſpezifiſch deutſchen Geiſt heraus interpretiert, der das ſeeliſche Geſchehen, das wahrhaft Menſchliche über das Sinnlich-Dekorative, den organiſchen Zuſammenhalt, die Verflochtenheit des Einzelnen im Drama über Einzelbilder ſtellt.

Will man Händels ſpäteren Bühnenwerken, vom Ende der erſten Akademie bis zu ſeiner letzten Oper „Deidamia" vom Jahre 1741 gerecht werden, ſo muß man einen anderen Maßſtab anlegen, als bei ſeinem bisherigen Opernſchaffen. Man muß ſie auf dem Hintergrund jenes heroiſchen Kampfes betrachten, den Händel gegen die engliſche Öffentlichkeit, vor allem gegen die ſtockengliſche Adelspartei führen mußte, die in ihrem chauviniſtiſchen Amoklauf gegen den „Saſſone" kein Mittel unverſucht ließ. Händel hatte zu jener Zeit ſeine dramatiſche Entſchlußfreiheit bis zu einem hohen Grade eingebüßt und wurde zu den verwegenſten Schachzügen gezwungen. Bald mußte er mit mangelhaften Sängern, z. T. mit franzöſiſch geſchulten Schauſpielern, vorlieb nehmen, nachdem auch ſeine italieniſchen Kaſtratenſtars zur Gegenpartei übergegangen waren. Zeitweiſe ſah er ſich ſogar genötigt, in ein elendes Vorſtadttheater überzuſiedeln. Zumeiſt mußte er aber dem Geſchmack der Maſſe in verſchiedenſter Hinſicht Rechnung tragen. So kommt es, daß all jene Werke zwiſchen 1727 und 1741 ein ſtiliſtiſch und dramatiſch uneinheitliches Gepräge zeigen. Auffallend ſind dabei die k o m i ſ ch e n Züge, die jetzt manchen Händelſchen Operntexten anhaften und ſich im „Serſe" (1737) bis zur parodiſtiſchen Burleske altvenezianiſchen Schlages verdichten. Gewiß entſprang die Einführung des heiteren Elements bei Händel der Berechnung, daß er damit beim Volk, an deſſen Gefolgſchaft ihm jetzt noch allein gelegen ſein mußte, nachdem der Adel ſich gegen ihn (in der Opera of Nobility) zuſammengeſchloſſen, auf eine nachhaltigere Reſonanz ſtoßen würde. Dann iſt es die franzöſiſche Ballettoper, an die er den Anſchluß ſucht. Bald wendet er ſich wieder zur Belcanto-Oper der Italiener zurück, die er jetzt (nach 1728) mit ihren typiſch galanten Stilformeln aufgreift. Und ſchließlich verſucht er im „Orlando" (1733) ſein Glück noch einmal mit einem Zauberſtoff, wohl im Gedenken daran, daß er ſeine erſten Londoner Erfolge großenteils dieſer Stoffwelt und ihrer prächtigen Aufmachung zu danken hatte. Dieſer „Orlando" iſt aber doch etwas ganz anderes geworden, als jene Frühwerke. Es iſt ein Bacchusdrama von gewaltigem Ausmaß, eine Vorahnung von Mozarts „Don Giovanni", ähnlich wie man den „Serſe" mit Mozarts „Coſi fan tutte" vergleichen könnte. Im „Orlando" und „Don Giovanni" wächſt der Held zum triebhaften, vom Eros geſchüttelten Übermenſchen empor, der nur einer höheren Gewalt weicht: dort den magiſchen Künſten des Zauberers Zoroaſter, hier dem Steinernen Gaſt. Wenn man dieſe geſamte Endphaſe von Händels Opernſchaffen aus einer beſtimmten Entfernung betrachtet, ſo findet man darin einen gewiſſen Realismus ausgeprägt, der merkwürdig kontraſtiert mit dem idealiſtiſchen Dramentypus der früheren Werke Händels. Händel zeigte ſich in jener Zeit auch in ſeinem äußeren Leben von einer ungeheueren Beweglichkeit, einem eminenten Wirklichkeitsſinn, ſeine Chancen auszunützen, um vor dem Gegner keinen Schritt breit zurückweichen zu müſſen, von einer unvergleichlichen, im Vitalen verwurzelten Energie, ſich durch keine noch ſo ſchwere Niederlage von ſeinem Ziel abbringen zu laſſen. Welches war aber dieſes Ziel? Warum dieſer fanatiſche, man möchte ſagen eigenſinnige Kampf Händels um die italieniſche Oper?

Was Händel urſprünglich an der Gattung feſſelte, waren gewiß die großen Möglichkeiten,

die die ſinnenfreudige Welt des italieniſchen Operntheaters der Entfaltung ſeiner geſamten Perſönlichkeitskräfte und ſpeziell ſeiner dramatiſchen Begabung bot. Hier konnte er, der geborene Dramatiker, Charaktere durch die Tongebärde formen, daß ſie auflebten, als ſeien ſie gewachſen. Daß ſich ihm dabei unter den Händen die romaniſche Dekorationsoper in ein geſungenes Drama menſchlicher Leidenſchaften verwandelte, mußte ihn nur noch mehr beſtimmen, die Möglichkeiten der Gattung bis in die letzten Tiefen auszuſchreiten. Aber in den 1730er Jahren, als ſich Händel ſo ungemein wandlungsfähig zeigte, war dies nicht mehr der einzige Grund, weshalb er ſich ſo hartnäckig um die Oper bemühte. Verraten doch ſogar auch manche der ſpäteren Bühnenwerke, daß er nicht mehr mit ganzer Seele bei der Sache war und ſich innerlich von der Oper zu löſen begann. Wenn er trotzdem äußerlich unentwegt an der Gattung feſthielt, ſo galt dieſe Maßnahme jetzt vornehmlich dem Niederringen einer überlebten, degenerierten Hofgeſellſchaft, die Händel mit ihren eigenen Waffen, d. h. mit der für ſie charakteriſtiſchen und repräſentativen Kunſtgattung, dem höfiſchen und Bildungsprodukt der opera seria ſchlagen mußte. Er mußte ſich erſt hier völlig durchgeſetzt haben, bevor er mit der Gattung des engliſchen Oratoriums ſich Raum ſchaffen und ſein dramatiſches Schaffen krönen konnte. Wir wiſſen, daß er aus dieſem Kampf als Sieger hervorging. War er ſelbſt 1741 am Ende ſeiner Kräfte, ſo war der Gegner am Verbluten. Händel, der ſich innerlich bereits vom italieniſchen Operntheater gelöſt hatte, war ſchon zu jenem Zeitpunkt in ſeiner oratoriſchen Kunſt in Weiten und Tiefen vorgedrungen, die der bühnenmäßigen Darſtellung unzugänglich waren. Dieſe neue Bahn beſchritt er nun mit ſouveräner Herrſchergeſte. Der Übergang von der Oper zum bibliſchen Oratorium in engliſcher Sprache mußte ſich bei Händel mit Naturnotwendigkeit vollziehen, ſobald erſt einmal jener Kampf zu ſeinen Gunſten entſchieden war. Dieſer Übergang bedeutet letztlich die Umſchichtung des Publikums, ein neues Publikum, die Erſetzung der höfiſch-ariſtokratiſchen Oberſchicht durch die Maſſe des Volkes. Von einer ſoliſtiſch-virtuoſen, hochſtiliſierten Bildungskunſt, deren Stoffwelt die antike Mythologie, deren dramaturgiſche Grundlage die geſellſchaftliche Intrige waren, und deren Moral nicht minder durch die herrſchende Oberſchicht beſtimmt wurde, dringt Händel zu einer Volkskunſt im wahrſten Sinne vor, die, was Handlung und Charaktere betrifft, das Horaziſche „simplex et unum" als Leitſatz obenan ſtellt, die den Chor einführt und ihn im Sinne der antiken Tragödie zu einem bedeutenden Handlungsträger macht, die ſchließlich in ihrem ganzen Gepräge eine unerhörte Ausweitung des Ichgefühls zum Gemeinſchaftserlebnis darſtellt. Mit dieſem Übergang hat Händel ſeine Kritik an der italieniſchen Oper zu Ende geführt und ſein Reformwerk geſchaffen. Die mehr als 40 Opern bilden die notwendige Vorausſetzung für dieſe gewaltige Reformtat, durch die das Ideal der antiken Tragödie vor Gluck, in einer von Gluck zwar verſchiedenen, aber ihm zumindeſt kongenialen Weiſe verwirklicht wird. In jenen Bühnenwerken erleben wir den Kämpfer Händel, viel mehr als in ſeiner oratoriſchen Kunſt. Nirgends ſonſt bei Händel zeigt ſich ſo unmittelbar jener echt deutſche univerſaliſtiſch-ſynthetiſche Drang, das Fremde zu ergreifen und in raſtloſer Durchdringung eine deutſche Kunſt daraus zu geſtalten. Und in keinem anderen Lebensabſchnitt wird das trotzige Nietzſche-Wort an ihm wahr, das als ungeſchriebenes Motto über dem Leben und Schaffen dieſes kämpferiſchen Geiſtes ſteht: „Was man wird, wird man trotzdem!"

Händel und Deutſchland.

Von Berta Witt, Hamburg.

Im Gegenſatz zu Bach wird man bei Händel von einer Bewegung in anſteigenden und abnehmenden Wellen ſprechen können. Wenn auch der gegenwärtige Gedenktag eine gewaltige Pluswelle veranlaſſen muß, ſo hat es doch nach den Höhepunkten im vergangenen Jahrzehnt gerade heute den Anſchein, als ſeien wir auf dem Wege, uns von Händel auch gerade da wieder zu entfernen, wo er uns am nächſten gekommen war. Daß die durch die Göttinger Händel-Feſtſpiele 1920 eingeleitete Wiedererweckung der Händel-Oper trotz der

überraſchenden Ausmaße, die ſie in ganz Deutſchland und darüber hinaus annahm, doch nur eine vorübergehende Erſcheinung ſein konnte, war wohl den meiſten damals ſchon klar. Als unverlierbar aber galt uns der Beſitz der Händel-Oratorien, deren Wiedererweckung von jeher die Hauptaufgabe der Bewegung geweſen iſt.

Anderthalb Jahrhunderte iſt man in Deutſchland bemüht, Händel für uns zu gewinnen. Im Gegenſatz zu Bach kann man wohl ſagen, daß man Händel nie ganz verloren hat und daß eine Händel-Bewegung eigentlich ſeit ſeinem Tode beſteht, auch wenn ſie zunächſt von ſeiner Wahlheimat England ausging und erſt allmählich auf Deutſchland übergriff. Bekanntlich hatte Händel ſich in ſeinem letzten Lebensabſchnitt in England vollſtändig durchgeſetzt und den Zeitgenoſſen blieben die Händel-Aufführungen noch lange eine liebe Gewohnheit.

Händel war in ſeinem Vaterland keineswegs unbekannt geblieben; ſeine Londoner Opern hatten großenteils ſehr raſch den Weg nach Hamburg, der Stätte ſeines früheren Wirkens, und weiter nach Braunſchweig gefunden; man weiß, wie ſehr Bach ihn bewunderte. Aber zu den Oratorien fand man keine tragfähige Brücke; Leichtentritt ſetzt als eigentlichen Grund hierfür die neue deutſche „ſentimentaliſche" Dichtung ein, die dem Rationalismus der Bach-Händelzeit folgte. „Kein Zweifel, daß Klopſtocks Meſſias einer Reaktion gegen das dramatiſche und bibliſche Oratorium Stütze verlieh. Von den Fünfziger Jahren ab werden die altteſtamentlichen Oratorien in Deutſchland nach und nach abgelöſt von einer Menge im Klopſtockſchen Meſſias-Fahrwaſſer ſegelnden gefühlsreichen Oratorien. Dieſe von vielen bezeugte neue Richtung bedeutete Abkehr von Händel." Auf dieſe Weiſe fand der ſchon damals fälſchlich als „Kirchenkomponiſt" abgeſtempelte Meiſter mit ſeinen Oratorien erſt verhältnismäßig ſpät Eingang in Deutſchland; die 1769 erſchienene deutſche Überſetzung einer händelfeindlichen Schrift Browns, der ſich ſehr bald eine anonyme Schrift gleicher Art zugeſellte, zeigt, daß man von den alttraditionellen Schöpfungen Händels wenig wiſſen wollte; aber gerade das ſcheint dann auch hier bereits vor der engliſchen Händel-Welle jene wenigſtens die Bewegung vorbereitenden Gegenkräfte aufgerufen zu haben.

Auch hier iſt es die alte Händel-Stadt Hamburg, die den Auftakt bildet, indem hier 1772 der Engländer Dr. Arne den „Meſſias" zur Aufführung brachte, — ſoweit jetzt bekannt, die erſte deutſche Aufführung eines Händel-Oratoriums überhaupt. 1775 wird der „Meſſias" durch Ph. E. Bach abermals in Hamburg zu Gehör gebracht, während inzwiſchen laut Reichardts begeiſtertem Bericht in Berlin eine Aufführung des „Judas Maccabäus" erfolgt ſein muß. Mit Reichardt, dem einflußreichen und federgewandten, außerdem ſeine Überzeugung ſehr nachdrücklich und talentvoll vertretenden Berliner Kapellmeiſter, tritt der erſte Händel-Apoſtel in Deutſchland auf, der, ſich immer mehr in ſeinen Meiſter vertiefend, manches über Händel ſchreibt und in ſeinem „Muſikaliſchen Kunſtmagazin" treffliche Analyſen Händelſcher Arien und Chöre gibt. 1777 hatte der „Meſſias" auch den Weg nach Mannheim gefunden, allerdings in einer Form, die für die künftige Art der Händel-Pflege in Deutſchland bezeichnend iſt. Abt Vogler als Vater dieſer Aufführung begnügte ſich, nur den erſten Teil zu bringen, den zweiten ließ er weg, „weil dieſe trockne Muſik kein Zuhörer aushalten will". Ein voraufgeſchicktes Voglerſches Magnificat mußte die Lücke füllen, ermüdete aber den der Probe beiwohnenden jungen Mozart ſo ſehr, daß er fortging. Aber daß man ſich Händel langſam gewann, zeigen jetzt auch ein paar Vertreter aus rein literariſchem Lager wie Heinſe und Herder, der „Händels, des gewaltigen Mannes, der mit ſeinen Tönen ein Cherub vom Himmel hätte herabzwingen mögen", bewundernd erwähnt.

Dann war es Hiller in Leipzig, der 1786 unter dem gewaltigen Eindruck der Londoner Händel-Ereigniſſe mit jener denkwürdigen, in den nächſten Jahren in Leipzig und Breslau wiederholten Meſſias-Aufführung im Berliner Dom die ganze Händel-Bewegung auf feſte Füße ſtellte, aber mit ſeinen in erläuternden Bemerkungen gleichzeitig niedergelegten Grundſätzen auch die ſo heikle „Bearbeitungsfrage" in den Vordergrund ſtellte. Hatte man ſich in England mit Aufführungen ganz wie zu Händels Zeit, außer daß man eine größere Zahl von Mitwirkenden heranzog, begnügt, ſo galt in Deutſchland dieſer Händel doch allmählich als

überholt, als nüchtern und ungenießbar. Das Generalbaßzeitalter war vorbei, der neue ſinfoniſche Geſchmack in der Muſik verlangte reichere Inſtrumentalfarben, und Hiller trug dem Geſchmack Rechnung, indem er die nur als Orcheſterſkizzen betrachtete Händelſche Inſtrumentierung auszuarbeiten begann, Flöten, Klarinetten, Hörner hinzufügte, Arien kürzte, Rezitative änderte und ganz naiv dazu meinte, daß „Händel ſelbſt in unſeren Tagen ſie ſo geſchrieben haben würde.“ Und dem Hillerſchen Grundſatz folgte Mozart, dem beim raſchen Übergreifen der Händel-Bewegung auf Wien Gottfr. van Swieten als Veranſtalter dieſer Händel-Aufführungen die Ausführung einer reicheren, zeitgemäßen Inſtrumentation übertrug. Er ließ die neuen Grundſätze u. a. dem Alexanderfeſt, der Cäcilienode, vor allem aber dem Meſſias zugute kommen, und es erſchien durchaus der Sache gemäß, daß nicht nur die muſikaliſche Subſtanz geändert, ſondern auch ſcheinbar Veraltetes durch Neues erſetzt wurde, ging man doch ſogar ſo weit, daß man nur die Chöre im Meſſias in Mozarts Bearbeitung beizubehalten, die Arien aber ganz neu zu komponieren empfahl, da, wie Forkel ſchrieb, „nicht eine einzige mehr genießbar ſei“. Zwar waren Männer wie Zelter und Rochlitz, die ebenfalls wertvolle Beiträge zur Händelbewegung lieferten, nicht mit allem einverſtanden, aber den Hillerſchen Grundſatz erkannten auch ſie an und Zelter benutzte für ſeine Aufführungen anſtandslos die Mozartſchen Bearbeitungen. Zelter, der ſchon bei der erſten Meſſias-Aufführung in Berlin als Geiger im Orcheſter geſeſſen hatte, trat, ſeit er um 1800 die Leitung der ſchon unter Faſch ſehr händel-freundlichen Berliner Singakademie ſelbſt übernommen, tatkräftig für Händel ein.

Aber während ſo auf der einen Seite Händel dem deutſchen Muſikleben immer mehr gewonnen wird, drohte auf der anderen eben durch die Bearbeitungen, ſolange ſie ſich auf der von Hiller eingeſchlagenen Linie bewegten, der echte Händel immer mehr verloren zu gehen. Die gerade aus dieſer Gefahr heraus zu denken gebende Bearbeitungsfrage, an der ſich Mendelsſohn, ſpäter auch Brahms, vor allem aber Robert Franz beteiligten, kam daher nicht mehr zur Ruhe, ohne doch befriedigend gelöſt werden zu können. Dazu kam die durch Zelter, Mendelsſohn und Schumann raſch wachſende Bach-Bewegung, die durch die Gründung der Bach-Geſellſchaft im Jahre 1850 feſt fundiert wurde und Händel als den bisherigen Mittelpunkt der großen deutſchen Muſikfeſte ſtark in den Hintergrund zu rücken drohte. Dabei bildete das bisher erſchloſſene Händelſche Gut immer noch einen ſehr beſchränkten Kreis; erſt allmählich, als er ſicher war, daß der nunmehr genügend von Beethoven beeinflußte Geſchmack mitgehen würde, erweiterte Zelter ſeine Händelprogramme und nahm nach und nach den Joſua, Samſon, Saul, Iſrael in Ägypten u. a. mit auf.

Bekanntlich iſt es das gewaltige Verdienſt Chryſanders, die endliche tragfähige Grundlage für jede ernſthafte Beſchäftigung mit Händel geſchaffen zu haben. Mehr noch als Spitta für Bach war Chryſander für Händel, der ihm zur ausſchließlichen Lebensaufgabe wurde. Um die Werke des Meiſters in einer exakten Geſamtausgabe herauszubringen, gründeten Chryſander und Gervinus 1856 die Händel-Geſellſchaft, wobei Gervinus, der ſpäter in ſeinem Werk „Händel und Shakeſpeare“ den erſten umfaſſenden Verſuch einer Ausdrucksäſthetik von Händels Tonſprache lieferte, hauptſächlich als Geldgeber auftrat, während Chryſander mit Hilfe einer eigens für ſeine Arbeiten in ſeinem Haus in Bergedorf eingerichteten kleinen Druckerei die Rieſenaufgabe der Bearbeitung und Drucklegung der Werke übernahm, ohne weitere als eine vom König von Hannover, ſpäter von Preußen gewährte finanzielle Beihilfe. Chryſander war der einzig Berufene, der, als die Händel-Geſellſchaft bald genug an der Unfähigkeit der übrigen Mitglieder zugrundegegangen war, aus eigener Kraft, unter endloſen Opfern, Widerwärtigkeiten und Kämpfen das Werk, das 1894 mit dem hundertſten Band abgeſchloſſen vorlag, zu Ende führen konnte. Eine dreibändige, nicht vollendete Händel-Biographie Chryſanders lief nebenher. Vor allem aber hat Chryſander auch die Bearbeitungsfrage in ein neues Stadium gebracht, und hier entbrannte ein heftiger Streit zwiſchen dem Forſcher, der für ſtilechte Wiedergabe eintrat, und dem Praktiker, der an dem eingeſchlagenen Weg feſthielt. Beſonders war es der in der Händelſtadt Halle wirkende und um bemerkens-

werte Händelaufführungen hochverdiente Robert Franz, der die Hiller-Mozartſche Bearbeitungsweiſe noch in weiterem Umfang als bisher vertrat. Die weitere Entwicklung hat Chryſander rechtgegeben, der die ſtilechte Wiederherſtellung der Händelſchen Werke zum Ausgangspunkt ſeiner Arbeit machte und für die er nicht nur auf dem Papier, ſondern auch in der Praxis eingetreten iſt. Nach dem Abſchluß der Geſamtausgabe begann er mit der praktiſchen Bearbeitung der Oratorien zum Zwecke ſtilgerechter Aufführungen. Hand in Hand damit trat 1894 unter dem Schutz der Kaiſerin Friedrich die Neue Händel-Geſellſchaft ins Leben, um mit den berühmten Mainzer Feſtſpielen Chryſanders Abſichten in die Tat umzuſetzen. Fritz Vollbach als Leiter des erſten jener Feſte äußert darüber: „Jedermann dachte nun dabei an eine Aufführung genau nach der Partitur ſeiner Händel-Ausgabe. Wie hatte man ſich aber in dem „alten Pedanten" verrechnet. Gerade das Gegenteil geſchah. Er hätte nicht Chryſander ſein müſſen, um nicht zu wiſſen, daß Händels Hauptgrundſatz ſtets war, ſeine Werke der Zeit und den Umſtänden anzupaſſen. Sollten ſie aber heute zeitgemäß ſein, ſo war eine Bearbeitung unbedingt notwendig." Um ſie kam alſo auch Chryſander als maßgebender Händel-Kenner nicht herum; aber im Gegenſatz zu ſeinen Vorgängern ſchlug er gerade den entgegengeſetzten Weg ein, begnügte ſich lediglich mit einigen Kürzungen und Umſtellungen, ergänzte die bei Händel dem Sänger überlaſſen gebliebenen Verzierungen und Kadenzen, ſtellte aber das Händelſche Orcheſter wieder her. „Gerade das, was alle andern glaubten bearbeiten zu müſſen, ließ Chryſander unangetaſtet: die Inſtrumentation und die Einteilung des Orcheſters in Concertino, Grosso und Ripieno. Warum? Weil die Original-Klangwirkung doch alle Bearbeitungen an Schönheit weit übertrifft, eine Bearbeitung alſo in dieſem Sinne überflüſſig und ſchädlich iſt." Auch Chryſanders Händel-Renaiſſance iſt nicht unumſtritten geblieben, aber im großen und ganzen hat ſich ſeither doch die Händelpflege zu ihm bekannt, ſodaß ſein Werk grundlegend für jede weitere Beſchäftigung mit Händel geworden iſt.

Die Welle der Bewegung ſtieg nun raſch und erreichte in dem großen Berliner Händelfeſt von 1906 ihren Höhepunkt. Der große Meiſter des Barock war dem deutſchen Muſikleben gewonnen, war in ſeinen großen oratoriſchen Schöpfungen Allgemeinbeſitz geworden. Bei ihnen aber hatte man Halt gemacht, und Händels Operntätigkeit, der er dreißig und mehr Jahre ſeines Lebens gewidmet und die die eigentliche Grundlage und den Ausgangspunkt ſeines oratoriſchen Schaffens bildet, blieb unberückſichtigt. Mit der italieniſchen gehörte auch die Händelſche Oper der Vergangenheit an; war ſich auch der Forſcher ihrer großen muſikaliſchen Schönheiten bewußt, ſodaß Kretzſchmar ſagt: „um Händel in ſeiner vollen Größe als Melodiker zu würdigen, muß man ihn in ſeinen Opern kennen", ſo glaubte doch niemand, ſelbſt Chryſander nicht, an ihre Aufführbarkeit.

Ganz ſelten wagte ſich der Verſuch hervor, die Händel-Oper zu neuem Leben zu erwecken; Gervinus, der Bundesgenoſſe Chryſanders, trat dafür ein, er übertrug mehrere Opern ins Deutſche und bemühte ſich auch, die „Alcina" auf die Bühne zu bringen, aber vergeblich. Nur Hamburg erinnerte ſich gelegentlich ſeines Theaterjubiläums 1878 als alte Händelſtadt des Meiſters, der hier ſeine Opern-Laufbahn begonnen hatte. In die Feſtaufführungen fügte man Händels erſte, für Hamburg geſchriebene und ſo glänzend durchgeſchlagene Oper „Almira" ein, die aber ſo zuſammengeſtrichen war, daß ſie nur als kurzes, belangloſes Zwiſchenſpiel vorüberging. Im Jahre 1906 hatte der Händelkenner Dütſchke, ein Berliner Gymnaſialprofeſſor, ſich an eine Bühnenbearbeitung des „Admet" gewagt; er bot ſie den Opernbühnen zur Aufführung an, fand aber kein Intereſſe. Auffallend iſt, daß die Bemühungen um die Händel-Opern weniger aus den berufenen Kreiſen der Fachmuſiker, als aus dem Lager begeiſterter Muſikliebhaber hervorgehen ſollten; doch vereinzelt erhoben ſich auch dort die Stimmen. So ſchrieb Dr. Göhler im Jahre 1909 aus Anlaß von Händels 150. Todestag: „Daß noch keine ganze Oper Händels wieder zum Leben erweckt iſt, beweiſt nicht die Lebensunfähigkeit dieſer Werke, ſondern die Leiſtungsunfähigkeit unſerer Bühnen", und 1920 ſpricht er von einer Zukunftsaufgabe, die davon abhinge, ob einmal die nötigen Künſtler für

die außerordentliche Aufgabe beisammen sein würden. Auch Hans Joachim Moser wies während des Krieges auf die Notwendigkeit solcher Bühnenaufführungen als Hauptaufgabe künftiger Händel-Pflege hin. So hatte es an gelegentlichen Vorstößen nicht gefehlt und der Boden war auf diese Weise allmählich vorbereitet worden. Trotzdem wirkte das Göttinger Unternehmen seiner ganzen Art und Auswirkung nach wie eine ungeheure Überraschung.

Ein musikbegeisterter Amateur und Akademiker, Oskar Hagen in Göttingen, hatte beim Studium Händelscher Opernpartituren, schwelgend in ihren Schönheiten, den Versuch gewagt, den man bisher für unmöglich gehalten hatte. Er fand einige Gleichgesinnte und brachte im Jahre 1920 in Göttingen die „Rodelinde" heraus. Der Erfolg war derartig, daß nicht nur diese zur Hauptsache mit Hilfe der Universität durchgeführten Händel-Festspiele im nächsten Jahr und auch weiterhin wiederholt werden konnten, sondern daß diese neue Händel-Opernbewegung sich allmählich über ganz Deutschland ausbreitete. Mit einem Schlage war Händel an den Opernbühnen Trumpf. „Eine wilde Jagd nach seinen so lange begraben gewesenen Opernpartituren begann", schrieb Abert; „jedes Theater wollte sich eine Händelsche Uraufführung sichern, jedes Werk fand seinen ‚Bearbeiter'." — Bis zum Winter 1924/25 stieg die Welle auf ihren Höhepunkt; dann trat ein allmähliches Zurückfluten ein. Damals wurden 37 Städte mit insgesamt 181 Händel-Opernaufführungen gezählt, im nächsten dagegen nur noch 22 Bühnen mit 103 Aufführungen. Die Bewegung war in ihre Krise eingetreten; den Anstoß zu ihrem Zusammenbruch empfing sie durch den verhängnisvollen Mißerfolg der Berliner „Ezio"-Aufführung im Jahre 1928. Zieht man die Bilanz dieser Händel-Renaissance, so bleibt nach Abzug eines aus Sensation, Modesache und ähnlichem sich ergebenden Minus doch immerhin ein recht erhebliches Plus übrig. Die Bedeutung des Göttinger Experiments liegt darin, daß es uns die Händel-Oper wieder erschlossen und die eingewurzelte Anschauung von der Unmöglichkeit ihrer Wiedererweckung widerlegt hat. „Um so höher ist die Tat Hagens zu bewerten", sagt Leichtentritt, „der seinem eigenen lebendigen Gefühl folgend, sich von Autoritätsglauben nicht beirren ließ und der Gegenwart bewies, daß die großartigen Kunstwerke der Händel-Oper sehr wohl für das 20. Jahrhundert wieder Bedeutung gewinnen können."

Indessen haben Einsichtige schon damals vor allzu großen Hoffnungen gewarnt. Abert spricht von „an und für sich verdächtigen Händel-Experimenten", sieht aber doch den Zeitpunkt gekommen, wo die Geister sich zu scheiden beginnen. Man hat die überraschende Wirkung damals aus verschiedenen Ursachen zu begründen versucht; die Nachkriegsgeneration brachte eine ganz andere Einstellung allen Dingen gegenüber mit; die soziale Welle, der Ruhreinbruch rief zum inneren Zusammenschluß aller Kräfte auf; „damals", sagt Steglich über die Händel-Opernbewegung im Händel-Jahrbuch, „glaubten viele Händel-Enthusiasten, von der Gewalt und der scheinbaren Einfachheit der Händelschen Tonsprache bezwungen, daß gerade die Händel-Oper eine ideale Volksoper werden könnte: dem Ideal der „Volksgemeinschaft" könne nicht besser gedient werden als durch sie". Jene ganze Bewegung erwies sich aber als ein interessantes Experiment, das nur einen vorübergehenden Einfluß auf unser Musikleben gewinnen konnte und das heute wieder sehr verschieden bewertet wird, — teils als Kuriosum, immerhin aber als eine musikwissenschaftliche Tat, die einen starken Widerhall in Deutschland gefunden hat, deren Haupterfolg allerdings darauf beruht, daß die Voraussetzungen niemals günstiger gewesen waren. Ob damit über Sein oder Nichtsein der Händel-Oper das letzte Wort gesprochen ist, muß indessen die Zukunft lehren.

Jedenfalls hatte man eine neue gewaltige und in dieser Form unerwartete Welle der Händel-Bewegung erlebt. Hand in Hand damit trat 1925 eine neue Händel-Gesellschaft ins Leben, an deren Spitze der inzwischen verstorbene Hermann Abert stand und deren Aufgabe es war, durch ihr Organ, das Händel-Jahrbuch, erneut für die Förderung der Kenntnis und Pflege des Meisters zu wirken. Aber das Abflauen der Bewegung war nicht aufzuhalten. Heute sehen wir mit der nationalen Bewegung auch dem bisher unumstrittenen Besitz, dem Händelschen Oratorium, eine ernsthafte Gefahr erstehen, hat man doch neuerdings bei uns die Aufführung Händelscher Oratorien grundsätzlich abgelehnt, weil ihre Stoffe der jüdischen



G. F. Händel

nach einer Kreidezeichnung
von H. F. von Wirtter 18[illegible]



J. S. Bach

nach einem Gemälde von Haussmann
gestochen von F. W. Nettling 18[illegible]



J. S. Bach

nach einem von Dr. Fritz Volbach
aufgefundenen Ölbild



G. F. Händel

nach einem Gemälde von
Hardy 17[illegible]

Wenig bekannte Bach- und Händel-Bildnisse



phot. Aug Roppelt

Franz Seraph Peter Kerschensteiner

geb. 9. November 1869, gest. 2. Februar 1935

Geſchichte entnommen ſind. Man kann dieſe Einſtellung vom künſtleriſchen Standpunkt aus nur bedauern, und wenn man in ſchwerer Zeit den Erfolg der Händeloper darin bedingt ſah, daß man in ihr das Ideal der „Volksgemeinſchaft" verſinnbildlicht fand, wieviel mehr mag das noch auf die rieſigen Chorwerke zutreffen, die man die „ſingende Stimme der Bibel", ja der Völker ſelbſt genannt hat. Händel wählte die Stoffe bekanntlich, weil ſie den Zeitgenoſſen am vertrauteſten waren; und nicht ein Volk, die ganze Menſchheit ſpricht aus ihnen, deren größter Freiheitsſänger Händel war und deren Gefühlen er den gewaltigſten Ausdruck gegeben hat. Sicher aber würden wir uns ſelbſt um gewaltige Werte betrügen, wenn wir die Früchte einer 150 Jahre umfaſſenden Händel-Bewegung plötzlich von uns weiſen. Der Zeitpunkt iſt da, um uns aufs neue auf die Bedeutung eines Meiſters zu beſinnen, den wir als eine der gewaltigſten Rieſenerſcheinungen, die Muſik und deutſcher Geiſt hervorgebracht haben, bewundern.

Händels „Frohſinn und Schwermut" in neuer Bearbeitung.

Von E. Zillinger, Schleswig.

Eines der köſtlichſten Werke Händels, „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato", iſt weiteren Kreiſen bis heute nahezu unbekannt geblieben. Für denjenigen, der ſich einmal mit der Partitur befaßt hat, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß nur textliche Gründe zu dieſer Tatſache geführt haben; denn inhaltlich und muſikaliſch hat man es mit einem der bezauberndſten und liebenswürdigſten Werke des Meiſters zu tun.

Deshalb iſt es zu begrüßen, daß der den Leſern der ZFM nicht unbekannte Dr. Walter Buſchmann-Parchim/Meckl. (jetzt Roſtock) eine allſeitig brauchbare Neubearbeitung geſchaffen hat, die ihre Lebensfähigkeit bereits an mehreren Orten mit durchſchlagendem Erfolge beweiſen konnte.

Seine Überſetzung wird — in Anlehnung an Gervinus, doch deſſen mythologiſche Bilder durch allgemein verſtändliche erſetzend — Händels Muſik in ſchlechthin unübertrefflicher Weiſe gerecht. Die unzähligen anmutigen Stimmungsbilder des Originaltextes, das Herbeizitieren von allerlei klingenden Stimmen der Natur, des Waldes, des Baches, der Vögel, die Hinweiſe auf den Herdenglockenklang, auf das ferne Abendläuten, das Wächterhorn, den Nachtwind, Mondaufgang uſſ., denen Händel überall in liebevoller Weiſe muſikaliſch nachgeht, treten in Buſchmanns Überſetzung aufs glücklichſte in Erſcheinung, ohne — wie zuweilen in den älteren Ausgaben — plump oder ſentimental zu wirken.

Mit der Einfügung zweier Vorſpiele (zur Eröffnung jedes Teils) hat Dr. Buſchmann feines „Fingerſpitzengefühl" bewieſen, indem er zu Beginn die Ouvertüre zum „Triumph der Zeit und der Wahrheit" verwandte, die wegen des darin dargeſtellten Aufeinanderprallens zweier Temperamente beſonders gut hierher paßt. Und für die Einleitung des II. Teiles konnte nichts Köſtlicheres gefunden werden, als die Ouvertüre zu „Porus", eine elfenſpukhaft dahinhuſchende Gigue mit dem fugiert behandelten Thema:



Das Werk ſelbſt iſt eine lückenloſe Kette von „Glanznummern", die noch dazu den Vorzug haben, ſämtlich ungewöhnlich knapp und konzentriert gefaßt zu ſein.

Weltberühmt iſt die längſte der Solonummern, die große Flöten-Nachtigallenarie, die Dr. Heuß in der Februarnummer 1931 der ZFM als „das in jeder Beziehung bedeutendſte Nachtigallenſtück der Weltliteratur" bezeichnete, „von einem Reichtum in ſeiner großen Ausdehnung, daß tatſächlich jeder Takt etwas Neues bringt". Aber dieſe Arie iſt nur eine unter zahlreichen ähnlichen Koſtbarkeiten. Wir finden da eine Lerchenarie, eine Grillenarie, eine weitere, die die Romantik des Waldes beſingt mit prachtvollen Echos des obligaten Horns,



eine andere, die das „Wiesenweben" mit Bienengesumm und Bachgemurmel genial in Töne bannt, — alles mit echt Händelscher Plastik in gedrängtester Form gestaltet. Man höre z. B. den feierlich-ebenmäßigen Aufstieg des Mondes:





Es ist buchstäblich keine Nummer in dem ganzen Werke, die nicht ungewöhnliche Schönheiten enthielte, so daß man sich immer wieder fragt: wie konnte unsere „ausgrabefrohe" Zeit bis jetzt an dieser Fundgrube vorübergehen!

Dem Chore fallen im „Allegro", abgesehen vom Schlußchor, nur kürzere Abschnitte zu, gleichwohl wiederum lauter besondere Köstlichkeiten, die für die Chorsänger dankbarste und noch dazu leicht zu bewältigende Aufgaben bieten. Welch charakteristisches Bild gibt beispielsweise gleich der erste Chor, wo der Tenor behaglich zu lachen beginnt, die Soprane förmlich kichern und die Bässe zuletzt mit dröhnenden Lachsalven einstimmen:



Und mit wie treffenden Strichen entwirft Händel die Szene, die das Gedränge der Stadt schildert und dem stolzen gezierten Gebahren der Ritter und Herren die Anmut schöner Frauen gegenüberstellt! Der „wirre Lärm der Menge" tönt (piano schreibt Händel vor!) wie ein summender Insektenschwarm:



Erwähnt ſei noch das Tanzlied „mit ſeiner genialen, Tambourin- und Fiedelklang nachahmenden, vor Lebensluſt überſchäumenden Begleitung und der reizenden Anſpielung auf Müdigkeit und Schlummer am Ende“ (Schering), wo die Neuüberſetzung endlich das Säuſeln des Nachtwindes im Orcheſter auch textlich geſchickt faßt: der erſte Teil des Werkes verklingt in zauberhafter Traumſtimmung.

Das Außerordentlichſte aber iſt eigentlich das Finale. Nach der Überfülle wechſelnder Eindrücke und lebensvoller Bilder weitet Händel mit dem Eintritt der Orgel an bedeutſamer Stelle den Sinn des Ganzen in unerwartetem Maße. So fein und überzeugend geſtaltet der Meiſter die Wendung ins Erhabene, den Hinweis auf die Hintergründe des Lebens, daß der Hörer, der bisher einem rein „weltlichen“ Oratorium zu folgen meinte, willig mitgeht und den großartigen Schlußchor mit ſeinem ernſt auffteigenden Thema

O Weis - heit, lehr uns du des Le - bens Sinn, führ uns den Weg zum Höch - ſten hin.

Alt

Tenor

etc.

führ uns den Weg, den Weg zum Höch-ſten hin, führ uns den Weg zum Höch - ſten hin.

und mit dem gewaltigen d-moll-Abſchluß als innerlich notwendige Krönung des Ganzen begreift.

Es iſt zu hoffen, daß Händels „Frohſinn und Schwermut“, inhaltlich und muſikaliſch ein wahres Labſal für heutige Menſchen, in Buſchmanns überaus geglückter Neufaſſung ſeinen Weg machen wird. Möchte endlich vor allem ein Verleger ſich dieſes Werkes annehmen, das infolge ſeiner leichten Aufführbarkeit wie kein zweites geeignet iſt, — namentlich auch in kleineren Orten, wo man ſich ſonſt an große Händeloratorien nicht heranwagen kann — Hörern und Sängern „den Weg zum Höchſten hin“ zu weiſen.

Der Familientag.*)

Zum Bachfeſt.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Die Sterne bezogen ihre ewigen Wachtpoſten am milchigen Himmel und ein friſcher Wind blies das bunte Laub zu kleinen Wällen aufeinander. Das geſchwärzte Tor der Wirtsſtube „Zum goldenen Hirſchen“ ſchloß nicht feſt, der Riegel klirrte, ſo oft eine Blätterwolke daherjagte, um ſich in die Spalten einzudrängen. Die Erfurter, die im Schankraum hinter den zinnernen Bechern ſaßen, vermeinten, nicht der jäh hereingebrochene Herbſtſturm allein mache die bleigefaßten Fenſter erzittern; vielmehr trügen die Stimmen der nebenan Verſammelten ein gut Teil dazu bei. Sie drehten die Hälſe dem Hirſchenwirt nach, der — den friſch gefüllten Weinkrug in der einen, den brennenden Kienſpan in der anderen Hand — den Nebenraum, der ſchon finſter wie eine Scheune gähnte, aufſtieß. Anſchwellend klang luſtiger Chorgeſang herüber, ſchier ein halbes Dutzend Lieder zugleich. Und ehe die verdutzt Aufhorchenden eine der Melodien auffaſſen konnten, war ſie ſchon aufgeſchluckt von dem toller anhebenden Wirrwarr. Das dünne Feuer des Kienſpans zog wie ein Glühwurm durch die Tabakſchwaden, ſtreifte da ein kräftiges Kinn unter ſtarker Naſe, dort ein übermütiges Augenpaar. Der Köpfe und verwiſchten Geſtalten ſchienen unzählige zu ſein.

*) Dieſe Erzählung iſt aus dem Erleben des Titelbildes unſeres vorjährigen Faſchingsheftes „Die Thüringer Bache auf einem Familientag ein Quodlibet ſingend“ von Prof. Hans Wildermann (ZFM 1934, Heft 2) entſtanden. Der Herausgeber.

Der Singſang endete mit gewaltigem Geſchmetter. Becher klapperten, Humpen ſchwangen ſich zum Munde. In den Kerzen der beiden Meſſingleuchter glomm der Docht auf, — der Glühwurm ſtieg höher und zwängte ſich in die eckige Laterne, die an eiſerner Kette im Winkel über dem dicht beſetzten Holztiſch baumelte.

In dem zunehmenden Lichtſchein ſchwand die Vielzahl der Geſtalten um etliches. Doch es blieben ihrer wohl vierzig und mehr. Eng beieinander ſaßen ſie um den langen weißgeſcheuerten Tiſch; auf der Ofenbank; auf Brettern, die über Fäßern lagen. Der Nachhall ihres Chorus hing noch überall im Raum, Schwatzen und Lachen vermiſchten ſich kaum mit ihm, da warf einer im violetten Überrock ſeinen Becher auf den Tiſch, griff den Stock feſt in die Mitte, daß der dicke goldne Knauf in dem Laternenlicht blinkte, und ſtimmte aufſpringend eine neue Weiſe an. Alsbald geſellten ſich ihm Stimmen aus der Höhe der Fäſſerſitze, überall aus der Tiſchrunde, von der Ofenbank . . . Die biederen Erfurter verließen die guten Humpen und drückten in der Türöffnung einander die Rippen ein. Die Unverſtändigen unter ihnen hielten ſich Seiten und Bäuche und lachten Tränen, die in der edlen Muſika nicht Unbewanderten ſperrten Augen und Ohren auf. Potztauſend! das war kein ordinäres Geſchrei. Der violett Berockte hielt die Stimmen zuſammen. Auf und nieder fuhr der funkelnde Knauf hoch über ſeiner Rechten, die Linke ſpielte auf dem Schall zur Seiten wie auf einem Clavizimbel. Sein ſchrillender Tenor behauptete ſich ſteil über den anderen Stimmen, ſeine ſtarken Brauen hoben ſich im Eifer, die Haare flogen um ſeine Schultern. Und all die Anderen! Denen fuhr die Muſik auch aus dem Munde gleich beflügelter Harmonie. Auch den Weibsbildern. Das Licht ward Muſik, — der Kerzendocht, die ſchwankende Laterne . . . Die nächſtſitzenden Gevattern im ſchwarzen Kantorrock wiegten die ſtämmigen Rücken oder ſtemmten die Ellenbogen breit auf den Tiſch, ihrem Extempore Geltung zu verſchaffen; dem Dicken am anderen Ende der Runde hüpfte der Schalk aus den Mienen; die höhere Reihe auf den Fäſſerbänken ſchonte die Mäuler nicht, und zwiſchen ihnen und der Tiſchrunde ſaßen welche, die ſangen mit der Überlegenheit der geſtrengen Rektoren. Die Jungen, um den fülligen Gevatter geſchart, hingen mit den Blicken an dem hochgereckten Taktierenden, um in dem Aufwand der gewichtigeren Stimmen nicht unterzugehen, und über ihre Geſichter zuckte das Lachen. Sogar zwei Knirpſe guckten dem violetten Staatsrock eng angeſchmiegt aus den Taſchen, mit ihrem erſten muſikaliſchen Latein wacker ſtandhaltend.

Der blinkende Knauf drehte ſich im Halbrund um die Laterne, der Chorus nahm ab, — der überall hingeneigte Knauf ließ ihn verſickern. Heiterkeit dröhnte. Der im Staatsrock wiſchte ſich den Schweiß ehe er eingehend probierte, ob die Kehle geſchmeidig genug zum Schlucken blieb. Einer der Geſtrengen rief über die Schultern der breit vor ihn hingepflanzten Schwarzröcke dem Beleibten etwas zu. Es verſchwamm in dem Lärm, die Augen mußten blinzelnd der Verſtändigung helfen. Und da erkannten die Erfurter ihren Kantor Bach.

„Vetter Ägidius, gedenket Ihr noch der Quodlibets anno ſechzehnhundertundſiebenundneunzig? Sind in dem einen Dezennium wohl an zwanzig Bache in die Muſika hineingewachſen. Dazumalen arrivierte ich zum erſten Familientag. War auch grad zu Erfurt appellieret. Jedoch lebtet Ihr noch nit hierorts. War auch nimmer Sitte zu unſeren Zeiten, die Kindlein mitzuführen.“ Ein bezeichnender Blick flog zu den beiden Knäblein, die ſich ahnungslos vergnügten.

„Seind die Jüngſten des Vetter Johann Chriſtoph,“ entgegnete der Kantor Ägidius mit der Nachſicht des gaſtlichen Hausherrn, „würden an der Totalität ſeiner Familii fehlen, Vetter Elias.“

„Mir ahnet, er ſchenkte das Maximum an Bachen,“ lachte der Muſikdirektor im grünen beſtickten Rock und breitem Hut. „Creszat vita!“ Und nach Becherklirren und tiefen Zügen: „Schlaget ſein Ältſter nit ſchon die Orgel zu Arnſtadt?“

„Fehl geraten, Vetter, den Ihr meinet iſt der Filius des O h e i m b s ſelig, Johann Chriſtoph des Zwillings. Dieſer iſt der Ohrdrufer Bach.“

„Ist nit selten, die Duplizität unsrer Namen." Johann Elias nickte wohlgefällig dem violetten Staatskleid zu. „Scheinet annoch in bester Reputation, der Vetter Christoph."

„Silentium!" Der Beleibte trommelte auf die Tischplatte. Die hinter seinem Rücken untereinander Schäkernden mußten zusammen rücken, damit er sich erheben konnte.

„Oheimb Nikolaus, Oheimb Nikolaus beginnet ein Quodlibet!" frohlockten die Jungen.

Der Jenenser ließ die Stille der Erwartung eintreten, der Schalk saß ihm in den Augenwinkeln. „Wohllöbliche Vettern und Basen, insonders Hochzuehrende! Dieweilen wir uns hier vergnügen, der edlen Frauen Musika unser alljährlich assemblé zu präsentieren, item verlanget auch ein ander Ding ans Licht gestellet zu werden. Oder habet Ihr allzumal Euch schon von Eros Spuren so weit entfernet, daß Ihr der Hochzeiter nimmer achtet? ..."

„Vivat, vivat Sebastian!!" brüllten die Bache bereitwilligst. Der jählings in den Mittelpunkt gerückte Vetter kniff die kurzsichtigen Augen zusammen, lachte und hob den Humpen mit beiden Händen. Des Jenenser sonore Stimme drang wieder durch.

„Sintemalen Hymens Feuer um die Vermähleten annoch schwälen und brilliieren, also fehlet der Hochzeits-Carmen ..."

„Fanget an, Nikolaus!" schrieen sie von allen Seiten. Und der Vetter Johann Georg, dem der spitze Hut schräg über dem Ohr hing, bestätigte von dem Fässerthron her: „Haben noch nimmer refüsieret, wann es gegolten hat Hymenäus zu feiern."

Des Jenenser Baß setzte mit einem Liedlein ein, bei dem die kleine Schar der Basen die Augen niederschlug. Allerenden stießen Worte und Melodien hinzu und vereinten sich kontrapunktisch zu dem stampfenden, wirbelnden, rauschenden Reigen des Quodlibets. Es waren Lieder darunter, die nicht zahm genannt werden konnten, in dem großen Fugato auch nicht deutlich verständlich wurden, dafür aber als Zündfaden an der Oberfläche blieben. Maria Barbara, die vordem tapfer mitsang, errötete über das ganze junge rotwangige Gesicht und wehrte schamhaft dem Arm des Eheliebsten, der zärtlich um ihren Nacken lag. Johann Sebastian führte eine getragene Liebesweise sicher durch das Harmonien-Labyrinth. Danach mußte er in alle Richtungen Bescheid tun; trinken und viel Wißbegier befriedigen. Wer ihn mit weiland Oheimb Johann Michaels Tochter zusammengab? Stauder? Johann Lorenz, zu Arnstadt? Wie viele Nächte die Hochzeit nunmehro schon währte? Zugleich begehrte der Bruder Johann Jakob zu wissen, wie sich die Mühlhausener Organistenstelle reüssiere, ob es ihm nicht ermangele an Korn, Holz und Reisig? Maria Barbara war den Männerfragen entschlüpft und gesellte sich zu den züchtigeren Basen. Johann Sebastian öffnete die Reihe der Hornknöpfe am samtenen Hochzeiterrock und blieb keine Antwort schuldig.

„Nehmt Euch den Bruder Johann Christoph zum Exempel, so Euer Lehrmeister gewest ist, Vetter," riet ihm der Eisenacher Johann Bernhard über den Becherrand. „Er sorget standhaftig um das Geschlecht der Bache. Bringet es alsoweit, wie er, Sebastian ..."

„Mögten mir wohl männigliche der Unsrigen zum Regulativ dienen," parierte der Mühlhausener heiter, „haben seit Hans Veit, dem Urahn, sich allzumal wie die Weizensaat ausgebreitet."

„Pflanzet die Eichelbäume darzu, schaffet, daß die Generation zu den Sternen wachset!" fügte Johann Samuel, der Älteste, salbungsvoll pathetisch hinzu.

„Seind Sterne unter den Bachen ohne mein Zutun." Der junge Hochzeiter tat einen tiefen Schluck. „Werd ohnehin trachten, den Ahnen zu Recht zu leben."

Am anderen Ende des Raumes entstand lustiger Tumult. Vetter Caspar hatte den Ofen erklommen und schlug mit den Beinen von dort aus den Takt des neuen Quodlibets.

Draußen rüttelte der Herbstwind immer stärker an dem Wirtshaustor, tanzten die staubgrauen Blätter in Stößen durch die Dunkelheit. Die Erfurter ließen das Ehegespons daheim schimpfen und Hände ringen. Alle Wetter, das war ein Leben bei den Bachen! Ein Wicht, wer da aus Furcht vor der Frau Liebsten aus diesem Kreise schlich! Wer nicht für eine Stunde und wieder eine das mitgenoß.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der künstlerische Schwerpunkt des vorliegenden Zeitabschnittes liegt auf dem Gebiet des Konzertlebens. Hier hatten wir eine Reihe von bedeutenden Veranstaltungen zu verzeichnen. Zunächst der erste Besuch des Leipziger Gewandhaus-Orchesters unter H. Abendroth in Berlin. Die Wichtigkeit dieses Ereignisses wurde schon rein äußerlich durch einen Publikumsansturm dokumentiert, der sogar noch den Besuch der Furtwängler-Konzerte in den Schatten stellte. Das Erscheinen des Führers und Alfred Rosenbergs, die in der vordersten Parkettreihe Platz genommen hatten, war eine besondere Ehrung der Veranstalter. Das Programm bestand aus Regers Böcklin-Suite, Schumanns a-moll-Konzert, das Wilhelm Backhaus in gewohnter abgerundeter, etwas großzügiger Auffassung spielte, und der Eroica. Nach diesem Eindruck, der sich auf die Vielseitigkeit der Programmauswahl stützte, muß man die Leipziger als ein ideal eingespieltes, im Zusammenklang einzigartiges Instrument bezeichnen. Namentlich Reger als Bewertungsmaßstab für die Farbigkeit des Klangkörpers ließ die Feinheiten des Orchesters in wunderbarer Abtönung der einzelnen Sätze überzeugend hervortreten. Der weiche und satte Ton der Streicher, die Bläser, unter denen Meister ihres Instrumentes vertreten sind, fügten sich zu einem Gesamteindruck von absoluter Schönheit. Die Eroica, von Abendroth wahrhaft heldisch ausgedeutet, bildete einen vollendeten Konzertabschluß.

Angesichts der zahlreichen neuen Dirigenten, die sich in Berlin hören lassen, könnte man fast von einem Stabführer-Kult sprechen. Der berühmteste Dirigent Belgiens, der Leiter der Brüsseler Sinfoniekonzerte, Désiré Defauw, führte mit den Philharmonikern ein interessantes Programm durch, bestehend aus einer bei uns kaum bekannten, etwas äußerlichen Sinfonischen Dichtung „Der Wilde Jäger" von César Franck, Berlioz' Fantastischer Sinfonie und dem Brahms-Konzert, gespielt von Telmanyi. Defauws ungewöhnlich große, weit ausholende Geste kündet Spannung und Energie. Ein hochwertiger Dirigent, der Höchstleistungen erzielt. Ein neuer ständiger Leiter des Philharmonischen Orchesters wurde in der Person des Hermann Stange gewonnen, besonders bekannt durch seine Pioniertätigkeit in Sofia. Er bewegt sich auf dem ihm fremden künstlerischen Boden Berlins mit der vollendeten Sicherheit, die einem erprobten Stabführer eigen ist. Ein Dirigent der alten Schule, dem Stiltreue ohne persönlichen Ehrgeiz Selbstverständlichkeit ist. Sein Aufgabengebiet bleibt auf die „populären" Konzerte der Philharmoniker beschränkt, während der ehemalige Furtwängler-Zyklus von Gastdirigenten besetzt wird. So hörten wir wieder einmal Eugen Jochum, der unbestreitbar eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des Musiklebens zu werden verspricht, und Carl Schuricht, diesen nicht minder hervorragenden Stabführer, der uns u. a. Ravels schillernde Ballettmusik „Daphnis und Chloe" vorsetzte. Das Konzert Pfitzners, der das Orchester der Staatsoper dirigierte, konnte ich infolge eines Zusammentreffens mit einer Opernpremière nicht hören. Arthur Rother, der erste Kapellmeister des Deutschen Opernhauses, erwirbt sich durch sein großes Können und seine unbestechliche künstlerische Haltung immer mehr die Achtung Berlins. Das dritte Sinfoniekonzert des deutschen Opernhauses unter Mitwirkung des beliebten Wilhelm Kempff hinterließ fesselnde Eindrücke.

Sehr beschämend ist der Rückgang zeitgemäßer Musik auf dem Berliner Konzertprogramm. Es gibt eigentlich nur eine einzige Stelle, die sich in Berlin systematisch der neueren Tonsetzer annimmt (was das zeitweilige Auftauchen einzelner Neuheiten in anderen Konzerten nicht ausschließt): das ist die Akademie der Künste, die in großen Orchesterkonzerten der Gegenwart zu ihrem Recht verhilft. Aber das letzte Konzert zeigte auch nur eine recht gemäßigt-moderne Note: Waldemar von Baußnerns packende „Passacaglia und Fuge", Heinz Tiessens zahmes Frühwerk „Stirb und werde" (hat man eigentlich völlig vergessen, was Tiessen in der marxistischen Zeit für eine musikalische Rolle gespielt hat?), und dann Ri-

chard Wetz mit einem Satz aus dem Requiem und dem Violinkonzert, das Robert Reitz trefflich ausführte. Edle ſchlichte Herzenskunſt.

Übrigens ſcheint auch der Zuſtrom ausländiſcher Soliſten nach der Reichshauptſtadt wieder zuzunehmen — ein erfreuliches kulturpolitiſches Anzeichen.*) Der ausgezeichnete Pariſer Celliſt Pierre Fournier, der auf eleganter Virtuoſität fußende Leo Petroni aus Mailand, der chileniſche Pianiſt Armando Moraga, der Ungar Telmanyi, der engliſche Geſangskünſtler David Blair Mc Closky, der berühmte ſpaniſche Geiger Juan Manén — das gibt ein intereſſantes Völkergemiſch und beſtätigt den internationalen Charakter, der der Reichshauptſtadt in ihrem Konzertleben von jeher eigen geweſen iſt.

An einem Beiſpiel möchte ich einmal den Wert raſſenkundlicher Betrachtung in der Muſikkritik demonſtrieren. Und zwar an Juan Manén. Sein Ton iſt berückend, bezaubernd, von einer hinreißenden Wärme und Weichheit. Aber dieſe Schönheit haftet an äußerlichem Paradieren mit den geigentechniſch blendenden Mitteln. Nicht als ob er auf den Effekt in grobem Sinne ausgeht — der Effekt iſt ihm zur Natur geworden und hat ſich mit ſeinem künſtleriſchen Weſen, ſeiner ganzen menſchlichen Perſönlichkeit zu einer organiſchen Einheit verbunden. So tritt uns in ſeinem Spiel nicht allein ſeine Subjektivität entgegen, ſondern die Seele des Landes, dem er angehört und deſſen Eigenheiten er unbewußt in ſich aufgenommen hat. In ſeinem Spiel wie in ſeiner eigenen Kompoſition, dem Spaniſchen Violinkonzert, wohnt die lächelnde Heiterkeit eines ſonnendurchfluteten Landſtriches, das in ſeine Töne die Weichheit gleitender Tanzrhythmen und die Glätte eines unbeſchwerten, ſinnenfreudigen und zugleich oberfächlichen Muſizierens bannt. Mit dieſer Einſtellung tritt der Geigenkünſtler an deutſche Werke tiefnordiſcher Eigenheit heran. Er erfaßt nicht die grübleriſche Verſonnenheit der Bach-Chaconne, ſondern ſucht ihr den Ausdruck ſeines Weſens zu geben. Er betont bei einer Beethoven-Romanze nicht den Begriff „Beethoven", ſondern den Begriff „Romanze", der verwandte Saiten in ihm aufklingen läßt, und kann's nicht unterlaſſen, durch kleine, winzige, kaum bemerkbare Gliſſandi etwas „Schmachtendes" hineinzulegen, das ſeinem Empfinden nach zum Weſen einer „Romanze" gehört. Das iſt Juan Manén — der typiſche Vertreter einer Ausdruckskunſt, die ſich ganz und gar mit jenen Charaktermerkmalen deckt, die in der Raſſenkunde als „weſtiſch" bezeichnet werden. Nie zuvor habe ich den Unterſchied zwiſchen „nordiſcher" und „weſtiſcher" Kunſt ſo ſtark und eindringlich empfunden wie in dem Violinkonzert von Juan Manén.

Auf dem Gebiet der Oper iſt neben einer trefflichen Neuinſzenierung von Wagners „Triſtan" im Deutſchen Opernhaus unter Leitung von Karl Böhm (der indeſſen irgendwie gehemmt war) mit Elſe Larcén, Gotthelf Piſtor, Ivad Andréſen, Luiſe Willer die Einführung von Clemens Krauß gelegentlich einer neuen Meiſterſinger-Inſzenierung hervorzuheben. Wien, Bayreuth und Berlin gaben ſich auf der Bühne ein Stelldichein mit Jaro Prohaska, Joſeph von Manowarda, Eugen Fuchs, Max Lorenz, Käthe Heidersbach, dazu die aus dem Bayreuther Feſtſpielhaus entliehenen Koſtüme und die Dekorationen des zweiten Aktes. Zweifellos beſitzt Berlin in ſeiner Staatsoper heute die ſchönſten Stimmen der Welt. Clemens Krauß wurde ſeiner Aufgabe in ſtilvoller Weiſe gerecht. Ehe man aber zu einer endgültigen Beurteilung gelangt, wird man noch andere Leiſtungen abzuwarten haben. Die Berliner Preſſe hat ſich gegenſeitig in verzückten Ausdrücken der Begeiſterung geradezu überboten. Es iſt gar nicht ſo einfach, angeſichts der bisherigen ſtarken Nachfrage nach Superlativen den ſtändig neuen Bedarf in fantaſievoller Form zu decken.

---

*) Wir vermögen dieſe Freude über das Vorhandenſein ausländiſcher Muſiker in Berlin nicht zu teilen, einmal, weil wir unſeren durch 15 Jahre zurückgeſetzten deutſchen Künſtlern entſprechende Beachtung auch in Berlin wünſchten, zum anderen, weil wir wiſſen, daß die Vermittlung dieſer Konzerte auch heute noch größtenteils in den Händen jüdiſcher Agenten liegt, deren einſeitige Wirkſamkeit ja das geſamte Berliner Konzertleben ſo unglücklich einſeitig beeinflußt hat. Wir wünſchen Berlin dringend eine Befreiung von dieſen Einflüſſen. Der Herausgeber.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Der, nun schon seit 700 Jahren bestehende Kölner Karneval, der jetzt durch den tatkräftigen Kölner Bürgermeister Ebel (dem wir auch das in seiner Art einzige „tönende Buch der Stadt Köln" mit Domorgel- und Chorklang verdanken) wieder zu neuem, frischerem Leben erweckt wurde, hat das Konzertleben ein wenig in den Hintergrund treten lassen. Dennoch aber reiften gerade in dieser Zeit Entscheidungen auf wichtigen Gebieten des städt. Musiklebens: der Kölner Männergesangverein wählte Eugen Papst zum Nachfolger Richard Trunks als seinen Dirigenten. Papst hatte in diesen Tagen das 6. Gürzenichkonzert geleitet und sich dabei mit der prachtvollen Wiedergabe der großen Mozartschen D-dur-Sonate (Köchel 320), der Begleitung des von Paul Grümmer glänzend gespielten Graenerschen Cellokonzerts und der vorbildlich sachlichen Interpretation des Straußschen „Heldenlebens" aufs allerbeste in dem ihm noch fremden Köln eingeführt, und so entschloß sich der Männergesangverein, der die Kandidaten der engsten Wahl, Georg Nellius und Bruno Stürmer eine zweite Probe hatte halten lassen, den gar nicht in der Bewerberliste stehenden Papst zu einer Gastprobe einzuladen und gab ihm dann sofort die Leitung des Vereins, ohne daß der Gewählte darum seine eigentliche Stellung als Generalmusikdirektor von Münster aufzugeben brauchen wird. Nun zu dem eigentlichen Konzertleben: Edwin Fischer bot mit seinem ausgezeichneten Kammerorchester im Rahmen der Meisterkonzerte der Westd. Konzertdirektion je ein Klavierkonzert von Haydn und Mozart, die Mozartsche kleine B-dur Sinfonie sowie Bachs grandioses d-moll Konzert, dessen Stil dem Dirigenten-Pianisten weit mehr lag als jener der von ihm ein wenig überlasteten Werke der beiden anderen Großmeister. Im Wallraf-Museum erklang zu einem Vortrag über deutsches Rokoko Mozartsche Musik, ausgeführt von dem neu ins Leben getretenen Kammerorchester Erich Kraaks, das schon jetzt gute Erziehung und frische Musikalität nachzuweisen vermochte. Julia Menz, die Cembalo-Lehrerin der Rhein. Musikschule, trug an einem eigenen Abend Musik von Bach, Frescobaldi, Purcell, Byrd, Ciaja und anderen alten Meistern in stilistisch vollendeter Weise vor, während in der Staatl. Hochschule für Musik der bekannte Mailänder Musikhistoriker Dr. Fausto Torrefranca aus Mailand im Auftrage des Kölner „Petrarca-Hauses" über das Madrigal und den Chanson im 16. Jahrhundert sprach und der von Otto Siegl geleitete Madrigalchor der Anstalt interessante, von dem Vortragenden entdeckte Proben beisteuerte. Das einheimische Priska-Quartett gab in Fortführung seines Zyklus Werke von Haydn, Spohr und Beethoven in der, an ihm gewohnten eindringlichen Nachgestaltung, und das Kölner Kunkel-Quartett ließ als künstlerischen Beitrag zum Karneval „Heitere Musik" erklingen, darunter Beethovens Duo für Klarinette und Fagott, Haydns „Froschquartett", Schuberts „Vier deutsche Tänze", endlich Tschaikowskys „Erinnerung an Florenz". Im Engelbert Haas-Konservatorium beging man das Gedächtnis des, vor kurzem verstorbenen Gründers und Leiters der nach ihm benannten Anstalt, wobei sein Nachfolger, der Hagener Meisterpädagoge Heinz Schüngeler Worte der Erinnerung sprach und, zusammen mit dem Geiger Fred Rothpletz Stücke von Mozart und Beethoven feierlichen Charakters vortrug. Eine kirchenmusikalische Feststunde beging man nach einer erfreulichen neueren Gepflogenheit in der Antoniterkirche mit Kaminskis nicht durchaus einheitlicher Toccata „Wie schön leucht uns" und Bachschen Orgelchorälen, durch Fritz Bremer ausgezeichnet wiedergegeben. Im Rheinischen Sängerbund trat leider der bisherige Gauleiter Dir. Krischer von seinem Amt zurück, fand aber seinen Nachfolger in dem Koblenzer Musikbeauftragten Dr. Fischer. Vor den Chorleitern des Kreises Köln sprach Alfred Rosenthal-Heintzel, der Schulungsleiter des Sängerbunds und riß mit seinen jugendlich feurigen und begeisterten Ausführungen über neue Ziele und Wege des Männergesangs zu lebhaftem Beifall hin. Er betonte, daß weder Ein- noch Vierstimmigkeit zum starren System werden dürften, daß vielmehr überall die vorhandenen Mittel zu entscheiden hätten, daß aber auch das Konzertieren nie von bloßer Sucht zu glänzen getragen werden

solle, sondern das Musizieren in der Gemeinschaft das Ideal bleiben müsse. Die Vereine hätten sich die neuen Formen deutscher Gemeinschaft zum Vorbild zu nehmen, wenn sie nicht die Jugend verlieren wollten. Wesentlich sei es auch, daß jeder Sänger, auch der einer „Mittelstimme" über einen gewissen Schatz an Natur- und Festliedern verfüge, um bei gemeinsamen nationalen und kulturellen Feiern mittun zu können. Im Opernhaus erlebten wir einen Tanzabend der Wigmanschülerin Palucca, deren Vorzüge in der Vereinigung echter tänzerischer Spielfreude und gestalterischen Ernstes beruhen, außerdem ein Jubiläumsauftreten Rudolf Freses, der den „Rigoletto" in seiner bewährt stark dramatischen Art zum 50. Male darstellte, endlich noch das erste Auftreten des seit Jahren als tüchtiger Chorrepetitor geschätzten M. Schulte, der d'Alberts „Tiefland" mit famoser Überlegenheit zur Wiedergabe kommen ließ. Als Beitrag zur Karnevalszeit gab man Nedbals Operette „Polenblut", deren etwas allzu schwerfällige Partitur Zallinger gewandt betreute, unterstützt von den Solokräften des Hauses Juliane Döderlein, Lotte Boos-Werther, Joh. Schocke, Rich. Riedl, Hub. Mertens, Hans Salomon. Im Reichssender Köln hörte man den zu unrecht halbvergessenen „Barbier von Bagdad" des Rheinländers Cornelius unter Buschkötters musikalischer und Gehlys szenischer Leitung mit hervorragenden Kräften des Senders wie Engels, Kläre Hansen, den früher an dieser Stelle tätigen W. Strienz, Franz Legrand usw., dann Liszts Faustsinfonie und von lebenden Komponisten Hugo Herrmann-Reutlingen mit dem Komponisten am Flügel, den jungen Kölner Friedrich Isselmann, Ungerschüler wie Wilh. Fehres, beide mit Liedern und Klavierstücken, letztere von Egbert Grape mit bekannter Einfühlungskraft nachgezeichnet, dazu den Königsberger Herb. Wilhelmi mit Kammermusik, von Fellinger und Rings ausgezeichnet interpretiert, Ingenbrand, Schüler Lemachers in Köln mit einem Weihnachtsspiel „Mysterium der Freude" und den Lehrer der Hochschule Konrad Ramrath mit einer reizvollen Rokokosuite für Bläser sowie Walter Niemann als Selbstdarsteller seines vielgespielten Klavierzyklus „Orchideengarten".

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Ein neuer Tenor, Artur Cavara, half als Gast sowohl in der Oper als in der Volksoper aus, in ersterer als Kalaf in „Turandot", und in beiden Theatern als Manrico im „Troubadour"; er ist von gewinnender Figur und besitzt eine kräftige lyrische Stimme, die sich schon jetzt oft zur vollen Reife erhebt. Eine stattliche Bühnenerscheinung ist Herr Barton vom Basler Landestheater, und sein Radames verfügt über das nötige Stimmgut und über Stimmkultur. Rose Book gastierte als Gilda; die weiche Stimme wird mit vortrefflicher Technik gemeistert. Vom Koloraturfach ist auch Margherita Perras; anmutig und gut im Spiel, zeigt sie als Violetta, und noch virtuoser als Konstanze in der „Entführung" ihre gepflegte Stimmkunst. Eine Tristan-Aufführung machte gleich drei Gäste nötig: Frieda Leider als Isolde, Großmann als Kurwenal und Knappertsbusch als Dirigenten. Dieser führt das Orchester mit sicherer formgebender Kraft, freilich mehr aufs Dramatische als auf Wärme bedacht, aber er läßt überall die Singstimmen gut durchdringen. — So häufen sich in unserer Oper die Gastspiele ganz unheimlich, und die Frage eines heimischen, unter allen Umständen brauchbaren Ensembles wird immer problematischer. Der neue Direktor steht da gewiß vor keiner leichten Aufgabe. Wird Felix Weingartner, was wir hoffen wollen, die starke Hand haben, die da nötig ist? Sie müßte sich auch in anderen Dingen zeigen, z. B. um den Unfug abzustellen, daß in einer „Bohème"-Aufführung eine Sängerin, allerdings eine Tschechin, die aber der deutschen Sprache vollkommen mächtig ist, die Mimi auf Italienisch singt.

In der Volksoper ist und bleibt Piero Pierotic der wertvollste Gewinn, ob er den Grafen Luna singt oder den Amonasro. Die „Aida"-Aufführung dort gewann auch durch Else Heinrich in der Wiedergabe der Titelrolle.

In einer konzertmäßigen Aufführung lernten wir eine neue, sonst noch unaufgeführte Oper „Trausenit" von Jary Kostka kennen, eine richtige Volksoper, durchaus lyrisch gehalten und melodieselig, dabei einfach und anspruchslos, an guten älteren Vorbildern geschult und mit dankbaren Partien ausgestattet.

Mit Gastdirigenten mußten sich auch die Philharmoniker behelfen. Albert Coates hat eine besondere Vorliebe für die russischen Komponisten; er brachte im ersten Konzert Borodin, Tschaikowsky, Prokofieff, Glinka und Skrjabin, im zweiten eine Neuheit des Jungrussen Jury Schaporin, ein viersätziges, ziemlich frei geformtes sinfonisch-koloristisches Stück, das die Monotonie der russischen Landschaft in einer der Wirkung nicht ganz ungefährlichen Anpassungsweise malt. Auch Sidney Beer konnte sichs wieder leisten, die Philharmoniker zu dirigieren, mit Ravel, de Falla und Strawinsky. Man sieht: in das berühmte Orchester, das übrigens seinen 75jährigen Bestand feiert, ist mit den fremden Männern zeitweilg ein recht fremder Geist eingezogen. — Oswald Kabastas Sinfoniekonzert gipfelte in einer Glanzaufführung der in allen Orchesterfarben erstrahlenden Alpensinfonie. — Leopold Reichwein widmete sein 4. Konzert dem Andenken an den vor 10 Jahren verstorbenen Ferdinand Loewe; demgemäß standen Wagner, Wolf und Bruckner auf dem Programm. Es war eine Freude und ein Hochgenuß, Wolfs „Penthesilea"-Musik bei diesem Anlasse wieder einmal und so vorzüglich zu hören; der pietätvollen Erinnerung an den großen Bruckner-Apostel Loewe galt der Abschluß des Konzerts mit der „Fünften" von Bruckner. — Robert Kolisko, derzeit Kapellmeister der Volksoper, machte uns mit der vielberedeten Sinfonie „Mathis der Maler" von Hindemith bekannt. Diese Wiener Erstaufführung hinterließ einen relativ günstigeren Eindruck, als dies sonst bei Werken dieses problematischen neudeutschen Komponisten der Fall ist. Man muß im ersten Satz, dem „Engelkonzert", wie überhaupt oft bei Hindemith, die gute kontrapunktische Arbeit anerkennen, die hier sogar sauberer klingt als sonst; von überraschend einfacher Wirkung ist der zweite Teil, die „Grablegung", und auch dem dritten, den „Versuchungen des heiligen Antonius", kann man Logik und strenge Systematik nicht absprechen — nur schade, daß es oft so scheußlich klingt. Die Wiener fallen übrigens auf bloße Sensation nicht mehr herein: der Saal war kaum halbvoll. Die Geigerin Guila Bustabo, über deren Nationalität die widersprechendsten Vermutungen laut wurden, spielte das Brahms'sche Violinkonzert mit guter Technik, aber etwas zu rauhem Ton. — Carl Schuricht wurde auch bei uns sehr gefeiert; sowohl Debussys „Das Meer" als Brahms' Vierte Sinfonie hatten in ihm einen geistvollen, überlegen disponierenden Interpreten. Er wurde beiden Werken vollkommen gerecht, und das besagt viel angesichts der großen Gegensätze: nach dem rein sinnlichen Klangrausch bei Debussy das spröde Brahms'sche Werk, nach reinstem Impressionismus, der nichts weiter sein will, — die strengste Formgebundenheit. Hierin bewies der Dirigent seine unbedingte Meisterschaft. — Julius Lehnert führte die Jugendsinfonie Weingartners in G-dur auf, eine vornehm gehaltene, melodische Komposition, die dem Dirigenten wie dem Komponisten starken Beifall eintrug. Mehrere kleinere Orgelstücke von Hilde Daninger, die als Zwischen-Nummer zu Gehör kamen, zeigen volle Beherrschung der kontrapunktischen Formen und warme musikalische Empfindung. — Auch Frau Carmen Studer-Weingartner trat als Orchester-Dirigentin neuerdings bei uns hervor. Das starke rhythmische Temperament verleitet sie manchmal wohl dazu, das Blech vor dem übrigen Orchesterklang zu bevorzugen; so erklang die „Euryanthe"-Ouverture in ihrer bewußt männlichen Interpretation besonders energisch, Mozarts Jupitersinfonie und die Siebente von Beethoven dagegen gemäßigter und ausgeglichener.

Händel verfügte über außergewöhnliche Kräfte. Bekannt ist die Geschichte mit der Sängerin Cuzzoni, deren Starrsinn Händel dadurch bändigte, daß er sie packte, zum Fenster hinaushielt und zu ihr sprach: „Sie sind ein Teufel, aber ich bin Beelzebub und verstehe mit Teufeln umzugehen!" Händel brauchte sich nicht mehr über die Sängerin zu ärgern.

(Aus „Anekdoten um G. Fr. Händel", mitgeteilt von A. Lichtenberg, Leipzig)

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von H. M. Gärtner, Voerde (Dezemberheft 34).

Unſere Rätſelfreunde haben diesmal faſt durchwegs ernſte, ſchier melancholiſche Töne in ihren Briefen angeſchlagen, wie wir ſie bislang nicht kannten. Von „geſtörtem Familienleben", „Sanatoriums-Reife" und ähnlichen Dingen war zu leſen und Herrn Gärtner mögen manchmal, ob der ihm zugedachten guten Wünſche, die Ohren geklungen haben! Ein kleiner Kreis der Tapferſten fand aber doch zur richtigen Löſung durch:

Uns Menſchenkindern prophezeit des Leichhuhns Schrein Verderben!
Wenn aber unſer Kantor ſchreit, dann muß das Leichhuhn ſterben!,

die ſich aus den zu ſuchenden Worten:

1. Untertaſte, 2. Neumen, 3. Solowiew, 4. Meſſe, 5. Erhöhungszeichen, 6. Niemann, 7. Stretta, 8. Cherub, 9. elegante, 10. Neßler, 11. Kuhnau, 12. Intermedien, 13. Niklaus, 14. Duole, 15. Erlanger, 16. Repetitionsmechanik, 17. Neruda, 18. Proſen, 19. Ratpert, 20. ondeggiando, 21. Pralltriller, 22. Halbſchluß, 23. Ehrlich, 24. Zelter, 25. Enharmoſe, 26. Ivanovici, 27. Tenſchert, 28. Dowland, 29. Esmeralda, 30. Schumann, 31. Liedformen, 32. Erasmus von Rotterdam, 33. Inderau, 34. Chalys, 35. Hoquetus, 36. umgekehrter Akkord, 37. Haba, 38. Naxos, 39. Spervogel, 40. Synkope, 41. Corelli, 42. Heinrich, 43. Raupach, 44. Ei du (feiner Reiter), 45. Iſaak, Heinrich, 46. Noten, 47. viergeſtrichenes Es, 48. Eremit, 49. Rolle, 50. Davidsbündler, 51. Es fing ein Knab, 52. Reinecke, 53. Bariton

ergab. So haben wir nun beſchloſſen, in Anbetracht der diesmaligen beſonderen Anſtrengungen, ſämtlichen Einſendern einer richtigen Löſung einheitlich den 1. Preis in Höhe von Mk. 8.— zuzuerkennen.

Die glücklichen Preisträger ſind:

Frau Eva Borgnis, Königſtein —
Martin Georgi, Thum —
Heinrich Jacob, Domorganiſt, Speyer —
H. Kautz, Offenbach
Paſtor i. R. Johannes Peters, Hannover —
Walter Rau, Chemnitz (der uns gleichzeitig bittet, bekanntzugeben, daß er im Hauptberuf Lehrer ſei und nicht Muſiklehrer, wie bei ſeinem Bilde im letzten Heft zu leſen ſtand) —
Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Ernſt Schumacher, Emden — Albert Staub, Hamburg —
KMD Richard Trägner, Chemnitz —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden

Darunter hatte Frau Eva Borgnis ihre Löſung mit heiteren Seufzer-Verſen begleitet, während ſich aus unſerem Komponiſtenſtamm Martin Georgi mit einer kleinen „Wichtigen Unterhaltung" für Oboe, Klarinette und Fagott, H. Kautz mit einem luſtig-verwegenen Streichquartett „Die Macht des Schickſals", Walter Rau mit dem nachſtehend abgedruckten Kanon und KMD Richard Trägner mit einem vortrefflichen Scherzo für Streichquartett, einfanden.

Kanon.

Walter Rau, Chemnitz

1. 2. 3.
Uns Men-ſchen-kin-dern pro - phe-zeit des Leichhuhns Schrei Ver - der - ben, wenn a - ber un - ſer Kan -
- tor ſchreit, dann muß das Leich-huhn ſter - ben.

Herr H. M. Gärtner, Voerde, ſollte als Buße für ſein ſchwieriges Rätſel dieſen Kanon dreiſtimmig solissimo ſingen. W. R.

Muſikaliſcher Röſſelſprung.

Preisrätſel von R. Gottſchalk, Berlin.

Die in dem Quadrat hier aufgezeichneten Silben ergeben, richtig aneinandergereiht, einen Ausſpruch Richard Wagners über einen der mit dieſem Heft der ZFM gefeierten Meiſter.

will	heit	der	vo	die	lo	deut	le	des	bach	gei
gänz	kes	man	ſchen	derts	bens	in	er	ſchen	ſten	te
des	ner	ſchen	wun	er	ſe	des	des	ner	ſtes	an
von	li	chard	hun	ſo	re	iſt	ba	rend	ſchich	lich
wag	deut	der	chen	nes	grau	blik	ei	die	ſti	wäh
des	ri	jahr	ſen	ba		wun	en	ke	er	ge
bil	keit	tung	man	len	faſ	gen	auf	ſchen	lich	nung
ei	deut	de	lich	deu	der	vol	man	ſchei	voll	te
kraft	ten	in	gleich	er	tüm	die	li	rät	des	klär
ſchen	nem	be	be	ſtes	ver	ſcharf	un	ſi	haf	ſinn
red	und	gei	un	lich	ſonſt	ka	ſel	und	er	mu

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Mai 1935 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Joſeph Müller-Blattau: „Zur Erforſchung des Oſtpreußiſchen Volksliedes". Mk. 4.60. (Heft 2 der Schriften der Königsberger Gelehrten-Geſellſchaft.) Max Niemeyer Verlag, Halle.

Ernſt Pepping: „Stilwende der Muſik" Mk. 3.—. B. Schotts Söhne, Mainz.

Felix Salzer: „Sinn und Weſen der Abendländiſchen Mehrſtimmigkeit". Saturn-Verlag, Wien.

Heinrich Schütz: „Geiſtliche Chorgeſänge", herausgegeben von Felix Woyrſch. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Dietrich Buxtehude: „Alles, was ihr tut mit Worten oder Werken". (Organum 1. Reihe Nr. 22.) Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Felix Draeſeke: „Benedictus" aus dem Requiem in h-moll op. 22. Singpartitur Mk. —.30. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Auguſt Halm: „Kammermuſik". XIV. Heft: Duette für Geige und Bratſche. Partitur. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Sigfrid Karg-Elert: Kadenzen zum D-dur-Konzert Nr. 2 f. Flöte von W. A. Mozart. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Gottfried Rüdinger: „2 einſtimmige Chöre aus d. Berchtesgadener Sagenſpiel". Max Hieber, München.

Bruno Stürmer: „Wanderſchaft". Partitur Mk. —.80, Einzelſt. Mk. —.10. P. J. Tonger, Köln.

Hermann Simon: Zum letzten Sturm .. Du ſollſt an Deutſchlands Zukunft glauben. Chorpartitur je Mk. —.15. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Hermann Grabner: „Anleitung zur Fugenkompoſition". Mk. 1.80. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Bruno Stürmer: Liederheft der Reichsbahn-Geſangvereine im DSB. P. J. Tonger, Köln.

Rudolf Hoffmann: „Deutſcher Maienruf". Partitur Mk. —.80, Einzelſtimme Mk. —.10. P. J. Tonger, Köln.

Karl Kittel: Saar-Heimkehr nach Worten von Lille Raven-Kraatz f. Männer-, Frauen-, Jugend- u. gem. Chor. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Georg Havemann: „4 Melodien", kleine leichte Stücke f. Flöte u. Klavier. op. 16. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Hans Joachim Moſer: Johann Sebaſtian Bach. Mk. 8.50. Max Heſſe, Berlin.

Otto A. Baumann: „Das deutſche Lied und ſeine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen". Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Ernſt Hermann Meyer: „Die mehrſtimmige Spielmuſik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa". (Band II, der Heidelberger Studien zur Muſikwiſſenſchaft, herausgegeben von Heinr. Beſſeler.) kart. Mk. 9.50, Lwd. Mk. 12.—. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

PAUL LOSSE: Das Kirchenjahr in Liedern. Eine Sammlung von 60 Geſängen verſchiedener Zeiten für alle Feſte und Gelegenheiten des kirchlichen Lebens zur Verwendung in Kirche, Schule, Konzertſaal und Haus. Edition Peters Nr. 4229 a für hohe, b für tiefe Stimme. Preis 3.50 Mk.

Auf der Literatur-Ausſtellung, die bei Gelegenheit der Muſikerziehertagung (Fachſchaft III der RMK) in Eiſenach veranſtaltet wurde, fand die vorliegende Liederſammlung die ſtärkſte Beachtung und zwar deswegen, weil ſie einem dringendſten Bedürfnis gerecht wird. 60 Lieder ſind in 17 Gruppen derart angeordnet, daß alle Gelegenheiten des kirchlichen und des öffentlichen Feſtlebens mit mehreren Geſängen vertreten ſind: Advent; Weihnacht; Silveſter-Neujahr; Epiphanias; Paſſion-Karfreitag; Oſtern; Himmelfahrt; Pfingſten; Totenſonntag (Beerdigung); Taufe; Trauung; Konfirmation, Amtseinweiſung, Glocken- und Kirchenweihe; Trauer und Troſt (Bußtag); Lob und Preis (Cäcilientag, Erntedankfeſt); Mutter und Kind (Mutter- und Elterntag); Kirche und Vaterland (Reformationsfeſt, Tag der Arbeit, Heldengedenktag); Morgen und Abend. Welch eine Reichhaltigkeit! Darunter 12 Originalbeiträge, einige für dieſe Sammlung komponiert. Daß alle Lieder nur nach ſtrengſtem künſtleriſchen Maßſtab gemeſſen ſind, iſt ſelbſtverſtändlich. Dieſe Sammlung verdient wirklich das Beiwort „zeitgemäß"! Aber auch in muſikgeſchichtlicher Hinſicht iſt die Sammlung bemerkenswert: Sie umfaßt Geſänge von der Zeit Luthers (um 1500) an bis zur Jetztzeit, 42 verſchiedene Komponiſten und 43 verſchiedene Dichter. In einer dankenswerter Weiſe angefügten geſchichtlichen Überſchau ſind die Jahreszahlen der Dichter, von den Komponiſten aber die genauen Lebensdaten und der Wirkungskreis angegeben. Wir möchten dem Verlag Peters empfehlen, von dieſer Sammlung auch eine Ausgabe für mittlere Stimme herauszubringen. Prof. Joſ. Achtélik.

FRANZ SCHALK: Briefe und Betrachtungen. Mit einem Lebensbilde von Victor Junk. Muſikwiſſenſchaftlicher Verlag Wien-Leipzig. RM. 3.—.

Dieſe äußerlich nicht ſchwerwiegende, aber gehaltvolle Gabe enthält noch mehr, als der Titel vermuten läßt: außer bisher ungedruckten Briefen von Joſef und Franz Schalk und von Anton Bruckner und außer zwei Aufſätzen Franz Schalks über ſeinen geliebten Meiſter auch ein von Victor Junk verfaßtes Lebensbild, das beinahe die Hälfte des Buches ausmacht — eine warmherzig und tiefgründig geſchriebene Darſtellung der eigenartigen Perſönlichkeit Franz Schalks und ſeiner großen Verdienſte nicht nur um das Werk Bruckners, ſondern um die geſamte öſterreichiſche Muſikpflege. Das ſchöne ausdrucksvolle Lichtbild, das dem Buche vorangeſtellt iſt, ergibt zuſammen mit den beredten

und eindringlichen Worten Junks eine lebendige und wahrheitsgetreue Vorstellung von der geistigen Kraft, die in Schalk verkörpert war. Die Briefe hat Frau Lili Schalk der Veröffentlichung übergeben. Sie enthalten in meist sehr knapper Form zahlreiche und zum Teil recht wichtige Tatsachen aus der gemeinsamen Arbeit Bruckners mit seinen Schülern Josef und Franz Schalk und belehren uns ganz besonders über den Ernst, den Eifer und das Verantwortungsgefühl, von denen Franz Schalk in seinem anfangs recht mühseligen, ihn durchaus nicht befriedigenden Kapellmeisterberufe erfüllt war. Und wenn wir nicht längst wüßten, daß dieser ausgezeichnete Kapellmeister auch ein großer Dirigent, daß der in allen Sätteln gerechte Musiker auch ein begeisterter Kunstjünger und ein wahrer Apostel Anton Bruckners war, so könnte doch nach der Veröffentlichung dieses Buches kein Zweifel darüber bestehen: die beiden Aufsätze Schalks über Bruckner, namentlich der größere, bisher unbekannte — der andere war schon in einer Zeitschrift abgedruckt — sie bezeugen nicht nur die Liebe des Schülers zum Meister, nicht nur die tiefste Einsicht in das Wesen der Brucknerschen Kunst, sondern auch eine Größe des Denkens, der Kunstempfindung und der Weltanschauung, die den Leser erschüttert und erhebt. Max Morold.

Musikalien:

für Klavier

GEORG BENDA: Sonatinen für Klavier. Herausgegeben von Willi Kahl in der Sammlung „Deutsche Klaviermusik des 18. Jahrhunderts", Heft 2. Mk. —.50. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Der „Gothaer Benda" ist als einer der wichtigsten Meister des deutschen Singspiels zwischen Hiller und Mozart und des Melodrams („Ariadne auf Naxos", „Medea") in die Geschichte eingegangen. Von dem kräftigen, feurigen, leidenschaftlichen Stil dieser Werke ist nun freilich in diesen einsätzigen Sonatinen in zweiteiliger Lied- oder Rondoform nichts zu spüren. Es sind anmutige, zuweilen durch kleine freie, kadenzierende Zwischensätzchen unterbrochene „galante Handstückchen", wie das 18. Jahrhundert sagte, und von entschiedenem instruktivem Wert auch noch für unsere Zeit.

Die durch eine vortreffliche kurze Vorbemerkung des Herausgebers eingeführte Neuausgabe gibt kaum mehr als den Urtext, was für den, der die Notierung alter Musik kennt, natürlich den Verzicht auf fast jede Dynamik, Phrasierung usw. bedeutet. Ich fürchte, die Herausgeber der serienweise und nicht selten ohne Rücksicht auf Wert und Notwendigkeit neugedruckten alten Musik überschätzen die historischen Kenntnisse der heutigen Klavierlehrer und -schüler! Ich möchte an der Hand dieser Sonatinen doch einmal die Probe machen, ob alle zwischen langen und kurzen Vorschlägen, Prallern und Mordenten zu unterscheiden wissen, und ob es ihnen ohne weiteres klar ist, was sie legato und was sie staccato oder non legato spielen sollen! Hier — in Dynamik, Phrasierung, Befingerung usw. tun auch diese Ausgaben (und sei es auch nur in Form erläuternder Fußnoten) entschieden viel zu wenig! Dr. Walter Niemann.

OSWIN KELLER: Drei lyrische Stücke op. 18, Drei Lieder der Freude op. 21, Vier Intermezzi op. 22 für Klavier. — Edition Cranz, Leipzig (Brüssel, London). Op. 18 Mk. 2.—, op. 21 Mk. 1.80, op. 22 Mk. 1.80.

In einer Zeit, wo man einerseits unentwegt nach Neuem, nach Fortschritt um jeden Preis schreit und nur die mehr oder weniger radikale lineare Moderne als einzig zeitgemäß zuläßt, andrerseits alles, was sich auf Tradition und Kultur aufbaut, als rückwärts gewandt oder epigonal - nachromantisch verächtlich abtut, haben Klavierwerke, wie die des Leipziger Konzertpianisten und Klavierpädagogen am Landeskonservatorium Oswin Keller einen doppelt schweren Stand. „Was man in Leipzig nicht subsummieren kann, sieht man als Leipziger Schule an." Das ist sehr bequem und stimmt bei Keller, soweit es die klassische Formgebung, die romantische Haltung betrifft, auch durchaus. Diese seine Neuromantik liebt es einmal, gern in weichen Jensen'schen Zungen zu schwärmen (op. 22/4) oder in Rubinsteins Art sehr charakteristisch die Melancholie und Weite der Steppe mit naiv-fröhlichem, kurzgliedrigen Volkstanz zu vereinen (op. 18/1 „Russisches Steppenlied") oder in der Grieg'schen Frühlingstonart einen jubelnden Frühling hervorzuzaubern (op. 21/3) oder sich mit Tschaikowsky in gewählter Haltung auf das Parkett des vornehmen Salons zu begeben (op. 21/1, Schlußsteigerung von op. 21/2). Aber man darf darüber nicht all die vielen kleinen modernen Züge übersehen, etwa das Trio des „Ländlichen Reigen" (op. 18/2) mit den neckischen „falschen" Durchgangsnoten, oder die große Terzen-Thematik des Intermezzo op. 22/2 und vieles andere, das das Studium dieser Stücke immer wieder interessant macht, ganz abgesehen von dem echt pianistischen und handlichen, klanglich überaus satten, farbigen, wohllautenden und aparten Satz. In die tiefsten seelischen Bezirke stoßen die sehr interessanten „Intermezzi" vor, leidenschaftliche, dramatisch geladene und im Innern scharf kontrastierte kleine „Klavierdichtungen", die auch technisch teilweise schon virtuose Ansprüche machen. Gleich die erste Nummer, die bedeutendste der vier, habe ich ihrer latent passionierten Haltung wegen ganz und gar ins Herz geschlossen. — In summa: echte und schöne deutsche neuromantische Klaviermusik, die wir herz-

lich willkommen heißen und auf die wir nachdrücklich hinweisen. Denn es könnte sonst geschehen, daß, wie die kleinen, durch ewiges Fingertraining verblödeten Geister nicht fühlen und hören, wenn die Poesie zur Musik wird, es auch solche geben möchte, die es nicht merken, wenn die Musik zur Poesie wird. Dr. Walter Niemann.

für Violine

G. F. HÄNDEL: Drei Sonaten für Violine und Klavier mit beziffertem Baß. Bearbeitet von Gustav Jensen. Bezeichnet von Carl Nowotny. Nr. 1 in A-dur Mk. 1.50, Nr. 2 in D-dur Mk. 2.—, Nr. 3 in F-dur Mk. 2.—. Verlag Carl Rühle, Leipzig.

G. F. HÄNDEL: Sechs Sonaten für Violine und Basso continuo. Bearbeitet von Hermann Roth. 2 Bände à Mk. 3.—. Collection Litolff, Leipzig.

G. F. HÄNDEL: Sonaten für zwei Violinen und Violoncello ad libitum mit beziffertem Baß. Herausgegeben von Emil Krause. Nr. 1 bis 7 je Mk. 3.—. Verlag Carl Rühle, Leipzig.

Es ist immer anregend, verschiedene Ausgaben der Händelsonaten miteinander vergleichen zu können, besonders wenn sie in ihrer stilistischen Einstellung so verschieden sind. Das bedeutet keinen Fehler der einen oder anderen Richtung. Eine Persönlichkeit, die Jahrhunderte überdauert, muß verschieden ausgedeutet werden. Die Ausgabe von Gustav Jensen, eine der ältesten Fassungen, zeigt Händel als Barockkünstler, bei dessen Vortrag (laut Vorwort) Anmut und Würde sich paaren müssen. Der Geiger von heute wundert sich, wenn er auf dem Verlagssignet die Jahreszahl 1880 liest und dann im Vorwort die Hoffnung ausgesprochen findet, das Interesse des Violinspielers für diese „bisher wenig beachteten Werke" zu gewinnen. Der bezifferte Baß ist in einer edlen orgelmäßigen Weise ausgesetzt, und die mustergültige Neubezeichnung des Geigenparts durch Nowotny trägt dem großen Stil und allen technischen Feinheiten Rechnung. Sie liegt in der Richtung der von Hans Sitt redigierten Ausgabe bei Peters. Das Gegenteil davon bezweckt und erreicht Hermann Roth. Er geht offenbar vom Cembalo aus, dessen silbriges Klingen durch die Violinstimme durchzuflimmern scheint und von ihr Zartheit und Durchsichtigkeit verlangt. Die Violinstimme ist nur nach musikalischen, nicht nach geigerischen Anforderungen genügend bezeichnet bei den durch keine Bogenstriche zurechtgelegten punktierten Rhythmen. Die ganze Struktur ist kurzatmiger und mehr dem Detail und der Verzierung verhaftet, also rokokomäßig aufgefaßt. Möge sich jeder selbst entscheiden, was ihm zusagt. Ich ziehe als Geiger den Belcanto der Barockauffassung vom tüfteligen und verzierlichten Musizieren vor. Die von Emil Krause herausgegebene A-dur-Sonate für zwei Geigen schlägt ohne Problemstellung gesunde und natürliche Wege ein, geht dabei aber mit Verzierungen fast etwas zu sparsam um.

Herma Studeny.

DIE ALTE GEIGE: Vergessene Weisen großer Meister für Geige und Klavier. — Universal-Edition, Wien.

Die Sammlung folgt teilweise der Tradition der bekannten „klassischen Alben", vermeidet aber vielfach die ausgetretenen Pfade. Allerdings kann man wohl Mozarts und Beethovens „Deutsche Tänze" nicht gut zu den vergessenen Weisen zählen, ebensowenig Händels „Concerti grossi", aber es ist gut, wenn der Schüler damit auch einmal an Literaturzweige herangeführt wird, die ihm sonst vielleicht unbekannt blieben. Nur hätte der anonyme Herausgeber die Quellen nicht verschweigen sollen. Für den Lernenden ist es nicht unwichtig, auch diese zu erfahren und Musikgeschichte an lebendigen Beispielen prägt sich fester ein als tote Zahlen und Namen. Die Auswahl ist geschickt getroffen und bringt u. a. auch zwei charakteristische Sätze von Peuerl als Beispiele aus der Frühzeit der Suite. Außer den bekannten Klassikern sind auch Autoren wie Fux, Muffat und Albrechtsberger aufgenommen. Dr. Hans Kleemann.

für Gesang

G. F. HÄNDEL: Ausgewählte Arien mit obligaten Instrumenten. Herausg. von Albert Küster und Anton Heilmann. Heft 1: Arien für Sopran. Kompl. Mk. 3.50. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Der Hausmusik und dem Konzertpodium sollen mit dieser neuen Auswahl Händelscher Arien neue Anregungen gegeben werden. Es ist deshalb auch durchaus zu begrüßen, daß die Verfasser und Herausgeber ihr Interesse zunächst auf die Arien mit obligatem Instrument konzentrierten — hier ist es die Violine, der sich nach Möglichkeit das Cello als Continuo-Instrument beigesellen sollte. Die Auswahl bringt manche Köstlichkeit der Händelschen Tonsprache wieder an das Licht; dieses erste Heft enthält je eine Arie aus „Susanne", „Deborah", „Alexander Balus" und dem „Alexander-Fest". Das Solo-Instrument wird den Sinn für Linearität auch in dieser harmonisch stark fundierten Musik wecken, die in ihrer Klangschönheit ohnehin dem Hörer weit entgegenkommt. So könnte man diese Arien denn unserer Hausmusik, unseren Dilettanten und selbst unseren Künstlern warm empfehlen, wenn nicht die Continuo-Aussetzung, die leider keineswegs das rechte Bild vom Geist der Zeit vermittelt, einige Bedenken aufkommen lassen würde. Die Herausgeber berufen sich zwar in ihrer Aussetzung auf „die heute übliche Weise"; aber abgesehen davon, daß es eine

solche Allgemeingültigkeit in der Aussetzungspraxis auch heute nicht und vielleicht gar heute weniger als je gibt, kann man in einigen Punkten auch die absolute Unrichtigkeit dieser „heute üblichen Weise" aus dem Geist jener Zeit heraus feststellen. Da sind zunächst die leidigen Quart-Sext-Wirkungen, die Einsetzung eines Akkordes also, der in der Generalbaßzeit eine ganz bestimmte, ganz fest umrissene Funktion hatte und den man füglich meiden sollte, wenn er diese Funktion nicht trägt. Stellen wie diese halte ich deswegen für unstatthaft:



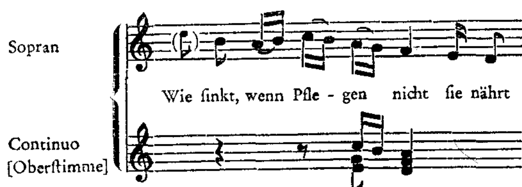
Sie wären wie folgt zu verbessern:



Da sind ferner unschöne Quinten- und Quartenparallelen wie etwa in den folgenden Stellen, im zweiten Falle übrigens verbunden mit einer absolut falschen Akkordausdeutung, ganz abgesehen davon, daß dieses Mitgehen mit den Spielfiguren der Violine künstlerisch unschön ist, nicht klingt und auch wiederum jener Zeit absolut fremd ist:



Und da sind schließlich anfechtbare Überschreitungen der Singstimme, die deren Primat, namentlich hier bei ihrem Einsatz, empfindlich einschränken:



Schließlich ist der musikalische Fluß fast der gesamten Aussetzung trocken und für den Spieler wenig ermutigend. Kein Dilettant wird aus dieser Aussetzung den Sinn seiner einst hochgeschätzten und absolut künstlerischen Aufgabe erkennen können. Möchten die kommenden Hefte, denen wir um der Sache willen mit Interesse entgegensehen, hier Wandel schaffen und Händels Kunst nicht nur in der Schönheit der Melodie, sondern auch in dem quellenden Reichtum ihrer Gesamtfaktur weiten Kreisen zugänglich machen! Dr. Otto Riemer.

JOHANN VIERDANK: „Siehe, wie fein und lieblich", geistliches Konzert für zwei Singstimmen, zwei Bratschen oder Violinen und Generalbaß, mit Vorwort und Revisionsbericht herausgegeben von Hans Engel. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1933.

MELCHIOR VULPIUS: Matthäus-Passion von 1613 für Soliloquenten und Chor zu vier und sechs Stimmen, herausgegeben von Karl Ziebler. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1934.

JOHANNES NUCIUS: Ein geistliches Klagelied (Mitten wir im Leben sind), Tenebrae factae sunt, Das heilige Vaterunser (Motetten zu 5 Stimmen). Verlag: Der Oberschlesier, Oppeln, und Konrad Littmann, Breslau.

Alle diese Hefte sind Früchte der Bemühungen um landschaftliche Vertiefung und Vervollständigung der Arbeit, die sich die „Denkmäler deutscher Tonkunst" vorgenommen haben: den ungekannten deutschen Erbbesitz an wertvollem Musikgut wieder zugänglich zu machen. So erscheint das geistliche Konzert des alten Stralsunder Organisten Vierdank (1641) als viertes Heft der Denkmäler der Musik in Pommern, die Passion des Weimarer Kantors Vulpius als erstes Heft der Denkmäler Thüringischer Musik und die Motetten des schlesischen Cistercienserabts Nucius in einer Reihe „Alte schlesische Musik". So werden denn auch diese Gaben zunächst den Kirchenchören und anderen geistliche Musik pflegenden Sängergruppen jener Gaue willkommen sein. Zumal die Sätze von Nucius (besonders „Mitten wir im Leben sind") und die Vulpius-Passion verdienen aber auch allgemein wieder bekannt zu werden.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Harfe

HANS JOACHIM ZINGEL: Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts. Verlag Max Niemeyer, Halle (Saale).

Das umfängliche, 270 Text- und 36 Notenseiten umfassende Buch ist eine sehr fleißige und gründliche Arbeit, die mit großem wissenschaftlichen Apparat über ein bisher wenig beachtetes Gebiet der Musikgeschichte wertvolle Aufschlüsse gibt. Dabei fällt auch auf musikgeschichtliche Hauptfragen wie die der Generalbaßpraxis manches neue Licht. So werden nicht nur Harfenisten von Fach, die über einen wichtigen Abschnitt der Geschichte ihres Instruments und seiner Pflege Aufklärung suchen, sondern auch andere Musikgeschichtsbeflissene dieses Buch mit Nutzen studieren können.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

KREUZ UND QUER

Franz Seraph Peter Kerſchenſteiner †. (Geboren 9. November 1869, geſtorben 2. Februar 1935).

Von Guſtav Boſſe, Regensburg.

In Franz Seraph Peter Kerſchenſteiner habe ich einen durch 30 Jahre treuen Freund verloren, der mir auch ſeit Übernahme der „Zeitſchrift für Muſik" ein eifriger Mitarbeiter an der Zeitſchrift war. Er betreute den muſikaliſchen Teil der Rätſel-Ecke. Ein beſonderes Verdienſt hat er ſich durch die Veröffentlichung ſeiner Forſchungen zur Familiengeſchichte Richard Strauß' (ZFM Juni 1934) erworben. Ihm, der ſelbſt weitläufig mit Max Reger verwandt war, war es ein Bedürfnis in dieſen Forſchungen nachzuweiſen, daß auch Richard Strauß aus dem ſogen. Muſikerwinkel der Oberpfalz, dort, wo auch Gluck und Reger beheimatet waren, nahe an der Böhmiſchen Grenze, ſtammte. Er hat dieſe Forſchungen auch nach ſeiner Veröffentlichung noch fortgeführt und viel Wertvolles zur Familiengeſchichte von Richard Strauß zuſammengetragen. Im Faſchingsheft 1935 der ZFM war er noch mit dem Bericht „Hyronimus Biernhäupl fährt ins Reich" vertreten. Wir hatten den in dieſer Geſchichte getarnten jungen Komponiſten hier in Regensburg vor dem Antritt ſeiner Reiſe ins Reich zu Beſuch und lernten dabei die vortrefflichen bühnenwirkſamen und durch und durch deutſchen Opernwerke des jungen Muſikers kennen, ſo daß es meinem Freunde Kerſchenſteiner Bedürfnis war, die für unſere deutſchen Opernhäuſer recht blamable Aufnahme des jungen Komponiſten und ſeiner Werke in humoriſtiſcher Form in unſerem Faſchingsheft feſtzunageln.

Franz Seraph Peter Kerſchenſteiner war der Sohn eines hochangeſehenen Geigenbauers. Er war ſtolz darauf durch die zufälligen Vornamen ſeiner Paten in der Taufe zu den gleichen, die auch einſt Franz Schubert trug, gekommen zu ſein. Schon in jungen Jahren war er ein tüchtiger Geiger und wirkte ſchon frühzeitig ſowohl als Geiger, wie als Bratſchiſt im Hausquartett ſeines Vaters mit. Er beſuchte das Leipziger Konſervatorium und erzählte beſonders gern in ſeinen Erinnerungen von Carl Reinecke, dem damaligen Direktor des Inſtituts, deſſen Lieblingsſchüler im Komponieren er geweſen war. Nach der Vollendung ſeines Studiums lebte er zwei Jahrzehnte als Junggeſelle faſt ausſchließlich der Kompoſition in einem kleinen Gartenhäuschen in einem Vorſtadtgarten ſeines Vaters. Wenn man von der Veröffentlichung ſeiner Werke ſprach, unter denen ſich beſonders viel Kammermuſik befand, ſo lehnte er immer ab mit dem Hinweis, daß ja ohnedies genug Muſiker da ſeien, die auf eine Veröffentlichung ihrer Werke warten. Einer ſeiner intimſten Freunde war der völkiſche Vorkämpfer und Dichter Dietrich Eckart, der jahrelang in Regensburg wohnte und während dieſer Zeit oft Gaſt Kerſchenſteiners geweſen iſt.

Durch mehrere Jahre hindurch führte Kerſchenſteiner auch die Opern- und Konzert-Kritik im „Bayer. Volksboten", während er in den letzten Jahrzehnten im Vorſtand des „Muſikvereins" tätig war. In der „Wilden Gungl", die ſein Freund Dr. Daxenberger nach dem Vorbild des Münchener Orcheſtervereins gründete, war er einer der eifrigſten Förderer und Teilnehmer, wie er auch durch ſein ganzes Leben hindurch regelmäßig, wöchentlich in zwei bis drei Streichquartetten als Bratſchiſt mitwirkte. Wenige Jahre vor dem Kriege heiratete er und, ſchon 45jährig, rückte er noch mit dem Landſturm-Batl. Regensburg als Oberleutnant ins Feld. Die Krankheit ſeines Vaters rief ihn jedoch 1917 wieder zurück und von da an mußte er ſich auch um das väterliche Geſchäft annehmen. Regensburg verliert in ihm einen wertvollen Menſchen und einen ſeiner beſten Muſiker. Mich ſelbſt verband mit ihm eine beſonders enge Freundſchaft, war er doch in Regensburg der Einzige, bei dem ich im muſikaliſchen Gedankenaustauſch, insbeſondere über muſikaliſches Schrifttum Widerhall fand. In ihm ging ein ganzer Muſiker dahin, deſſen Weg abſeits der großen Heeresſtraße verlief, der aber doch immer mit warmem Herzen an allem muſikaliſchen Geſchehen unſerer Zeit Anteil nahm.

Zum 70. Geburtstage Otto Richters.

Von Prof. Otto Socher, Dresden.

Wenn Otto Richter — Kreuzkantor 1906—30 — am 5. März dieses Jahres seinen 70. Geburtstag begeht, trifft sein Nachfolger Rudolf Mauersberger die letzten Vorbereitungen zu einer vom Reichspropagandaministerium unterstützten Konzertreise der Dresdener Kruzianer nach den Vereinigten Staaten. Eine solche Amerikafahrt hatte auch Otto Richter im Jahre 1927 als Kulturpropaganda für deutsche Kunst und Art und als Krönung seines Wirkens für die wirtschaftliche Sicherung des Kreuzchors geplant und vorbereitet. Eine Wirtschaftskatastrophe jenseits des Großen Teiches verhinderte das Unternehmen in letzter Stunde. Als Ehrendirigent sollte Richter nach seinem Übertritt in den Ruhestand auf Wunsch des amerikanischen Komitees den Chor nach Wiederaufnahme des Planes im Jahre 1931 begleiten. Da machten Zusammenbrüche von Großbanken die Reise abermals unmöglich.

Mehr als einmal war unter der Marxistenherrschaft die Existenz des Kreuzchors gefährdet. Da mußten Inspektorat und Kantorat auf Mittel sinnen, das altehrwürdige Institut nach Möglichkeit zu stützen. Der Blick fiel auf das stammverwandte neutrale Ausland, und 1920 kam dank Richters persönlichen Beziehungen zu schwedischen Kirchenmusikern die erste Auslandsreise des Kreuzchors nach Schweden zustande. Sie hatte dort die Entstehung einer starken Bachbewegung zur Folge. Vier Hollandreisen folgten. Die niederländische Presse sprach von Triumphzügen. Das Ergebnis der Konzertreisen ermöglichte, als in den Inflationsjahren die alten Stiftungen in nichts zerrannen, erhebliche Aufwendungen für die Ernährung der Sänger, für Noten, Schulbücher und andere Wirtschaftsbeihilfen, für Alumnat, Schule und Schülerheim. Aber auch Kindern aus ganz Deutschland kam der Ertrag durch Ferienaufenthalte in Schweden und Holland zugute. Wie Richter darüber hinaus einzelnen seiner Schüler im späteren Leben fortgeholfen hat, davon zu sprechen verbietet seine Bescheidenheit.

Ein anderes Ereignis jüngster Zeit kennzeichnet Otto Richters musikalische Bedeutung: seine Ernennung zum Doktor der Theologie ehrenhalber durch die Universität Heidelberg wegen seiner Verdienste um die Musica sacra. Einmal als Knabe und einmal als Jüngling ist er, eins von acht Kindern aus dem Pfarrhaus zu Ebersbach bei Görlitz, durch Krankheit aus seiner Bahn geworfen worden. Zuerst als Schüler des Gymnasiums Zittau, dann als eben zur Meininger Hofkapelle empfohlener Musiker. Da war es sein Glück, daß er am Dresdner Konservatorium unter dem Einfluß Franz Wüllners lebendige Fühlung zur Kirchenmusik gefunden hatte, der er sich nun bei Fleischer, Görlitz, und auf dem Institut für Kirchenmusik in Berlin unter Haupt, Commer, Grell und Bargiel ausschließlich widmete.

Als Zwanzigjähriger leitete er bereits einen Verein für geistliche Chormusik und war gleichzeitig als Hilfsorganist und Opernkorrepetitor tätig. Von 1900—1906 entfaltete er als Kantor an St. Andreas, Dirigent des städtischen Singvereins, Gründer einer Chorschule und des Bachvereins, sowie als Gesanglehrer des Gymnasiums eine umfangreiche Tätigkeit in Eisleben. Als Leiter der studentischen Sängerschaft „Fridericiana" zu Halle brachte er u. a. zuerst wieder Werke von Adam Krieger zur Aufführung.

Als Otto Richter 1906 Nachfolger Oskar Wermanns im Dresdner Kreuzkantorat geworden war, richtete er sein Augenmerk zuerst auf eine gründliche Pflege der Stimmbildung und einen beseelten Vokalklang. Unermeßliche Schwierigkeiten erwuchsen in und nach dem Weltkriege durch „Kriegsmärsche" und „Wehrübungen", den „wilden Sport" der Jugend, durch die mangelhafte musikalische Vorbildung, das Verbot des Choralgesanges in den Volksschulen. Da war es schon eine Riesenleistung, das einmal Erreichte zu erhalten, gleichzeitig aber eine Bachpflege zu entfalten, wie sie Dresden bisher nur einmal, unter Johann Schneider, dem Bruder des „Weltgerichts"-Schneiders, erlebt hatte. In ständiger Auseinandersetzung mit der fortschreitenden Bach-Forschung und unermüdlicher Kleinarbeit machte Richter nicht nur die großen Bach-Motetten, sondern auch zahlreiche Kantaten, vor allem aber die „Matthäuspassion" stilgetreu zum festen Bestand der Sonnabendvespern und großen Aufführ-

rungen. Auch die „h-moll-Messe", die „Johannespassion" und zuletzt alljährlich auch das „Weihnachtsoratorium" wurden sicherer Besitz des Chores. Kirchenmusikalischer Höhepunkt der Dresdner Karfreitagsfeier aber blieb die „Matthäuspassion" in der Kreuzkirche, die Richter dort — die öffentlichen Hauptproben ungerechnet — 23mal zur Aufführung gebracht hat. Nach alledem war es eine wohlverdiente Auszeichnung, daß dem Dresdner Kreuzkantor im Jahre 1924 die Leitung des Stuttgarter Bachfestes übertragen wurde. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Richter 1909 mit der Uraufführung des wieder aufgefundenen „Weihnachtsoratoriums" von Schütz.

Otto Richters Bedeutung wird äußerlich gekennzeichnet durch seine Wahl zum Mitarbeiter und Ehrenmitglied zahlreicher deutscher und ausländischer kirchlicher, musikalischer und wissenschaftlicher Vereinigungen und seine Ernennung zum Professor. Was aber innerlich seinem Wirken den höchsten Wert verlieh, war der echt kirchliche Geist, aus dem seine Aufführungen erstanden. Er machte Musik mit dem Herzen.

Diesen Eindruck wird man auch empfangen, wenn Rudolf Mauersberger seinem Vorgänger zu Ehren demnächst eine Richter-Vesper veranstaltet, die für die kernhaft volkstümliche, förmlich von lutherischem Geiste genährte Tonsprache des nunmehr Siebzigjährigen Zeugnis ablegen wird.

Meine Erinnerungen an Richard Buchmayer.

Von Prof. Karl Söhle, Dresden.

Ich lernte Richard Buchmayer, den unlängst heimgegangenen Bachforscher von internationalem Ruf zunächst in seiner Eigenschaft als Klavierlehrer kennen. Schon Mitte der achtziger Jahre, im Dresdener Konservatorium. Er bezeugte mir gleich viel Wohlwollen und gab sich die größte Mühe, mich möglichst schnell vorwärts zu bringen. Das fühlte man sofort, wer bei Buchmayer nichts lernte, dem war nicht zu helfen, er war ein Musikpädagoge ersten Ranges. Allerdings er verlangte viel, er griff unbarmherzig fest zu. Obschon er 3 Schüler in der Stunde zu bearbeiten hatte, für jeden also nur 20 Minuten bestimmt waren, nahm er oft einen allein eine volle Stunde und noch länger heran. Endlich fiel es ihm ein, doch mal nach der Uhr zu sehen, wo er dann allemal heftig erschrak und nun aufhören mußte. Der gestrenge Lehrer wurde mir bald zum Freunde. Ich durfte ihn oft von der Stunde weg begleiten, immer in eifriger Aussprache über die Musik und ihre Meister in ihrer besonderen Größe und Herrlichkeit. Sind wir vor seiner Haustür angelangt und hat er für den Abend weiter nichts vor, dann oh Wonne, nimmt er mich manchmal mit hinauf in seine Wohnung und das ist allemal eine wunderbare Sache. Bei ihm siehts aus, wie's nach dem Muster des großen Beethoven bei Musikanten halt auszusehen pflegt. Ein Flügel und dazu ungeheuer viele Noten. Sonst nichts von Belang. Was nun gerade auf dem Flügel, auf dem Tisch, auf den Stühlen von Notenwerken herumliegt, so wie's ihm just in die Hände fällt, regt es ihn an, sich darüber auszusprechen zunächst. Beethoven, Schubert, Schumann usw., vor allem aber Bach ist sein Lieblingsmeister.

War's so weit gekommen, saß er am Klavier, ja dann konnte die Sonne darüber auf- und wieder untergehen. Wenn er nun gar über das „Wohltemperierte" geriet, oder die „Chromatische", die englischen oder französischen Suiten usw., da konnte man was erleben! Er war ein Meister im polyphonen Spiel. Nun ist er in seinem Element, nun zieht er alle Register seiner Kunst, er preßt sich förmlich hinein mit Leib und Seele in so eine Bachfuge. Das ging so fort in die Nacht hinein, bis er wegen der — leider! — ruhebedürftigen Nachbarschaft doch endlich aufhören mußte. Er war natürlich Junggeselle und so konnte er's daheim ja treiben ganz nach seiner eigenen Weltordnung. Er „wohnte möbliert" und wie Beethoven wechselte er unglaublich oft seine Wohnung.

Hatte er endlich den Klavierdeckel zugeklappt, da fiel ihm ein, daß der Mensch außer einem musikalischen doch auch noch einen anderen Magen habe, und nun gingen wir zusammen aus. Manchmal besuchten wir eine Weinstube, da bestand eine Tafelrunde von lauter

Originalen und geistlichen Musikanten, Organisten und Kantoren. Oh diese geistlichen Musikanten, wahrlich sie machten Ehre dem alten Spruche „Cantores amant humores“.

Buchmayer war ein echter Sohn der Oberlausitz, er entstammte einer alten Zittauer Juristenfamilie und war selber ursprünglich auch zum Juristen bestimmt, aber —. Er war Kreuzschüler, mit Wagner, dem alten Naumann, dem Thomaskantor Adam Hiller, den beiden Grauns, Hermann Kretzschmar u. a. weniger Berühmten. Sein Oberlausitzisch war wundervoll echt und wurde immer vollmundiger und echter je tiefer es in die Nacht hinein ging. Wenn die Hähne den Morgen anmeldeten, traten wir den Heimweg an und brachten uns immer hin und her gegenseitig nach Hause. Das war in jener Zeit Buchmayers Lebensweise, sie bekam ihm, er hatte gute Nerven, er litt nicht an Schlaflosigkeit.

Buchmayer widmete sich in jenen Jahren noch hauptsächlich seiner Lehrtätigkeit. Wenn er aber dann und wann öffentlich spielte, da erlebte man immer was Besonderes, was ihm so leicht keiner nachmachte. So spielte er in einem Kammerabend des Tonkünstlervereins die riesigen Diabelli-Variationen. Im damaligen Dresden eine ganz unerhörte Kühnheit! Er tat's allen Einwendungen des sehr konservativen und fürsichtigen Vorstandes zum Trotz. Der suchte händeringend ihn davon abzubringen, denn dies schwierige und unerhört lange Werk des letzten Beethoven wäre im T. V. noch völlig unbekannt, man würde es nicht verstehen, nicht aushalten, es würde großes Unbehagen erwecken usw. Das aber machte ihn nur schadenfroh und er tat's erst recht.

Ich betonte schon, was Bach für Buchmayer bedeutete, und so war's denn ganz folgerichtig: die Bachforschung wurde allgemach seine eigentliche künstlerische Mission. Er setzte sich's zur Lebensaufgabe, die Wege zu Bach aufzuhellen, d. h. auch den halb- und ganz vergessenen seiner Vorgänger und Zeitgenossen nachzuspüren, allen alten Meistern, die auf Bachs Entwickelung irgendwelchen Einfluß ausgeübt haben. Und so durchforschte er mit Feuereifer die Archive, Chroniken, Kirchenbücher usw. zunächst in allen Orten Thüringens, wo sie gehaust hatten die „Bache“: allwo sie besorgten „mit Treue, Fleiß und Unverdrossenheit“ die gesamte Musik, die geistliche wie auch die weltliche. Aber auch wo anders in Deutschland wie auch im Auslande, zumal in England — überall wo er Funde vermutete, bohrte er sich ein. Und seine Forschungen waren gesegnet, er hat zahlreiche Werke alter Meister ans Licht gezogen, sie für den Vortrag bearbeitet und der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Große Meister, die man zum Teil kaum mehr dem Namen nach kannte. Das Wertvollste davon gab er heraus bei Breitkopf & Härtel in 5 Heften: „Aus Richard Buchmayers historischen Klavierkonzerten“.

Buchmayer war als Forscher nicht einseitig. Er erwarb sich auch noch besondere Verdienste um die Choreographie der altfranzösischen Tänze aus dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Altfranzösische Tanzsuiten in ihren einzelnen Nummern wahre Perlen des „galanten Stils“, er bearbeitete sie für den Gebrauch und sie wurden auch aufgeführt. Man hatte den Eindruck: eine Wiederbelebung dieser alten, hohen Tanzkultur könnte unser ganzes heutiges Tanzwesen veredeln. Von Frankreich kam er nach England, auf die alten Kompositionen von Bird, John Bull, Purcell u. a. für das „Virginal“ — so bezeichnete man bekanntlich das altenglische Spinett aus der Zeit der Königin Elisabeth. Auch den Musiken zu den Dramen Shakespeares spürte er eifrig nach. Jedoch das waren Seitensprünge, Sebastian Bach blieb nach wie vor Buchmayers Hallelujah und Amen.

Zu Anfang der neunziger Jahre sah er sich das in der Leipziger Stadtbibliothek aufbewahrte sogenannte „Klavierbuch des Andreas Bach“ genauer an, ein bekanntes, wichtiges Quellenwerk ziemlich apogrypher Herkunft. Man meint, der betreffende Andreas wäre ein Neffe von Bach gewesen und hätte zu seinen zahlreichen Schülern gehört wie Kittel, Krebs, Gerber, Agricola, Kirnberger u. a., die in der Kantorei zugleich mitwohnten. Außer Abschriften von Werken seines großen Lehrers befinden sich in diesem Klavierbuche noch zahlreiche Präludien, Toccaten, Fugen, Choralbearbeitungen, Variationenreihen usw. von Vorgängern und Zeitgenossen Bachs. Der große Kantor hat sie geschätzt und er ließ sie von seinen Schülern spielen. Was Buchmayer davon als wertvoll auch noch für die heutige Zeit erschien, das bearbeitete er in sei-

ner genialen Weife für den Vortrag, vergeffene Kompofitionen von Georg Böhm, dem großen Meifter der Lüneburger Johanniskirche, ferner von Chriftian Ritter, von Joh. Kafpar Fifcher, von Kuhnau, Buxtehude, Reinken, Vincentius Lübeck u. a. m. Daraus erwuchs ihm fein Programm für feinen erften hiftorifchen Klavierabend in Dresden, im Winter 1894. Das war ein Ereignis im damaligen Dresdener Mufikleben. Dem Programm waren die Quellenangaben und überaus wertvolle Erläuterungen beigefügt. Man beftaunte die feltene Eigenart eines Mufikers, worin der Forfcher und Gelehrte mit dem ausgezeichneten Pianiften, als welcher man Buchmayer ja fchon lange kannte und hochfchätzte, fich in der glücklichften Weife verband. Der große Erfolg veranlaßte Buchmayer, feinen hiftorifchen Klavierabend zu wiederholen. Auch nach Leipzig lud man ihn dazu ein, wie auch nach Berlin. Durch feine vielen englifchen Schülerinnen hatte er gute Beziehungen zu London: auch da fpielte er mehrere Male und in Mr. Balfour, dem Bruder des bekannten Politikers, einem großen Kenner alter Mufik und Verehrer Bachs, gewann er einen hochmögenden Freund und Förderer feiner Beftrebungen. Unermüdlich forfchte Buchmayer weiter und man erlebte allwinterlich neue hiftorifche Konzerte von ihm mit immer neuen Ausgrabungen. Als er fein feftes Publikum hatte — es war ein erlefener Hörerkreis — als er fich einigermaßen ficher fühlte, feinen Zuhörern etwas befonders Großes, Schweres, Tiefgründiges zuzumuten, da fpielte er die Goldberg-Variationen. Seine Auslegung diefes Riefenwerkes hat es ficherlich vielen Hörern damals überhaupt erft zugänglich gemacht. In einem Bachabend des Mozartvereins wiederholte er die Goldberg-Variationen und fpielte da auch noch das 5. Brandenburgifche Konzert in D-dur für Klavier, Flöte, Violine mit Streichorchefter. Hinreißend war hier befonders fein Vortrag der langen, merkwürdigen, unfäglich genialen Kadenz im erften Satze. Sie ift bekanntlich ein Unikum in der Mufikliteratur.

Alle Welt war inzwifchen auf Buchmayer aufmerkfam geworden. Man lud ihn ein zur Mitwirkung im 2. deutfchen Bachfeft zu Leipzig 1904, wo er mit Joachim die E-dur-Sonate für Klavier und Violine fpielte und außer Werken von Georg Böhm und Chriftian Ritter eine lange Folge charakteriftifcher alter Tanzftücke. Auch im 4. deutfchen Bachfefte in Chemnitz wirkte er in höchft bedeutfamer leitender Weife mit, und er fprach da auch über Georg Böhm und über das Cembalo und feine Verwendung; man findet beide Vorträge abgedruckt im Bachjahrbuche 1908. Buchmayers Verdienften fehlte auch nicht die Anerkennung von oben. 1907 wurde er zum Profeffor und 1917 zum Geh. Hofrat ernannt.

Ich erwähne das Klavierbuch des Andreas Bach als fein hauptfächlichftes Quellenwerk zu Anfang feines Wirkens. Im Sommer 1903 machte er in der Lüneburger Stadtbibliothek den bedeutfamften Fund feines Lebens. Ihm war bekannt geworden, daß man da alte Tabulaturbände aufbewahre, die faft als die einzige Quelle für unfere Kenntnis der älteren norddeutfchen Orgel- und Klaviermufik zu gelten hätten. Nun fand er in ziemlicher Enttäufchung davon auch einiges von Jakob Praetorius, Scheidemann, Melchior Schildt und Tunder, aber um fo freudiger war er überrafcht über feine anderweitigen Funde höchft wertvoller alter Klavier- und Orgelmufik in Hülle und Fülle, Kammer- und Gefangsmufik, unbegleitete Chöre, Kantaten, Paffionen, italienifche Arien u. a. m. Das Bedeutfamfte darunter die meift handfchriftlich vorliegenden Kompofitionen des genialen, über 200 Jahre verfchollenen Mathias Weckmann (1621—1674), zahlreiche Klavier- und Orgelfachen, Sonaten für 3 und 4 Inftrumente mit Continuo und dazu noch Partituren einer Anzahl von Kantaten. Eben heimgekehrt von Lüneburg, treffe ich ihn zufällig auf der Straße. Er erzählt mir von feinem Glück. Ich muß ftehenden Fußes mit hinauf in feine Wohnung, er zeigt mir feinen Schatz und eilt damit ans Klavier. Er hatte das Wichtigfte an Ort und Stelle gleich felber kopiert. Dabei war's ihm paffiert in feinem Eifer, daß er einmal aus Verfehen die Nacht über eingefchloffen war. Im alten Lüneburger Rathaufe! Man muß es kennen: darin fpukt es nachts. Ein Werk nach dem andern fpielt er mir vor, bis tief in die Nacht hinein. Es wurde ein ganz befonders großer Buchmayer-Abend für mich daraus.

Während der unfeligen Inflationszeit, die auch ihn in fchwere Not brachte, verließ Buchmayer Dresden, leider, und fiedelte auf ein Schloß in Böhmen über. Seine ausgezeichnete

Schülerin, die Baronin von Altvatter, geborene Gräfin Zedtwitz, bewährte ſich hier nun in hochherziger Weiſe als ſeine Beſchützerin. Nach einigen Jahren verließ er ſein böhmiſches Aſyl und das Gebirgsdorf Tamsweg im Salzburger Lande, über 1000 Meter hoch, war die letzte Station ſeines arbeitsreichen, ruheloſen Lebens. Hier hauſte er in der Nähe ſeiner geliebten Alpen, in vollkommener Zurückgezogenheit, bis zu ſeinem Heimgang im Mai 1934, im geſegneten Alter von 77 Jahren.. Daß man in der Preſſe davon kaum Notiz nahm, iſt beſchämend. Damit endete ein deutſches Forſcherleben von faſt beiſpielloſer Gründlichkeit. Ein Fertigwerden in irgend einer Weiſe gab's für Buchmayer nicht. Jeder Spur, die zu Bach hinführte, ging er nach, mochte ſie noch ſo verborgen ſein. Bach und ſeine Zeit war ihm wie ein mächtiger, goldhaltiger Berg, worin er wie ein Bergmann unermüdlich ſchürfte. Buchmayer war zu gründlich, leider, möchte man beinahe ſagen, denn deshalb kam er wahrſcheinlich nicht dazu, das Erforſchte abzugrenzen und buchmäßig zuſammenzufaſſen. Wer wird ſein Erbe, wer wird imſtande ſein, Buchmayers Nachlaß in ſeinem Sinne zu verwerten? Daß ſein gewiß überreicher Nachlaß doch ja in die richtigen Hände käme!

In den letzten Jahren hörten wir in Dresden leider nichts mehr von ihm, er hatte alle Beziehungen zu ſeinen alten Dresdener Freunden einſchlafen laſſen. Alle Briefe blieben unbeantwortet. Nun, man kannte ihn ja, er war ein großer, ein ganz großer Sonderling. Aber man war doch immer froh, ihn wenigſtens noch am Leben zu wiſſen. Von den Umſtänden ſeines Abſcheidens iſt bis jetzt hier noch nichts Genaueres bekannt geworden. Geſtorben iſt er in Mauterndorf bei Salzburg im Hoſpital und ſo viel man weiß in beſter Pflege.

Zwei Mal aber hörten wir ihn in Dresden doch noch, 1926 und 1929, in zwei Kammerabenden unſeres Tonkünſtlervereins, dank der Rührigkeit ſeines Vorſtandes, Theo Bauer. Das waren Abende, die keiner vergißt, der mit dabei war. Er ſpielte natürlich ſeine geliebten alten Meiſter und das überreiche Programm brachte auch wieder ſeine einzigartigen Erläuterungen, ganz ſo wie früher. Man beſtaunte ſeine Geiſtesfriſche, ſein Gedächtnis und ſein im hohen Alter völlig auf der Höhe gebliebenes Künſtlertum. Ganz noch der Buchmayer aus ſeiner beſten Dresdner Zeit, ſo ſaß er am Flügel, beide Male, auch äußerlich faſt unverändert, nur die Haare waren ihm etwas dünner geworden und etwas angegraut. Nach dem erſten Abend wirkte er auch noch in der Kreuzkirche mit. Er ſpielte mit Dr. Chitz die wunderbare Variation für zwei Klaviere in der erſten Aufführung der „Kunſt der Fuge", unter Otto Richter, unſerem ehemaligen, unvergeßlichen Kreuzkantor, der ſich um Bach in Dresden die größten Verdienſte erworben hat.

„Joh. Seb. Bach und Shakeſpeare."

Von Fritz Müller, Dresden.

Dieſe Überſchrift trug ein Aufſatz im Faſchingsheft der ZFM. Als Verfaſſer war Dr. Sanford Charles Alk angegeben. Das ſoll nicht etwa der bekannte Bachforſcher Terry ſein, der die gleichen Vornamen hat, ſondern man muß die Anfangsbuchſtaben der beiden engliſchen Vornamen zu „Alk" ziehen. Dann erhält man das Wort Schalk!

Zieht man die erſten Buchſtaben der einzelnen Zeilen des angeblichen Zitates aus dem Zerbſter Geheimarchiv zuſammen, ſo erhält man den Satz: „So ein Schwindel!"

Natürlich iſt in der Skizze nicht alles Schwindel. Wahr iſt, daß Bach Engliſche Suiten geſchrieben hat. In einzelnen Abſchriften ſind auch nur die in *A*, *g*, *e* und *d* enthalten. Shakeſpeare hieß aber nicht „The Aged". Graf Burlington war wohl Händels Mäzen, hatte aber mit Bach nichts zu tun.

Die erwähnten Shakeſpeare-Ausgaben gibt es zwar. Aber weder Fürſt Leopold, noch Bach beſaßen die Werke des großen Briten. Demnach iſt auch die ganze Geſchichte mit den Leſeabenden Schwindel. Die junge Fürſtin war eine völlige „Amusa" und intereſſierte ſich auch nicht für Literatur.

Elias Bach weilte in der angegebenen Zeit bei ſeinem berühmten Oheim in Leipzig. Er hat gewiß auch das Wohltemperierte Klavier abgeſchrieben. Eine Abſchrift, die von ihm ſtammt,

ist aber nirgends aufgefunden worden. Demnach ist auch die Geschichte mit den Bleistiftnotizen, die sich auf Gestalten aus Shakespeares Bühnenwerken beziehen, ein faustdicker Schwindel.

Nebenbei sei bemerkt, daß es keinen Handschriftensammler M. Gorkfred gibt. Der richtige Name des Mannes ist Manfred Gorke (Eisenach). Er fand in alten, vom Urgroßvater stammenden, Papieren allerhand Bachhandschriften. Darunter befand sich auch das Hochzeits-quodlibet „Der Backtrog". Wäre die Nachricht von diesem Funde zufällig in der Faschingszeit veröffentlicht worden, so hätte man sie für einen Fastnachtsscherz gehalten!

Geschichten um Johann Sebastian Bach.

Von Ernst Edgar Reimerdes, Celle.

Johann Sebastian, der größte aus dem Bachschen Geschlecht, das der Welt nicht weniger als 50 anerkannte Tonkünstler schenkte, hatte allein 11 Söhne, die sich sämtlich der Musik widmeten, was zu dem scherzhaften Ausspruch Veranlassung gab: „Die sächsischen Bäche rauschen in allen Musiken."

Jedesmal wenn Bach eine Orgel auf ihre Klangschönheit hin untersuchte, pflegte er zunächst alle klingenden Stimmen anzuziehen und das Werk so vollstimmig wie möglich zu spielen, wobei er lächelnd sagte: „Ich muß vor allen Dingen erst wissen, ob das Werk eine gute Lunge hat". — Als der Meister einmal auf einer Reise nach Altenburg kam, ging er, weil es gerade Sonntag war, in die Kirche, um seinen Schüler Krebs, der dort als Organist wirkte, spielen zu hören. Bach wollte ihn überraschen und mischte sich unter die andächtige Menge, wurde aber zufälligerweise von Krebs erkannt. Dieser setzte sich an die Orgel und begann eine Fuge mit dem Thema b a c h zu spielen, die er so meisterhaft durchführte, daß Bach davon im höchsten Grade befriedigt war. In Erinnerung an das Spiel seines talentvollen Schülers pflegte er später zu sagen: „Ich habe nur einen einzigen Krebs in meinem Bache gesehen." — Manchmal spielte Bach an Wochentagen auf der Orgel der Thomaskirche zu Leipzig, an der er bekanntlich lange Jahre als Musikdirektor und Kantor wirkte. Um ihn zu hören, stellten sich jedesmal Musikfreunde aus der Stadt sowie aus Dresden usw. ein. Bachs Balgentreter, der aus Nordhausen stammte, ein Original, pflegte dann stets zu sagen: „Heute haben wir uns wieder einmal hören lassen, Meister. Ich bin ehrlich müde geworden; aber was soll man tun? Man kann doch den Herrn Bach nicht im Stich lassen." — Bei einer anderen Gelegenheit sagte der Nordhäuser zu Bach, nachdem dieser ein längeres Tonstück beendet hatte: „Das haben wir zwei wieder einmal fein gemacht!" „Wir zwei?", sagte der Meister erstaunt, „das war doch meine eigene Toccata." Der in seiner Würde sich gekränkt fühlende Balgentreter kehrte schweigend auf seinen Posten zurück und Bach spielte weiter. Aber plötzlich versagten die Töne, die Orgel blieb trotz aller Bemühungen des Meisters stumm. Da blickte der Nordhäuser verschmitzt lächelnd um die Ecke: „Da sehen Sie, Herr Bach," sagte er, „daß einer von uns ohne den anderen nicht auskommen kann, wir müssen nun einmal zwei sein." — Als einmal in Freundeskreisen das Gespräch auf Händel kam, tat Bach den Ausspruch: „Händel ist der Einzige, den ich einmal sehen möchte, bevor ich sterbe und der ich sein möchte, wenn ich nicht der Johann Sebastian Bach wäre." — Bei einer großen Abendgesellschaft erschien der Meister gerade in dem Augenblick, als ein Musikliebhaber am Klavier saß und phantasierte. Dieser sah Bach zufällig eintreten, brach sofort sein Spiel mit einem dissonierenden Akkord ab und stand schnell vom Stuhl auf. Johann Sebastian fühlte sich durch diesen Mißton so gekränkt, daß er an dem zu seiner Begrüßung herbeieilenden Hausherrn vorbeilief, sich an das Instrument setzte, den dissonierenden Akkord auflöste und, wie es sich gehörte, schloß. Dann erst begrüßte er den erstaunt dastehenden Gastgeber. — — —

Als Bach einmal in der Dresdner Hofkirche den Organisten während der großen Messe vertreten sollte, ließ der Kapellmeister, der davon nichts wußte, aber gern erfahren hätte, wer an der Orgel saß und so meisterhaft improvisierte, durch einen Chorknaben nach seinem Namen fragen. „Ah, man will gern wissen, wie ich heiße," antwortete Bach lächelnd, und der Kapellmeister ist es, der Dich schickt. Ich werde ihm meinen Namen jedoch nicht nennen, er soll

nur mit den Ohren leſen und aufmerkſam den erſten Noten des Themas der Fuge folgen, die ich beim Offertorium improviſieren werde. Dann bekommt er Antwort auf ſeine Frage." Nachdem das Zeichen durch das Oremus gegeben worden war, begann Bach ſeine Fuge mit den ſcharf bezeichneten Noten b a c h. Der Kapellmeiſter, der genau aufgepaßt hatte, wandte ſich an ſeine Chorknaben: „Das iſt der große Bach", ſagte er, „ich hätte ſchon früher den Löwen an ſeinen Klauen erkennen müſſen." — Eines Tages war Bach beim Herzog Ernſt Auguſt von Weimar zur Abendtafel geladen und begeiſterte die Gäſte vor dem Eſſen durch ſein meiſterhaftes Klavierſpiel, ſodaß niemand Appetit verſpürte. Der Magen ſchwieg, weil das Ohr ſchwelgte. Der Haushofmeiſter, der bereits hatte auftragen laſſen und vergebens auf eine Spielpauſe wartete, machte ſchließlich dem Herzog ein Zeichen, daß ſerviert ſei. Dieſer trat an Bach heran, klopfte ihm auf die Schulter und unterbrach ihn im Spiel mit den Worten: „Meiſter, das Abendbrot wartet auf uns, der Braten will warm, der Backfiſch heiß gegeſſen ſein." Aus ſeinen Gedanken herausgeriſſen, ſtürzte Bach in den Speiſeſaal, wo alles an der Tafel Platz nahm. Da er ſah, daß man noch dabei war, den Wildbraten zu zerſchneiden und daß erſt in einigen Minuten mit dem Herumreichen begonnen werden könne, benutzte Bach die Friſt, entfernte ſich leiſe und ſchlich in den Muſikſaal. Der Herzog, der den Vorgang bemerkt hatte, ging hinterher um zu ſehen, was der Meiſter vorhabe. Dieſer trat zum Klavier, ſchlug den C-Akkord in ſeiner ganzen Fülle an und kehrt ſofort in den Speiſeſaal zurück. Dem Herzog, der ihn um eine Erklärung für ſein merkwürdiges Verhalten bat, erwiderte der Meiſter: „Ew Hoheit haben mich bei einem Septim-Akkord und bei Arpeggien auf der Dominante unterbrochen. Dieſer Akkord: G-H-D-F verlangt ungeſtüm ſeine Auflöſung, die ihm zu geben die Geſetze der Etikette mir nicht erlaubten. Das empfindliche H, das ſich nach ſeinem C ſehnte, hätte mich das ganze Eſſen hindurch gequält und geplagt. Ich habe ſoeben ſeinen Wünſchen entſprochen, der C-Akkord iſt für dasſelbe ertönt. Nun iſt alles in Ordnung, alles iſt für die empfindliche Note und für mich geſchloſſen und aufgelöſt. Ich bin jetzt ruhig und von allen muſikaliſchen Gewiſſensbiſſen befreit und werde nunmehr mit heiterem Gemüt das Abendeſſen zu mir nehmen."

Rund um Händel . . .

Anekdotiſches / Geſammelt von Karl Meitner-Heckert, Halle a. d. S.

Händel und ein Baßſänger. Auf ſeinem Wege nach Irland wurde Händel mehrere Tage in Cheſter aufgehalten. Dr. Burney (engl. Tonkünſtler und Muſikhiſtoriker 1726—1814), deſſen Genius für Muſik ſich bereits offenbarte, war damals noch ein Schulknabe in Cheſter. Seine Neugierde wurde durch die Gegenwart Händels in hohem Maße erregt. Er beobachtete und verfolgte mit dem Eifer jugendlicher Begeiſterung den berühmten Komponiſten, ſolange er in der Stadt weilte, auf Schritt und Tritt. In ſeinen Erinnerungen findet man die Bemerkung, daß er (Burney) immer noch das Bild vor Augen habe, wie Händel im Börſencafé ſaß und — rauchte. Händel benützte den Aufenthalt in der Stadt Cheſter, um einige Notenbücher, die mit Schnelligkeit abgeſchrieben wurden, durchzuſehen, und einige Chöre, die er in Irland aufführen wollte, zu probieren. Er wandte ſich wegen der Chor-Beſetzung an den Organiſten der Kathedrale, Mr. Baker, um zu erfahren, ob im Kathedralen - Chor einige Sänger wären, die vom Blatt ſingen könnten. Baker nannte ihm einige Chormitglieder, nach ſeiner Meinung die vorzüglichſten und muſikgeſchulteſten. Darunter befand ſich auch der Buchdrucker Janſon, der über eine gute Baßſtimme verfügte und als einer der beſten Sänger im Chore galt. Es wurde nun eine Probe im Gaſthofe, in dem Händel abgeſtiegen war, anberaumt. Dr. Burney berichtet: Es war kein Wunder, daß eine ziemlich zahlreiche Geſellſchaft zuſammenkam, denn Cheſter war ein ſehr muſikaliſcher Ort und es lag den Leuten daran, zur Probe einer der berühmten Händel-Kompoſitionen anzutreten. Als aber bei dieſer Probe der Chor im „Meſſias": „Und durch die von ihm erduldeten Streiche ſind wir geheilt worden . . ." an die Reihe kam, verſagte der Baſſiſt. Janſon, der Buchdrucker, die Zierde des Cheſter Kathedralen-Chores, fiel bei allen Verſuchen, die Stelle zu ſingen, durch. Der temperamentvolle Händel geriet in größten Zorn. In

vier und fünf Sprachen donnerte er den entsetzten Bassisten an und rief ihm zuletzt im gebrochenen Englisch zu: „You schauntrel! tit you not dell me dat you could sing at soite?" — „Sie Lump! sagten Sie mir nicht, daß Sie vom Blatte singen können?" Der unglückliche Bassist stotterte: „Allerdings! — aber nicht gleich das erste Mal ...!" Da mußte selbst Händel lachen und er markierte, so gut es ging, selbst die Baßstimmme. —

Nicht für Gott gemacht. ... Händel kam auf seiner Reise in England bei einer Kirche vorüber, wo während des Gottesdienstes eine seiner Arien gesungen wurde. Hundsmiserabel war die Wiedergabe! Da hob Händel seine Hände wie zum Gebet und rief andächtig aus: „Verzeihe mir, mein Gott! Wie Du es hier hörst, habe ich niemals die Arie für Dich komponiert!"

Vor leerem Saal ... Der ungestüme, unbezähmbare Freiheitsdrang des von seinem Schaffen und von nichts anderem besessenem Händel, der Umwelt, Rücksicht und Äußerlichkeiten vergaß, der ihn von den Menschen absperrte und ihn fast unbewußt mit der Not des Lebens ringen ließ, war Herausforderung an die Eitelkeit und Verweichlichung gewisser Gesellschaftsklassen. Im „Bildnis Händels" sagt Rolland: „Wenn das Orchester die große weiße Perücke vibrieren sah, zitterten die Musiker. Wenn seine Chöre nicht bei der Sache waren, hatte Händel eine Art „Chorus!" zu brüllen, daß das Publikum zusammenfuhr. Als der Prinz und die Prinzessin von Wales bei den Oratorien-Proben in Charleston-House nicht pünktlich waren, nahm er keinen Anstoß, ihnen „seinen Zorn zu zeigen". Anno 1745, berichtet Rolland, war das Kesseltreiben des Hochadels gegen Händel am wütendsten. Man veranstaltete Hofgesellschaften gerade an den Tagen von Händels Konzerten, damit die Hörer ausbleiben sollten. Man versuchte Händel wirtschaftlich vollkommen zu ruinieren. Als Händel in dieser Zeit sich eines Abends wieder vor einem leeren Konzertsaal sah, rief er den mitwirkenden Musikern und dem Chor zu: „Fein! Desto besser wird die Musik klingen!" Ein Genius läßt sich nicht niederringen.

Händels Urteil ... Händel war wegen seiner sarkastischen Kritik gefürchtet. Er war bei einem englischen Lord zu einem großen Festmahl eingeladen, bei dem der Gastgeber, der sich als Komponist nicht zu wenig einbildete, Eigenkompositionen zum Vortrag brachte. Nach Beendigung dieser musikalischen Darbietung blickte alles zu Händel, sein Lob erwartend. Händel sagte: „Scheußlich, einfach scheußlich!" Als Händel die allgemeine Mißstimmung bemerkte, wollte er die Sache wieder einlenken und bat um einen weiteren Vortrag der Lordschen Kompositionen. Kaum war der letzte Takt verklungen, so rief Händel: „Es ist wirklich scheußlich!"

Die Silbermann-Orgel in der Dresdener Sophienkirche

ist in doppelter Hinsicht eine Bachorgel. Einmal war an ihr Friedemann Bach von 1733 bis 1747 als Organist tätig (vgl. „Friedemann Bach-Ehrung" Sept.-Heft der ZFM 1934, S. 963!). Dann aber ließ sich Joh. Seb. Bach, als er in Dresden weilte, auf dieser Orgel hören. Von den 3 Silbermannorgeln in Dresden ist sie am besten im einstigen Zustand erhalten. Ferner ist sie die einzige Silbermannorgel, die zur Zeit öffentlich gespielt wird. Domkantor Hans Heintze veranstaltet einen Sonntag um den anderen regelmäßige Abendmusiken, in deren Mittelpunkt sein Orgelspiel steht. Er bietet nicht nur die Meisterwerke Joh. Seb. Bachs und derer vor und um Bach dar, sondern bringt auch Proben jüngerer Orgelmusik. So kamen Werke von Thomas, Sigfrid Walter Müller und Reger zum Vortrag. Hierbei zeigte sich, daß neuzeitliche Kompositionen auf einer Silbermannorgel sich bedeutend besser ausnehmen, als alte Orgelmusik auf einer „modernen" Orgel.

Auf musikalische Gedenktage wird liebevoll eingegangen. So hörten wir Werke von Friedemann Bach († 1784) und Gottfried Walther (geb. 1684). An dem Sonntag, der auf Joh. Seb. Bachs 250. Geburtstag folgt, ist die Darbietung des III. Teils der „Klavierübung" vorgesehen. Am 3. März findet eine Bach-Händel-Feier statt. In ihr wirkt Günther Ramin mit, der schon zweimal Gastspiele an der prachtvollen Orgel gab. Durch gelegentliches Heranziehen von Gesangs- und Instrumentalsolisten, sowie des gutgeschulten kleinen Sophienchors wird für Abwechselung gesorgt. Die Musikfreunde von Dresden und Umgebung, vor allem aber solche, die zufällig an einen Sonntag in „Elb-Florenz" weilen, mögen nicht versäumen, diese künstlerisch bedeutsamen Abendmusiken zu besuchen! F. M.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Louis Zehntner: „Amfeld der Söldner", Oper (Basel).

Wagner-Regeny: „Der Günstling" (Dresden, 20. Febr.).

Wolfgang Riedel: „Der Tod des Johannes A Pro" (Darmstadt).

Ernst Richter: „Taras Bulba" (Stettin).

Pietro Mascagni: „Nerone" (Mailand).

Konzertwerke:

Hermann Lahl: Bachs Kunst der Fuge f. Streichquartett (Leipzig).

Hero Folkerts: Schlageter-Sinfonie (Gelsenkirchen).

Joseph Meßner: Te Deum (Salzburg)

Heinrich Kaminski: Präludium und Fuge für Streichquartett (Berlin, 7. Febr.)

Herbert Brust: „Heimatgesänge" und „Masurentänze" (Königsberg).

Gerhard Schjelderup: „Indische Suite" (7. Jan., Nordischer Abend der Sinfoniekonzerte in Lübeck).

Paul Engler: „Sterne", sinf. Dichtung (Teplitz).

Karl Gerstberger: Hymne für Männerchor u. Bläser: „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben" (Bremen).

Karl Gerstberger: „Weckruf und Lob der Arbeit" op. 22 für Solotenor u. Männerchor, Pauke u. Bläser (Bremen).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Händel: „Parthenope", Oper (Göttingen).

Paul Strüwer: „Skandal um Grabbe" (Duisburg).

Robert Heger: „Der Bettler Namenlos" (Oldenburg).

Werner Egk: „Die Zaubergeige" (nach Pocci), komische Oper (Frankfurt).

E. N. von Reznicek: „Zarathustra", Ballett (Berlin).

Theodor Veidl: „Die Kleinstädter", eine komische Oper (Prag).

Casimir von Paszthory: „Der Erlenhügel", Ballett (26. Januar, Badisches Staatstheater Karlsruhe).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 18. Jan.: Dietrich Buxtehude: Passacaglia d-moll f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: Zwei 6st. Motetten a. d. „Geistl. Chor-Music": „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" und „Herr, auf dich traue ich". — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette f. zwei Chöre. —

Freitag, 25. Jan.: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge g-moll f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm" und „Fürchte dich nicht!". Motetten f. zwei Chöre.

Freitag, 1. Febr.: Albrecht Weismann: Fantasie u. Fuge über „Christ, der du bist der helle Tag" f. Orgel (Manuskript-Uraufführung, vorgetr. v. Hans Heintze-Dresden). — Heinrich Schütz: Psalm 6 für zwei Chöre; „Das ist je gewißlich wahr". Motette f. 6st. Chor aus d. „Geistl. Chor-Music" und „Deutsches Magnificat" f. zwei Chöre.

Freitag, 8. Febr.: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge D-dur f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Gustav Schreck: „Führe mich!" — Herm. Ambrosius: Aus der „Sinfonischen Motette" f. gem. Chor a cappella.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 12. Jan.: Zur Eröffnung des Bach-Schütz-Jahres: Joh. Seb. Bach: Fantasie u. Fuge g-moll f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Lobet den Herrn, alle Heiden", Motette für 4st. Chor a cappella (Psalm 117). — Heinr. Schütz: „Das ist je gewißlich wahr", Motette f. 6st. Chor. — Dietrich Buxtehude: Toccata F-dur, f. Orgel.

Sonnabend, 19. Jan.: Dietr. Buxtehude: Ciaconna e-moll f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht", Motette f. zwei Chöre; Doppelfuge mit Choral: „Denn ich habe dich erlöset"; „Sei Lob und Preis mit Ehren", Motette f. 4st. Chor und Präludium u. Fuge h-moll f. Orgel.

Sonnabend, 26. Jan.: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge f-moll f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", Motette f. zwei Chöre (Echtheit nicht sicher verbürgt). — Jakobus Gal-

lus (Handl): Pater noster f. 8st. Chor. — Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge D-dur f. Orgel.

Sonnabend, 2. Febr.: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge G-dur f. Orgel. — Felix Mendelssohn-Bartholdy: Psalm 43, „Richte mich Gott“ op. 78, Nr. 2, f. zwei Chöre (8st.). — Gustav Schreck: „Erleuchte meine Augen“ 2. Satz aus dem 13. Psalm f. zwei Chöre (8stimm.). — Oskar Wermann: „Der Lebensstrom“, Motette f. zwei Chöre (8st.). — G. A. Homilius: „Domine, ad adiuvandum me“, Motette f. 6st. Chor (eingerichtet von Otto Richter). — Gerard Bunk: Einleitung, Variationen u. Fuge über ein altniederländisches Volkslied.

Sonnabend, 9. Febr.: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge Es-dur f. Orgel. — Heinrich Schütz: „Jauchzet Gott alle Lande“, Chor f. 8 St. a cappella aus d. italien. Madrigalen 1611. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, Motette f. 2 Chöre. — Georg Böhm: Präludium und Fuge C-dur für Orgel.

AACHEN. Wegen eines längeren Fernseins von Aachen kann mein Bericht diesmal nicht so vollständig wie sonst werden. In der Oper bildete Mozarts „Zauberflöte“ das für Wochen richtungweisende Ereignis. Statt Curt Becker-Huerts hatte Dr. Edgar Groß das Werk inszeniert; Herbert von Karajans musikalische Leitung war über alle Kritik erhaben. Was dieser junge Zauberkünstler am Pult mit „Fidelio“ und „Walküre“ zu geben verheißen hatte, hielt er in der „Zauberflöte“. Und zwar hinsichtlich des Orchesters ganz, hinsichtlich der Bühne in dem durch die vorhandenen Kräfte ermöglichten Maße. Den gleichen günstigen Eindruck urmusikalischer Auffassung in Verbindung mit großem technischen Können hinterließ Strauß' „Rosenkavalier“. In diesem tat sich Paul Erthal als Ochs, in der Zauberflöte Leonie Hauswald als Pamina, Christoph Reuland als Tamino und Alf. Eccarius als Papageno hervor.

Der im vorigen Bericht ausgesprochene Wunsch nach möglichst viel neuer bzw. unbekannter Musik fand in den letzten Städtischen Konzerten erfreuliche Erfüllung. Die ausgezeichnete Geigerin Isabella Schmitz (Köln) spielte Pfitzners schwieriges Violinkonzert, Konrad Hüsch (Berlin) sang Kilpinens schnell berühmt gewordene Fjeldlieder mit überlegener Meisterschaft; von Werner Trenkner kamen Veränderungen über ein Thema von Mozart (Papagenolied) und von Jon Leifs solche über eine Beethovensche Weise zur erfolgreichen Erstaufführung. Des toten Meisters Richard Wetz gedachte Prof. Raabe durch die Aufführung der machtvollen Kleist-Ouvertüre. Da Aachen die Stadt ist, in der zwei Symphonien des so plötzlich Dahingeschiedenen ihre Uraufführung erlebt haben, werden wir diese Werke wohl in Bälde wieder hören. Käme hier noch nicht Erklungenes hinzu, setzte Professor Raabe seine Wetzpflege (auch Wetz' Violinkonzert ist vor nicht langer Zeit in Aachen gespielt worden) in würdiger Weise fort.

Aus den Konzert-Programmen sind noch zu erwähnen die glanzvollen und vielfach das Letzte erschürfenden Aufführungen der Eroica und der Neunten Beethovens, der Siebenten Bruckners, der Kantate „Von deutscher Seele“ Pfitzners u. a. m., mit denen sich das Städtische Orchester, der Städtische Gesangverein, ihr GMD Prof. Dr. Peter Raabe und, nicht zu vergessen, Chormeister Willi Putz, wohlverdienten großen Beifall erspielten bzw. ersangen. Reinhold Zimmermann.

BONN. Die Chorkonzerte des Städt. Gesangvereins brachten unter Leitung des städt. MD G. Claßens drei Neuheiten. Im ersten Konzert vom 8. Nov. 34 wurde E. G. Klußmanns „Hymne“ für Chor und Orchester aufgeführt. Den Text bildeten Worte Hölderlins, die stark zu gedanklicher Vertiefung anregen; dieser Umstand hat den musikalischen Fluß des Werkes beeinträchtigt. Es zeigte neben höchst eindrucksvollen Klangwirkungen des Chores manche Längen. Im Gegensatz dazu ist G. Müllers „Deutsches Heldenrequiem“ ebenso kühn wie hinreißend in seinem gesamten Aufbau, und es wirkte auch so. Zwischen beiden Werken sang Lore Fischer (Alt) Lieder von Reger und Hugo Wolf mit Orchesterbegleitung. — Im Konzert am 13. Dez. 34 erklang Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“. Als Solisten wirkten mit Jo Vincent (Sopran), Gertrude Pitzinger (Alt), Hans Höfflin (Tenor), und Fred Driffen (Baß). Die Gestaltung des schwierigen Werkes machte besonders in den Chorsätzen tiefen Eindruck.

Im ersten Symphoniekonzert am 25. Okt. 34 hörten wir die Vierte von Tschaikowsky und das Klavierkonzert, das Poldi Mildner höchst schwungvoll ausdeutete. Dann spielte sie noch die Burleske von Richard Strauß, und das Orchester konnte mit einer ausgefeilten Wiedergabe des Till Eulenspiegel den Abend beschließen. — Im zweiten Konzert am 29. Nov. 34 spielten Lotte Hellwig-Joften (Violine) und Gerda von Essen (Viola) die Soli in Mozarts Symphonie concertante. Höhepunkt des Abends war Bruckners Siebente in E dur.

Im Kammermusikkonzert vom 16. Okt. 34 stellte sich erstmalig in Bonn das Bruinier-Quartett aus Berlin vor. Über Schillings' mühsam wirkendes

Streichquartett schritten die Künstler vorwärts zu einer edlen Wiedergabe von Mozarts C-dur-Quartett (K.-V. Nr. 465). Die höchste Musizierfreudigkeit verbanden sie mit vornehmster Abrundung der künstlerischen Gestaltung in Verdis e-moll-Quartett. Im Konzert vom 19. Nov. 34 spielte das Italienische Trio. In jeder Beziehung führend blieb Alfredo Casella am Klavier. Haydns Trio in G-dur wirkte virtuos und kühl. Die Sonata a tre aus Bachs Musikalischem Opfer war stellenweise in der Überarbeitung Casellas befremdend. Den Höhepunkt des Abends bildeten zwei moderne Werke: Siciliana e Burlesca von Casella und ein Trio von Ravel. Es schien, als wenn die Künstler in der Ausdeutung dieser Werke sich besonders zu Hause fühlten. Dr. Johannes Peters.

BRESLAU. Verdis „Macht des Schicksals" wurde erstaufgeführt. Mag uns die Handlung, wie in manch anderem Werk des italienischen Meisters auch heute nicht mehr restlos fesseln, so müssen wir uns doch von der dramatisch-leidenschaftlichen Musik beglücken lassen. Als besonders eindrucksvoll bleibt das Vorspiel, das bekannte Duett zwischen Alvaro und Don Carlos im 2. Akt und das Schlußterzett im Gedächtnis haften. Sehr liebevoll hatte KM R. Kotz das Werk musikalisch vorbereitet. Unter seiner Stabführung wurden die Solisten Ly Betzou (Leonore) Fr. Lienhardt (Don Carlos), Erwin Kraatz (Pater Guardin) zu Höchstleistungen angefeuert. Der von J. Debelak zu größter Leistungsfähigkeit erzogene Chor verdient lobende Erwähnung. Ansprechend die von Prof. Wildermann z. T. aus vorhandenen Beständen zusammengesetzten Bühnenbilder. Die sorgfältige Inszenierung hatte Dr. Skraub besorgt. Einer der schönsten Theaterabende, die wir bisher erlebten, war die Vorführung des Balletts Don Juan von Gluck und die Josephslegende von R. Strauß. Die choreographische Anlage des pantomimischen Balletts von Gluck war ein Meisterstück unserer phantasiebegabten Ballettmeisterin Alice Uhlen. Fast die gesamte Tanzgruppe und der Bewegungschor waren beschäftigt. Von den solistisch tanzenden Kräften fesselten durch Mimik und seelische Ausdruckskraft Kurt Kern als Don Juan und Anna Kappama als Donna Elvira. In der szenischen Wiedergabe der Josephslegende betonte Dr. Skraub das Handlungsgemäße und arbeitete die Symbolik des Schlußbildes sehr stark heraus. Aus der Reihe der Mitwirkenden verdient Kurt Kerns Josephs-Darstellung und die überragende schauspielerische Leistung der Sängerin Herma Kaltner als Potiphars Weib ganz besonderer Hervorhebung und lobender Anerkennung. GMD von Hoeßlin regte in beiden Werken das Orchester zu lebhaft bewegter Rhythmik und satter Farbengebung an. Neueinstudiert wurde „Madame Butterfly" herausgebracht. Die Titelrolle war mit Lotte Schönauer neu besetzt, deren Stimme vor allem in der Mittellage und bei mäßiger Tonstärke recht gefällt. Der junge KM Josef Kaufmann erwies sich als zuverlässiger Interpret der Musik Puccinis. Unauffällig blieb die Spielleitung Dr. Falks. Auch eine trefflich gelungene Wiedergabe des „Figaro" ist zu erwähnen, bei der der musikalische Leiter GMD von Hoeßlin durch die stimmungsvollen Bühnenbilder Prof. Wildermanns und die szenische Gestaltung Dr. Skraubs wertvoll unterstützt wurde. Unter den Solisten ragten besonders hervor: Richard Groß (Graf), Barbara Reitzner (Gräfin), Heinrich Pflanzl (Figaro), Erna Sack (Susanne). Heinrich Polloczek.

CHEMNITZ. Unser Opernhaus leitete Anfang September die Spielzeit mit einer Feier seines 25-jährigen Bestehens ein, deren Kernstück die Wiederholung der Werke war, mit denen das Haus einst geweiht wurde: „Wallensteins Lager" und der festliche 3. Aufzug der „Meistersinger". Als eigentliche Eröffnungsoper hatte Operndirektor Leschetizky den „Oberon" gewählt; unterstützt von einer glücklich zusammengestellten Künstlerschar und dem unter ihm neu aufblühenden Orchester vermittelte er die romantische Musik in einer deutsch erfühlten, farbigen Wiedergabe. Der neue Oberspielleiter Dr. Tutenberg löste die bekannten szenischen Schwierigkeiten sehr geschickt und schränkte die Zahl der Verwandlungen mit Hilfe des Bildwerfers auf ein Mindestmaß ein; die zauberhaften Bühnenbilder Felix Lochs atmeten den Geist der Romantik. „Martha", „Margarete", „Tosca", „Turandot", „Tiefland", „Figaros Hochzeit" folgten in gefeilter, packender Darbietung, viele schwungvoll geleitet von dem hochmusikalischen KM Herbert Charlier. Leschetizky hat den großen Plan, im Lauf der Spielzeit das Gesamtwerk Wagners aufzuführen; bisher sahen wir den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Rheingold" und „Walküre" in sorgfältig vorbereiteten, von Bayreuther Verantwortungsgefühl getragenen Aufführungen.

Von den Lebenden kam bisher nur Vollerthun mit seiner „Island-Saga" zum Wort; das noch stark im Impressionistischen wurzelnde Werk konnte jedoch infolge der Textbuchschwächen nicht recht festen Fuß fassen. Dagegen hinterließ Verdis „Sizilianische Vesper" in der Bearbeitung von Julius Kapp, der die Tragik schärfer herausarbeitet, dank ihres Reichtums an dramatischer Melodik und schönen Einfällen stärkste Eindrücke. Der Spielplan wurde weiterhin durch einen unbekannten Lortzing bereichert,

durch die komische Oper „Casanova". Dr. Tutenberg hat den Text neu bearbeitet, den Dialog vor allem neu aufgefrischt, die Handlung um den berühmten Abenteurer, Mädchenver- und -entführer fesselnd zugespitzt. Lortzings Musik ist diesen Liebesdienst wert; sie ist flüssig, leichtbeschwingt, melodisch reich, eine feine Mischung von liebenswürdigem Humor, parodistischer Komik und derber Groteske; mit ihren kunstvoll gebauten Mehrgesängen und sich steigernden Finalen weist sie auf den „Wildschütz" hin.

Die klassische Operette hat in KM Hans Mikorey einen tüchtigen Sachwalter.

Prof. Eugen Püschel.

DANZIG. Die Arbeit der Danziger Oper wird in diesem Winter vor besonders schwierige Aufgaben gestellt. Der Umbau des Theaterhauses konnte zu dem in Aussicht genommetnen Termin nicht fertig werden; die Schäden und Unzulänglichkeiten des alten Hauses zeigten sich während des Baues größer, als bei seinem Beginn angenommen werden konnte, und die verantwortlichen Stellen entschlossen sich mit Recht, nicht auf halbem Wege mit dem Bau stehen zu bleiben. So muß für die laufende Spielzeit ein optisch wie akustisch nicht eben günstiger Saal als Behelf dienen. Wenn man damit eine Lahmlegung ernsthafter Arbeit befürchten konnte, so sind solche Befürchtungen zunichte geworden durch die Tatkraft des Generalintendanten Erich Orthmann und seiner Helfer, insbesondere auch durch die Begabung und das Geschick des Bühnenbildners Walter Kubbernuß. Dazu kommt, daß Orthmann für die Spielzeit ein Ensemble von Kräften zu gewinnen vermochte, wie man sie in Danzig seit langem nicht beisammen gehabt hat. Großes Format hatte vor allem Orthmanns Interpretation des „Fidelio" mit Magda Madsen, Nicolaus Reinfeld und Wilhelm Schmidt in den tragenden Rollen. Aus dem Spielplan ist ferner eine stilistisch hervorragende Aufführung der „Pilger von Mekka" Glucks herauszuheben, in der der aus Lyrik und Komik gemischte Kammerstil des köstlichen Werkes aufs schönste in Erscheinung trat.

F.

DARMSTADT. (Uraufführung von Wolfgang Riedels Oper „Johannes A Pro".) Wolfgang Riedels Oper „Der Tod des Johannes A Pro" fand bei der Uraufführung im Hessischen Landestheater eine sehr beifällige Aufnahme. Und das mit Recht. Das sei vorweggenommen. Riedel hat den Text nach Ernst Zahns Schauspiel selbst bearbeitet: A Pro, ein Schweizer Feldhauptmann, kämpft gegen den Herzog von Mailand und wird tödlich verwundet aufs Schloß seines Freundes de Fawa gebracht, dessen Tochter Bianca von A Pro geliebt wird. Die Fieberschauer des Sterbenden enthüllen traumhaft (Rahmenhandlung!) die vorhergegangenen Ereignisse, den Schwur des A Pro, Bullo, Biancas Geliebten zu schützen, den Tod des Verräters Bullo durch A Pro, die Gewissensqualen A Pros, seine Entsühnung und sein friedliches Ende. — Was inhaltlich packt, ist die überzeugend gestaltete Idee der Entsagung, der Pflicht, der Wahrheit. Und das läßt einen über kleine Mängel in der Gestaltung des dramatischen Ablaufs (3. Bild) gern hinwegkommen. Die romantische Musik paßt sich den Vorgängen auf der Bühne schmiegsam an, klingt stellenweise an Schillings an, ohne jedoch eine persönliche Note zu verleugnen. Die Darstellung selbst war ausgezeichnet: GMD Friderich hat gute Arbeit geleistet; Heinrich Blasel (A Pro), Erna von Georgi (Bianca), Hermann Schmidt-Berikoven (Bullo), Werner (Regina Harre), Liselott Ammermann (Angiolina) u. a. boten unter Heyns Spielleitung eine geschlossene Leistung.

Der Spielplan ist um ein ehrlich gekonntes, wertvolles, bühnenwirksames Werk reicher!

Paul Zoll.

DRESDEN. (Rudolf Wagner-Régeny: Der Günstling. Uraufführung in der Staatsoper Dresden.) Man wird — wenn man einmal die Uraufführung der „Arabella" von Strauß in diesem Zusammenhang außer Acht läßt — recht weit zurückdenken müssen, um sich der Uraufführung eines musikdramatischen Werkes zu erinnern, der das Interesse der musikalischen Welt so ausgesprochen (und auch zu einem gut Teil berechtigt) gegolten hat wie dieser ersten abendfüllenden Oper des zweiunddreißigjährigen siebenbürgischen Komponisten. In kurzer Zeit wollen eine ganze Reihe von Bühnen das Werk zur Aufführung bringen: ein deutliches Kennzeichen für das Bedürfnis des Operntheaters nach neuen Werken.

Das Werk ist problematischer als nach vorausgegangenen Äußerungen und Aufsätzen und nach dem Studium von Text und Klavier-Auszug zu erwarten stand. Der Text, welchen Caspar Neher nach Büchners Bearbeitung eines Dramas von Victor Hugo verfaßt hat, ist gut, und er unterscheidet sich von den sämtlichen Operntexten des letzten Jahrzehntes durch eine bedeutende szenische Plastik und sprachlichen Rang. Freilich bleibt Einzelnes im Geschehen — Sturz des Fabiano Fabiani, Günstling der Maria Tudor von England, durch ihren Minister Renard und die Einbeziehung des Arbeiters Gil und seiner Geliebten Jane in diese Affäre — in seinen Motiven und

ſeiner Entwicklung unklar; daß dennoch das Werk auch vom Textlichen oder gerade vom Textlichen packend wirkt, liegt an der ſtarken Verdichtung und Ballung des Stoffes und an der ſtarken, gegenwartsnahen Symbolik. Wenn in der Schluß-ſzene Gil, der Arbeiter, mit Jane durch die Menge der Zukunft entgegenſchreitet und gleichzeitig Maria Tudor, die Königin, in regungsloſer Erſtarrung am Marterholz des Geliebten ſteht, ſo iſt dieſer Ausgang mehr als der Abſchluß einer Einzelhandlung: der Niedergang des Feudalismus und die in zwei Jahrhunderten bevorſtehenden Auseinanderſetzungen der franzöſiſchen Revolution mit der Geſtalt der unglücklichen Maria Antoinette erſcheinen in einer Viſion wie wetterleuchtend beſchworen, und nicht umſonſt beſtehen Beziehungen zu Georg Büchner in dieſer erſten und eindrucksvollen Verkündigung der Menſchenrechte.

In der Muſik ſeines Werkes vollzieht Rudolf Wagner-Régeny bewußt die Abkehr von Wagner und von den Inſtrumentaliſten unſerer Zeit. Das Zurückgreifen auf die Führerſtellung der Stimmen und das Zurücktreten des Orcheſterteiles ſind eine Zielſetzung, welche oft genug zu verſpüren iſt. Durchgeführt bis ins Letzte iſt dieſe künſtleriſche Abſicht nicht. Der Komponiſt begleitet die ſzeniſchen Vorgänge und er begleitet die menſchliche Stimme mit eigentümlichen, unabhängigen Sätzen und Figuren: zum — melodramatiſchen — Tod des Erasmus blaſen Fagotte, Klarinetten und Hörner einen Choral. Die Jubelhymne der Jane bei der Befreiung ihres Geliebten iſt ausgeſprochen barock und könnte aus einem Werke von Händel oder den Italienern aus dieſer Zeit entlehnt ſein, und wenn Maria Tudor den Abſchiedsbrief des Geliebten lieſt, untermalt eine Muſik von unheimlicher, genialer Beziehung zum Hinrichtungsmarſch des Fabiani dieſes zärtliche kleine Gedicht (eine Koſtbarkeit!). In dieſen Beziehungen, in dieſem ſymboliſchen Reichtum, in einer ſpannenden und beklemmenden Unaufgelöſtheit liegt überhaupt das beſondere Weſen der Partitur: ſie verdichtet das ohnehin knappe Geſchehen und die Muſik wird ſo zur erregenden, ſteigernden Kraft. Wo allerdings Lyrismen dieſes Gefüge durchbrechen, da ſind empfindliche Längen und Leeren zu ſpüren. ſchwach iſt die Einkleidungsſzene der Jane, undurchgeführt ihr großes Geſpräch mit Gil. Schön ſind die Chöre und ein Duett der Liebenden. Die Rache-Arie des Gil und die große Szene der Königin wirken als bravouröſe Nummern im italieniſchen Stil.

Trotzdem iſt dieſes Werk bedeutend, man erkennt eine neue und eine ſehr kluge Hand, die „nur niederſchreibt, was dem Komponiſten ganz klar vor Augen ſteht", und zu der Einheitlichkeit des Stiles, wie ſie im „Günſtling" vorerſt erſtrebt iſt, wird ſicher die Erfahrung und eine fortſchreitende Einſicht in das Weſen des Bühnenwerkes führen. In vielem genial — und damit auch jung und unbekümmert — iſt dieſe Oper vielleicht der Vorläufer einer Entwicklung, die durch Beſchränkung zu einer neuen Meiſterſchaft gelangt.

Die Dresdner Uraufführung war ausgezeichnet. Die äußeren Umſtände der Berichterſtattung erfordern eine nur knappe Kennzeichnung ihres Ranges, an dem als Sänger und Darſteller Marta Fuchs und die Herren Kremer, Schöffler, Böhme und Rainer entſcheidenden Anteil hatten: ſie ſchienen faſt wie die Urbilder ihrer Rollen. Muſikleiter war GMD Dr. Karl Böhm: die Aufführung wird als ein Höhepunkt ſeines hieſigen künſtleriſchen Wirkens für immer im Gedächtnis bleiben. An der Geſtaltung des Szeniſchen hatte entſcheidenden Anteil der Spielleiter Joſef Gielen, dem eine glänzende Meiſterung der Übergänge (vom Saal im Weſtminſter zum Themſeufer, vom kleinen zum großen Thronſaal und von der Kerkerſzene des Schlußaktes zum Finale) gelang. Die Bühnenbilder des Textdichters Caſpar Neher entſprachen, wie zu erwarten, allen Anforderungen: bildlich war die Verſchmelzung der Stilelemente vollzogen und eindrucksvoll unter Beweis geſtellt, daß eine Verquickung barocker Konturen und impreſſioniſtiſcher Stimmungen ſehr wohl eine künſtleriſche Einheit darſtellen kann.

Gerhart Göhler.

FRANKFURT a. M. Seit Monaten vorbereitet, brachte die Frankfurter Oper Wagners „Triſtan und Iſolde" (als 125. Frankfurter Aufführung!) in neuer Aufmachung heraus. Es war eine der feſtlichſten Wagner-Aufführungen, die man je in Frankfurt ſeit Jahren hörte und ſah und beſtätigte damit kraftvoll aufs Neue die Leiſtungsfähigkeit der Frankfurter Opernbühne, die, auf eine Auswahl beſter kongenialer Kräfte geſtützt, ſtets bemüht bleibt, den traditionellen künſtleriſchen Ruf dieſer Stätte zu erhalten und zu befeſtigen. Inſzenierung (Dr. O. Walterlin), Bühnenbild (L. Sievert), techn. Einrichtung (W. Dinſe), Beleuchtung (A. Pluck), Chöre (C. Kretzſchmar), muſikaliſche Leitung (Karl Maria Zwißler) vereinten ſich zu einem Geſamtakkord, der ſich im Verlauf des Abends zu einer ſelten großen Erlebnistiefe für den Zuhörer ſteigerte und alle kritiſchen Bemerkungen zum Schweigen verurteilte. Die Titelrollen waren mit Albert Seibert und Elſe Gentner-Fiſcher geſanglich und darſtelleriſch ausgezeichnet beſetzt. Als Weihnachtsüberraſchung gab es eine ſehr bewegliche Neuinſzenierung der unſterblichen „Fledermaus" im Mackart-Stil und Koſtüm der Zeit um 1880 durch W. Felſenſtein in äußerſt effektvollen Dreh-

bühnenbildern L. Sieverts, namentlich im 2. Akt von Farbe und Licht getragen (technische Einrichtung W. Dinse). Die musikalisch überaus schwungvolle Leitung durch Bertil Wetzelsberger, das vorzügliche Solistenensemble, die schönen Balletteinlagen W Junks, die exakt ausgeführten Chöre (C. Kretzschmar) ergaben ein hervorragendes Gesamtniveau der Aufführung, die inzwischen zu Serienerfolgen gelangte.

Das 6. Freitags-Konzert der Frankfurter Museumsgesellschaft, das unter Bertil Wetzelsbergers Leitung (a. G.) stand, brachte statt der zuvor angekündigten Hindemith-Symphonie „Mathis der Maler" außer Mozarts g-moll-Symphonie in einer etwas herben Auffassung als Neuheiten: vier italienische Lieder für eine hohe Stimme mit Orchester und „Georgica", drei Bauernstücke für Orchester von dem jungen Münchner Komponisten Werner Egk (dessen erste Oper „Die Zaubergeige" von der Frankfurter angenommen wurde). Der gequälte Humor der beiden Erstaufführungen, auf längst abgewirtschafteten, atonalen Bezirken basierend und nur auf äußerliche Effekte zielend, wurde von dem größeren Teil der Zuhörerschaft mit Recht abgelehnt. Als Solistin begrüßte man die junge polnische Geigerin Eugenja Uminska (Warschau), die Brahms' Violinkonzert D-dur op. 77 virtuos vortrug, technisch ausgeglichen und von starker Empfindung getragen. Im 7. Freitagskonzert spielte der einheimische Pianist Alfr. Hoehn Regers Klavierkonzert f-moll op. 114, das — ein Kuriosum! — 25 Jahre nach seiner Veröffentlichung zum ersten Male im Rahmen der Museums-Konzerte erklang. Die für den Solisten „undankbare" und äußerst schwierige, klippenreiche Komposition, deren symphonischer Charakter kaum mehr konzertmäßig wirkt, wurde von Alfred Hoehn mit großer Leidenschaftlichkeit und Hingabe an das Werk gemeistert, eine Bravourleistung im besten Sinne des Wortes, die stürmischen Beifall auslöste. Schuberts 7. Symphonie unter Georg Ludwig Jochum bildete den heiter-anmutigen Abschluß des eindrucksreichen Abends.

August Kruhm.

FREIBERG i. Sa. Die hiesige RMK-Fachschaft Musikerzieher und die NS-Kulturgemeinde haben sich zwecks Neubelebung und Hebung des Freiberger Musiklebens zielbewußt zu gemeinsamer Arbeit zusammengefunden. Sie beabsichtigen allmonatlich einen prominenten Künstler nach Freiberg zu bringen. Das erste dieser Solistenkonzerte hat bereits mit großem Erfolg stattgefunden. Prof. Walter Schaufuß-Bonini, der geniale Dresdener Pianist, spielte. Sein Klavierabend begann mit Mozarts A-dur-Sonate und führte über Beethoven zu den Romantikern. Die zeitgenössische Kunst war durch den feinsinnigen Dresdner Komponisten Roland Boquet vertreten. — Der NS-Kulturgemeinde verdanken wir des weiteren ein Symphoniekonzert, das sich durch eine überraschend gute Wiedergabe von Bruckners vierter Symphonie (der „Romantischen") zu einem besonderen künstlerischen Ereignis gestaltete. KM Willy Schabbel und das Stadttheater-Orchester bestanden sehr ehrenvoll. Solist des Abends war Max Tanneberger, der erste Klarinettist der Kapelle. Er erfreute mit Mozarts A-dur-Klarinettenkonzert. — In einem eigenen Abend führte sich der junge Berliner Bariton G. van den Arend hier vorteilhaft ein. Er wurde von Hans Klüglich (Chemnitz) korrekt, stellenweise aber zu hart begleitet. Auf kammermusikalischem Gebiete betätigten sich sehr erfolgreich das Leipziger Weitzmann-Trio und das einheimische Trio Dietze-Barth-Haschke. Die Freiberger Sopranistin Luise Schelbach-Pfannstiel sang mit hochkultivierter Stimme Lieder von Schubert und Schumann. Domorganist Kantor Eger bot mit namhaften Solisten einen auf achtunggebietender Höhe stehenden Kantaten-Abend. Walter Fickert.

HAMBURG. Die „Dorische Musik" Heinrich Kaminskis, im Siebten Philharmonischen Konzert erstmalig hier gebracht, fesselt durch ihre eigenartige Wechselwirkung, die es in ihren Grundzügen unternimmt, Kirchentonartliches weitgehendst harmonisch umzufärben und aufzulösen und es über den Weg barocker Spielformen zu rhythmisieren und zu lyrisieren. Wie immer erweist sich Kaminski als ein starkes zeitgenössisches Talent, das hier, in dem Einschmelzungsprozeß altertümelnder und modern gefärbter tonaler Bestandteile, jedoch noch nicht zu einem überzeugenden eigenen Stil gelangt ist.

Zweimal weilten die Berliner Philharmoniker in Hamburg. Unter GMD Eugen Jochum, dem Hamburger Generalissimus, der mit ihnen als Gastdirigent von Breslau kam und hier Bruckners „Siebte" impulsiv und schwärmerisch aufklingen ließ. Und unter GMD Carl Schuricht, dem Dirigenten mit der großartigen Wiesbadener Konzerttradition, der Brahms' „Zweiter" mit geistiger Zielsicherheit, rhythmischer Unerbittlichkeit und souveräner Stabführung zu stärkstem Beifall verhalf.

Die Staatsoper brachte, neben der Wiederaufnahme des Lortzingschen „Wildschütz", den „Bettelstudenten" von Millöcker in der Neubearbeitung von Eugen Otto. Sie hält sich fern von allem Revuemäßigen im Stile des übel neuausgestatteten Zellerschen „Vogelhändlers". Die politische Rolle des Studenten Jan mitsamt ihrem verkappten Auftrag wird in die des zum Schlusse aktiv eingrei-

fenden und ſiegenden Polenherzogs Adam aufgelöſt, der dabei nicht nur ſeinen Kollegen Jan, ſondern auch einen Leibdiener „ſchluckt". Die politiſche Aktualiſierung der Neubearbeitung läßt — das iſt ihr beſonderer Vorzug — die ſchöne Millöckerſche Muſik faſt unangetaſtet, weiß ſie vielmehr durch anderes Millöckerſches Melodiengut noch zu bereichern. Die Hoſenrolle des Cornetts Richthofen wird als lausbubenhafter Cherubin ebenfalls vorgetrieben. Dieſe beiden, Herzog Adam und der Cornett, drücken den eigentlichen Bettelſtudenten und Titelrollenverteidiger Simon dabei allerdings recht unſanft an die Wand: aus dem Millöckerſchen „Bettelſtudenten" droht ein „Herzog Adam" zu werden. Die Aufführung ſelbſt war, vom Geſamtſtil her betrachtet, in der kammermuſikaliſch feſtgelegten Präziſion Hans Swarowſkys, in der breit und volkstümlich ausladenden Bewegungsregie Rudolf Zindlers und in der Neigung der gutbeſetzten Rollenträger zum Extemporieren und Improviſieren etwas unelaſtiſch und nicht ganz ausgeglichen. Trotzdem wurde der neubearbeitete „Bettelſtudent" hier Zugoperette, ein Beweis für die unverblaßte Volkstümlichkeit der Millöckerſchen Muſe. — In der Reihe der hier fortgeſetzten Anſtellungsgaſtſpiele konnte uns Irene Ziegler vom Mannheimer Nationaltheater als Fricka in der „Walküre" weitaus beſſer gefallen als Johannes Schockes Stolzing (Kölner Opernhaus).

Soliſten von Format weilten inzwiſchen ebenfalls in Hamburgs Mauern: wir nennen Frédéric Lamond, Wilhelm Kempff, Elly Ney, Wilhelm Backhaus und Georg Kulenkampff. Die Verſchiedenheiten ihrer perſönlichen Formate hier zu würdigen, würde zu weit führen. Auch das „Quartetto di Roma" hat ſich hier inzwiſchen durch ein wirkungsvolles Kammerkonzert erneut einen feſten Platz innerhalb der Hamburger Kammermuſikgemeinde geſichert. An der Arp Schnitger-Orgel zu St. Jacobi ſaß der Kopenhagener Domorganiſt N. O. Raaſted. In Wandsbek hörte man unter dem Protektorat der NS-Kulturgemeinde eine für die dortigen Muſikverhältniſſe bemerkenswerte Aufführung des Händelſchen „Judas Makkabäus", in einer Bearbeitung Hermann Stephanis, die es mit Geſchick verſucht, die Idee des „Volksdramas" zu konzentrieren und im Aufbau zu vereinheitlichen, was zum mindeſten ſoweit gelingt, daß man die Bearbeitung für die Aufführungspraxis kleinerer Chorvereinigungen durchaus empfehlen kann. Heinz Fuhrmann.

LEIPZIG. Organiſt Winkler widmete ſeine Kunſt den — wohl meiſt vor längerer Zeit entſtandenen — Werken lebender ſächſiſcher Lehrer-Komponiſten. In keinem der Werke war der härtere und herbere Ton unſerer Gegenwart zu ſpüren, alle ſchwelgten im Wohllaut, in ſchön geſchwungener Melodik — und gerieten dabei oft bedenklich nahe an die verwaſchene Haltung von Salonmuſik endlich vergangener Zeiten. Die heute zu fordernde Bindung an das weſentlich Kirchliche fehlte bei den meiſten Werken. Ein Abend, der mehr die Nachwirkung vergangener Zeiten zeigte, als das Suchen nach neuem Ausdruck. Das vierte Orgelkonzert Hoyers vermittelte einige wertvolle neue Werke. Hoyers eigenes Opus ſchließt in großangelegter Steigerung unter Ausnutzung aller Klangmittel der Orgel die vier Sätze mit einer großes Können verratenden Doppelfuge. Das Ricercare c-moll und die Toccata und Fuge f-moll von Joh. Nep. David erwieſen von neuem, daß Leipzig um einen bedeutenden muſikaliſchen Kopf reicher geworden iſt. Das iſt wirkliche kontrapunktiſche Muſik. Jede der Stimmen des Ricercare z. B. erzwingt durch ihre organiſche Geſtaltung die Aufmerkſamkeit; dadurch wird der Kontrapunkt an ſich ſchon Erlebnis. Von David darf die deutſche Muſik ſicher noch Bedeutendes erwarten. Ein Sonatenabend zeigte Daviſſon als einen Geiger, der im ſtärkſten Maße vom Geiſt und nicht vom Gefühl aus geſtaltet. Die dadurch bedingte Diſtanzhaltung zum Kunſtwerk, die es vermeidet, ſich reſtlos der Muſik hinzugeben, iſt aber gerade bei romantiſchen Werken ſehr gefährlich, und ſo blieb auch Schumanns a-moll Sonate ohne die rechte mitreißende Wirkung. Am beſten gelang Buſoni, eben darum, weil hier das romantiſche Über-ſich-Hinausdrängen gebändigt iſt von einem vom gliedernden Geiſt diktierten Formwillen. Anton Rohden ſpielte zurückhaltend, in tadelloſer Sauberkeit.

Eine geſunde Auffaſſung von Schumann, die das Energiſche und Herbe des Meiſters in den Vordergrund ſtellt, dabei aber doch dem lyriſchen, geſanglichen Element voll gerecht wird, und ein klangfreudiges und temperamentvolles Anpacken des Brahms'ſchen Walzers op. 39 und der Variationen op. 35, gepaart mit einer zurückhaltenden techniſchen Meiſterſchaft zeichneten den Klavierabend Fr. Weitzmanns aus.

Ein Liederabend Ruth Keßlers, zu dem E. Beyer einige Klavierſtücke beiſteuerte, konnte in dem von mir gehörten Teile weder auf Seiten der Sängerin noch des Klavierſpielers befriedigen. Dem Ausdruckstalent Ruth Keßlers ſteht eine techniſch noch nicht ganz durchgebildete Stimme im Wege.

Ein Komponiſtenabend des Landeskonſervatoriums machte mit Kammermuſik von Rolf Unkel und Helmut Bräutigam bekannt. Die Eigenwilligkeit der mit kurz abgeriſſener Melodik

arbeitenden Musik Unkels birgt in sich die Gefahr des Manierismus. H. Bräutigams Serenade ist ein technisch sehr gut durchgebildetes Werk. Allerdings wird der junge Komponist sicher noch zu einem anderen Stil gelangen, der die Gefahren neuromantischer Unklarheit der Linienführung überwindet. Seine Motette für zwei Singstimmen und Orgel, technisch außerordentlich schwierig, ließ die neue nach Einfachheit und Wahrheit strebende Grundhaltung vermissen, Vorbild in dieser Hinsicht muß für unsere jungen Komponisten immer wieder die nun endlich zu ihrem Recht gelangende „alte" Musik sein. Gerhard Schwalbe.

LINZ. Anton Bruckners erste Sinfonie in der Linzer Fassung, wie sie der Meister 1868 dem Linzer Publikum erstmalig vorführte, wurde von Professor Robert Keldorfer mit dem Linzer Sinfonie-Orchester in der Neuausgabe des Musikwissenschaftlichen Verlages der Internationalen Brucknergesellschaft (Wien) mit starkem Erfolg anläßlich einer Matinee im Festsaal des Kaufmännischen Vereins aufgeführt. Im neuen Gewande, das Anton Bruckner 1891 seiner ersten Sinfonie, dem „kecken Beserl" gab, hörten wir sie unter Siegmund von Hausegger 1932 in Linz aus Anlaß der Orgelweihe in St. Florian. Von ganz eigenem Reiz war es nun, jetzt die Urfassung kennen zu lernen. Der kontrapunktischen Feinarbeit, der instrumentalen und dynamischen Retuschen, der Neueinstellung des gereiften Meisters zur Thematik und Rhythmik mußte die ursprüngliche Eigenart des unbekümmerten Stürmers von 1868 „da hab' i mi um ka Katz g'schert und hab' komponiert wi i woll'n hab'" weichen. So trat die Urgestalt des „kecken Beserls" in seiner ungezügelten, aber erfrischenden Kraft des Ausdrucks vor uns hin. In Bewunderung vor den trotzigen Kühnheiten, die uns aus seinem großen Erstlingswerk entgegenströmen, stehen wir im Banne des naturhaften Titanen — Anton Bruckner. Der I. B. G. ist durch die Neuausgabe der Urfassung der Sinfonie ein weiterer Schritt in der Bedeutsamkeit ihrer Aufgabe: Weiterverbreitung der Urtexte und Urschriften der Werke Anton Bruckners gelungen. Paul Günzel.

MAINZ. Das Stadttheater mußte in der ersten Zeit der Spielzeit auf große Opern verzichten, da der größte Teil des Städtischen Orchesters bis in die Mitte des September in Bad Nauheim verpflichtet war, wodurch die Intendanz genötigt war, mit Schauspiel und Operette den Theaterhunger der Bevölkerung zu befriedigen. Der alte „Bettelstudent" hatte unter KM F. Schultze-Markerts Führung in guter Besetzung — in der Paula Hopf (früher in Regensburg) sich als scharmante Komtesse vorstellte — nichts an Wirkung eingebüßt. Auch „Der Vetter aus Dingsda" war eine angenehme Erinnerung an vergangene Tage. Die von Intendant Paul Trede kunstsinnig inszenierte, von Heinz Berthold musikalisch geleitete Russenoper „Boris Godunow" erweckte namentlich durch die prachtvolle Wiedergabe des Herrschers von Hans Kommeregg tiefen Eindruck, ohne jedoch der Oper einen Dauerplatz im Spielplan zu sichern. „Zauberflöte", „Tannhäuser", „Tiefland", „Traviata" taten ihre alljährliche Schuldigkeit und Nicolais „Lustige Weiber" (von GMD Matthias Bungert dirigiert) wurden vom Reichssender Frankfurt a. M. übernommen, der den Hochstand der Mainzer Oper weit in die Lande hinaus kündete. Der 30. Januar, Gedenktag der Revolution, wurde mit „Fidelio" (Leonore Margarete Bäumer, Leipzig) in würdiger Weise gefeiert.

Das erste Städtische Sinfoniekonzert brachte zu Rich. Strauß' 70. Geburtstag „Sinfonia domestica", „Till Eulenspiegel" und das „Violinkonzert W. 8". Zur Ausführung war gewonnen worden als Dirigent G. L. Jochum-Frankfurt/M. und Cecilia Hansen-Berlin (Violine). Der fünf Jahre jüngere (als R. Strauß) Prof. Dr. Hans Pfitzner beging seinen Geburtstag in Mainz, wo sein Erstlingswerk („Der arme Heinrich") zur Uraufführung einst gekommen war. Gisela Derpsch sang mehrere Pfitzner-Lieder, das Orchester spielte die Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" u. a. Werke des Meisters, der mit Jugendfrische den Dirigentenstab schwang und überwältigende Sympathiekundgebungen des dankbaren Hauses entgegennehmen konnte. Ein Regerabend, von Prof. Dr. Fritz Stein geleitet, vermittelte das „Konzert in altem Stil F-Dur W. 123" und eine Reihe von Liedern, die Marie-Theres Henderichs mit kraftvoller Altstimme vortrug. Der italienische Solist E. Mainardi spielte in ausgereifter Technik Schumanns „Cellokonzert a-moll, W. 129" unter GMD Franz von Hoeßlins Führung. — Die NS-Kulturgemeinde und Deutsche Bühne bot ein Volkssinfonie-Konzert, das Bach, Beethoven, Mozart umfaßte und eine sehr dankbare Zuhörerschaft gefunden hatte. Die NS-Kulturgemeinde veranlaßte ferner ein Kammerkonzert mit dem Klarinetten-Quintett von Brahms und ein Bruckner-Quintett in der Ausführung des rühmlichst bekannten „Mainzer Streichquartetts" der Herren Peinemann, Kornely, Philip und Wunderlich, dem sich als zweiter Bratschist Hans Oehl angeschlossen hatte. Von den weiteren Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde sei noch das Cembalokonzert der Li Stadelmann-München besonders hervorgehoben.

In der Mainzer Liedertafel eröffnete GMD Carl Elmendorff den Reigen mit Gottfried Müllers „Heldenrequiem", das wie bei der Uraufführung in Wiesbaden von ſtarkem Erfolg gekrönt wurde. Das „Havemann-Quartett", der Herren Prof. G. Havemann, K. Steiner, Prof. K. Mahlke und A. Steiner erzielte mit Beethoven, Mozart, Brahms in delikater Durchführung begeiſterten Beifall. Der Lieder- und Arienabend von Lotte Jakobi-Berlin, pianiſtiſch von GMD Heinz Bongartz-Kaſſel geführt, brachte ſtürmiſchen Beifall nebſt zahlreichen Zugaben. Durch das „Leipziger Gewandhaus-Quartett" gelangte Beethovens „Raſumofskys Quartett" in bewundernswerter Ausgeſtaltung zur Wiedergabe. In Werken von Bruckner und Hausegger gaſtierten ſehr erfolgreich die „Münchener Philharmoniker". Haydns „Schöpfung" von GMD Stöwer-Bremen geleitet, beſetzt mit Sophie Höpfel-Würzburg (Sopran), Th. Hannappel-Wiesbaden (Baß), H. Hoefflin-Berlin (Tenor), den Chören der Liedertafel und dem Städt. Orcheſter fand eine weihevolle Wiedergabe, der lebhafter Beifall folgte. L.

MANNHEIM. Die erſten Wochen der neuen Spielzeit unſeres Nationaltheaters waren etwas behindert durch einen umfangreichen Erweiterungsbau der alten und ehrwürdigen Bühne im Schillerplatz. Geſpielt wurde in dieſer Zeit auf der zweiten zur Verfügung ſtehenden Bühne im Roſengarten, die für die Anſprüche der großen Oper und des Muſikdramas nicht ausreicht. Der Spielplan mußte darauf Rückſicht nehmen. Mit einer feſtlichen Lohengrinaufführung wurde dann im Oktober die Tätigkeit im alten Hauſe wieder aufgenommen. Als zweite Wagneroper folgten am Weihnachtstage die Meiſterſinger. Beide Werke leitete GMD Wüſt. Im übrigen wurde das Repertoire faſt durchweg mit bekannten Werken beſtritten. So kamen Mozart (Figaro), Donizetti (Regimentstochter), Verdi (Maskenball), Bizet (Carmen), Strauß (Roſenkavalier), Humperdinck (Königskinder) und d'Albert (Tiefland) zu Wort. Der Januar brachte als bisher einzige Erſtaufführung Arthur Kuſterers Oper „Was ihr wollt", die nach ihrer Uraufführung in Dresden vor zwei Jahren umgearbeitet und in dieſer Neufaſſung (im weſentlichen eine Erweiterung um einige Malvolioſzenen) vor einem Jahre in Karlsruhe, der Heimatſtadt des Komponiſten aufgeführt wurde. Eigenartig an dem Werke iſt, daß Kuſterer unmittelbar den (gekürzten) Shakeſpeare-Schlegel-Text durchkomponierte, von einigen Dialogſtellen abgeſehen. Muſikaliſch zeigt das Werk zwei Stilrichtungen, die nicht in einer höheren Einheit zuſammenklingen: eine zarte, etwas blaſſe, aber vornehme Lyrik um das Liebesſpiel Herzog-Olivia-Viola, und die buffone Muſik der Rüpelſzenen. Kuſterer macht den faſt unmöglichen Verſuch, der genialen grotesken Komik Shakeſpeares mit den Mitteln unſerer Zeit, dem Jazz, adäquaten muſikaliſchen Ausdruck zu geben. Die Erſtaufführung unter der muſikaliſchen Leitung von KM Dr. Cremer wurde beifällig aufgenommen.

Hauptträgerin des Konzertlebens iſt auch in dieſem Jahre wieder die Muſikaliſche Akademie des Nationaltheater-Orcheſters. Die vier bisherigen Konzerte ſtanden unter der Leitung von GMD Wüſt. Als Uraufführung iſt eine recht geſchickt angelegte Rhapſodie für Orcheſter des Pfälzer Komponiſten Albert Jung zu verzeichnen. Soliſten waren Emmi Leisner, Helge Roswaenge, Alma Moodie und Chr. Koleſſa. Daneben veranſtaltet die NS-Kulturgemeinde eine Reihe von Kammermuſikabenden. Höhepunkte der übrigen Konzertveranſtaltungen waren die Aufführung des bekannten Oratoriums „Der große Kalender" von Hermann Reutter unter Leitung von GMD Wüſt durch den gemiſchten Chor des Lehrergeſangvereins Mannheim-Ludwigshafen und ein Klavierabend Poldi Mildners, die wieder ſtürmiſch gefeiert wurde.

Karl Stengel.

MÜNCHEN. Die Münchener Haydn-Renaiſſance, geſpeiſt aus dem Füllhorn der Sandbergerſchen Entdeckungen, brachte den Muſikfreunden mit der Uraufführung zweier weiterer annoch unbekannter Schöpfungen des Meiſters durch die Muſikaliſche Akademie des Staatsorcheſters unter GMD Hans Knappertsbuſch neue Überraſchungen. Läßt auch der eröffnende feſtlich bewegte Preſtoſatz der G-dur Sinfonie aus dem Jahre 1774 eine ſolche noch nicht eigentlich erwarten, ſo entführt die tiefinnerliche Zwieſprache des Adagio assai in wundervoll meditierende Seelenhaftigkeit von echt Haydnſcher Empfindungsreine. Aus der verträumten Stimmung dieſes wundervollen Satzes lockt das anmutige Menuett wieder zu Welt und Leben zurück, das dann im Finale alle Minen Haydnſcher Fidelität ſpringen läßt. Auch in der Partita in B-dur (um 1776) erlotet das Adagio in ſeinen wahrhaft klaſſiſchen, ſchön proportionierten Ausmaßen die bedeutendſte Ausdruckstiefe, allein auch in den anderen Sätzen, unter denen das Menuett mit beſonderer Grazie einherſchreitet, erfreuen Friſche und Reichtum der muſikaliſchen Erfindung. Weitere Köſtlichkeiten der Vortragsfolge waren Georg Ph. Telemanns Konzert für Oboe in f-moll, für

die Aufführung eingerichtet von Prof. Fritz Stein, deſſen Solopart von Michael Uffinger mit ebenſo unübertrefflicher techniſcher Meiſterſchaft wie ſicherem Stilgefühl vorgetragen wurde, und die klanglich beinahe etwas überkandidelte Couperin-Suite von Richard Strauß, von Knappertsbuſch und ſeinem Orcheſter mit berückender Leichtigkeit hingeſetzt. — In einem Abend der Brucknergeſellſchaft ſprach Oskar Lang in ſeiner tiefgründenden Weiſe über des Meiſters neuerdings durch den Druck zugänglich gemachte vier Orcheſterſätze aus dem Jahre 1862, ein früheres Trio zur neunten Sinfonie und die neuaufgefundenen Entwürfe zum Finale desſelben Werkes. Jeder, der dann die Stücke in der Bearbeitung für zwei Klaviere durch E. Krüger und K. Bohnen vorgetragen hörte, wird dem Redner rechtgegeben haben, der darauf hinwies, daß vor allem die Entwürfe des Finales einen Titanenwurf Bruckners von überwältigender Größe hätten erwarten laſſen. Wer fühlte ſich dabei nicht von der unergründlichen Rätſelfrage angeſchauert, weshalb ein ſolches Werk, berufen vom Höchſten und Erhabenſten zu künden, Fragment bleiben mußte!?

In einer Erinnerungsfeier gedachte die ſtaatliche Akademie der Tonkunſt ihres ehemaligen Mitgliedes Walter Courvoiſier, der, wenn ihn das Schickſal dieſes Lebensziel hätte erreichen laſſen, am 7. Februar 60 Jahre alt geworden wäre. Es gelangte dabei eine Reihe nachgelaſſener Werke zur Aufführung, ſo ein langſamer Satz für Streichquartett in D-dur und Stücke aus eine Suite in E-dur. Natürlich durften Proben aus den unverwelklichen „Geiſtlichen Liedern" und den „Kinderliedern" nicht fehlen, denn in ihnen offenbart ſich der Menſch und Künſtler Courvoiſier mit dem ganzen Adel ſeiner Empfindung. Hermann Guttendobler und Maria Schönhofer bewährten ſich dabei als vielverſprechender ſängerlicher Nachwuchs. Bekrönt wurde die Feier durch den Vortrag der Variationen über ein eigenes Thema op. 22, mit dem Agnes Forell Proben einer vorzüglichen Technik und ſtaunenswerter geiſtig-muſikaliſcher Beherrſchung gab. — Dem 65jährigen Franz Dannehl hatte der Bayeriſche Volksbildungsverband einen Ehrenabend zubereitet, an dem der frühe Eliland-Zyklus, eine Anzahl von künſtleriſcher wie geſtalteriſcher Vertiefung zeugender ſpäterer Lieder und die Sonate in h-moll für Klavier dargeboten wurden. Vor allem die Uraufführung der letzteren, die Ludwig Schmidmeier geſtaltungskräftig ſpielte, machte mit dem Flug einer romantiſch beſchwingten muſikaliſchen Phantaſie, aber auch einem Achtung heiſchenden formalen Willen bekannt. Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER i. W. Nachdem der ſtädt. MD Gg. L. Jochum Münſter im Sommer 34 verlaſſen hatte, um ſeinen neuen Poſten in Frankfurt a. M. zu übernehmen, zog ſich die Entſcheidung über ſeinen Nachfolger lange hin. Sie fiel zuguterletzt aber umſo gründlicher, ja denkbar gut aus: unter den überzahlreichen Bewerbern wurde der frühere Hamburger GMD Eugen Papſt gewählt. Schon ſein Gaſtkonzert fand bei allen einſichtigen Beurteilern einſtimmig poſitive Würdigung, außerdem eine auffallend begeiſterte Zuhörerſchaft. Entſcheidend fielen dabei die Wiedergabe der Beethovenſchen „Fünften" und des Mozartſchen Divertimento in D (mit Menuett und Marcia alla franceſe) ins Gewicht: war die „Fünfte" hinreißend, werktreu und überlegen zugleich geſtaltet, ſo erfuhr das Mozartſche Werk eine geradezu liebevolle, ſeeliſch und geiſtig beſchwingte Deutung im Sinne Mozartſcher Reinheit. In Ergänzung dazu konnten Rich. Wagners „Meiſterſingervorſpiel" und Rich. Strauß' „Till Eulenſpiegel" nicht anders als eben erſtklaſſige Dirigierleiſtungen bezeichnet werden. Nicht als Bewerber um den erledigten GMD-Poſten, aber als Gaſt trat Meiſter Hans Pfitzner mit ſeiner eigenen cis-moll-Sinfonie als Hauptwerk des Abends auf; ferner dirigierte als Gaſt Willi Czernik (Würzburg). Pfitzners Erſcheinung am Dirigentenpult erfuhr in dieſer Zeitſchrift ſchon ſo oft eingehende Würdigung, daß weſentliche Züge zur Ergänzung nicht beigebracht werden können; von Willi Czernik darf eine zurückhaltende Korrektheit und Sauberkeit der Wiedergabe nicht unerwähnt bleiben. Die nach erfolgter Wahl des GMD Papſt ſtattgefundenen Konzerte hielten ſich alle auf der Höhe ſeines Gaſtabends: ſie verteilten ſich im einzelnen auf Beethovens IX., von der eine hinreißende Chorleiſtung nach kürzeſter Probenzeit beſonders anerkannt werden mußte; auf desſelben Meiſters „Erſte", auf Haydns „le midi", auf Rich. Strauß' „Tod und Verklärung", „Don Juan" und die Suite „Der Bürger als Edelmann", auf Mozarts hier zum erſtenmal erklingende „Serenade Nr. 9" in D (Köchel-Verz. 320), auf Brahms' „Alt-Rhapſodie" und deſſen „Violinkonzert" mit Alma Moodie als Soliſtin. Die Durcharbeitung des Orcheſterparts im Violinkonzert darf als Sonderleiſtung bezeichnet werden. Hervorragend geſtaltete ſich ein Richard-Wagner-Abend, von dem die „Rienzi-Ouvertüre" beſondere Erwähnung finden muß. Möge alles ſich im Sinne dieſes wirklich verheißungsvollen Anfangs weiterentwickeln! Ernſt Gernot Klußmanns „Sinfonie Nr. 1" in c-moll darf als hochachtbare Erſcheinung zeitgenöſſiſchen Schaffens gewertet werden, bei der beſonders ein abſolut ausgereiftes techniſches Können ſtarken Eindruck hinterließ.

Das Theater eröffnete seine Spielzeit mit einer würdig vorbereiteten und von Hans Pfitzner selbst geleiteten Aufführung des „Armen Heinrich", Verdis „Troubadour" in einer textlich verbesserten Fassung von Fritz Berend und Wolrad Rube. Wagners „Fliegender Holländer", Mozarts „Figaro" mit dem Anheißerschen neugestalteten Text reihten sich würdig an, jedesmal vom 1. KM Dr. Fritz Berend geleitet. Des einheimischen Komponisten Franz Ludwigs „Lambertus-Spiel" bewies seine Schwerkraft in den Chören und in dem heimatverbundenen reinen Stoff überhaupt.

Dr. Rich. Greß.

PLAUEN. Erst der Konzertwinter 1934/35 hat die Auswirkungen einschneidender Umorganisationen und persönlicher Eingriffe in das musikalische Leben der Stadt zu spüren bekommen. Gegenüber dem Vorjahre sind eine ganze Reihe von Quellen versiegt. Star-Abende, für die wir zwar sehr dankbar sind, die aber nichts Eigengewachsenes darstellen, bringt die Vogtländische Konzertdirektion. Bisher hörten wir einen wundervollen Liederabend von Marta Fuchs, Beethoven, Schubert, Brahms vom Elly Ney-Trio, einen gutgewollten Lieder- und Arienabend von Gerard van den Arend, einem jungen Berliner Bariton, der stimmlich wenig eindeutige Eindrücke hinterließ, einen reichhaltigen Frédéric Lamond-Abend, der außerordentliche Wirkung durch dessen innerliches Spiel hatte. In derselben Reihe darf als verwandte Kunstgattung ein Sprechabend von Meister L. Wüllner erwähnt werden.

Neben diesen von auswärts an uns herangebrachten Darbietungen trafen mit einiger Verspätung und weit auseinanderliegenden Terminen die städtischen Sinfoniekonzerte ein unter dem Protektorat der NS-Kulturgemeinde. Vier Konzerte sind angesetzt, zwei davon (Missa solemnis, Gastdirigent Elmendorff noch ausstehend) fallen aus dem strengen heimischen Rahmen bzw. dem der Sinfoniemusik wieder heraus. Also beileibe nicht zuviel für eine Großstadt. Immerhin werden sie, obwohl von den obigen Veranstaltungen beeinträchtigt, mehr und mehr mit Interesse besucht, da sie Programme und Gestaltungen aufweisen, die würdig sind. Das Städtische Orchester spielte unter der temperamentvollen Leitung von KM Paul Ketteler zum ersten Abend von Sigfrid Walther Müller die „Heitere Musik für Orchester" mit dem Variationenfinale über „Alle Vöglein sind schon da", die mehr streng als heiter durchgeführt ist. Man war für ein Stück Gegenwartskunst in Plauen besonders dankbar. Ludwig Hoelscher spielte das blühende Cello-Konzert C-dur von D'Albert mit seinem jugendlich-sicheren Bogen. Ein Prachtstück ist immer wieder die 5. Sinfonie „Aus der neuen Welt" von A. Dvořák, deren böhmischer Musikantenseligkeit der Dirigent außerordentlich nachgespürt hatte. Im zweiten Konzert hörte man die ungestüme 7. Sinfonie von Beethoven und von M. Reger Variationen und Fuge über das bekannte Thema der A-dur-Sonate von Mozart. In beiden Werken gaben Dirigent und Orchester an Begeisterungsfähigkeit, wenn auch nicht an letzter Präzision, das äußerste, daß es ein großer Erfolg wurde, den das Bedürfnis nach der Sinfoniemusik durchklang. Elisabeth Friedrich sang vier Wolf-Lieder mit Orchester, die fein aber schwer waren und ihr nicht die Entfaltung ihrer großen Stimme gestatteten. Damit ist die Konzertmusik in zwei Dritteln des Winters erschöpft.

Der ehemalige Tonkünstlerverein, der nur Kammermusik pflegte, ist endgültig eingeschlafen. Etwas Erfatz hat dafür das neugeschaffene Konzertamt der RMK gebracht, das sich für die Konzertgestaltung der Stadt weitgehend mitverantwortlich fühlt. In sicherer Kleinarbeit begann es zunächst, heimische Berufskräfte wieder zur Geltung zu bringen in kleinen anspruchslosen Abenden, die sich aber schon eine feste Gemeinde errungen haben, so daß man von hier aus langsam zu einer neuen Konzertgemeinde kommen kann, die den aussterbenden gesellschaftlichen Anteil des guten Tones durch innere Anteilnahme ersetzen wird.

Selbst in den Gesangvereinen ist in diesem Winter weniger Betrieb als früher. Sind hier organisatorische Fragen lähmend? In den Kirchen haben relativ wenig Motetten stattgefunden. Hervorgehoben werden dürfen zwei Kirchenkonzerte in der Johanniskirche unter KMD Paul Hertel, eine Feier zum Gefallenengedenken mit der vereinigten Sängerbundesgruppe Plauen-Stadt, eine geistliche Bußtagsaufführung mit dem Kirchenchor. Beide Veranstaltungen wiesen Programme spätromantischer Chorkunst bis zur Gegenwart auf.

In unserem Stadttheater steht ein sehr gut zusammengesungenes Ensemble zur Verfügung, das mit überprovinzialen Leistungen aufwarten kann. Man griff zu den Opern „Carmen", „Rigoletto", „Troubadour", „Tiefland", „Fliegender Holländer", „Arabella" u. a. Wir bezeichnen die Weihnachtsoper, Mozarts „Figaro", als die beste bisherige Arbeit. In dem jungen Gustav Neidlinger haben wir einen Spielbaß mit Material und Entwicklungsmöglichkeit, dem ungeteilter Beifall zufiel. Ilse Römer war eine liebe Susanne, Hugo Schäfer, ebenso jung, ein stimmlich ausgezeichneter Graf. Das Orchester unter KM Ketteler war tüchtig, aber in diesem Falle noch zu wenig mozartisch-durchsichtig. Ihm lag die „Bohème" näher (Erika Hoffmann-Mimi, Heinz Janssen-Rudolf.

Dr. Hans Stephan.

ROSTOCK. An erster Stelle stehen stilvolle Wagner-Aufführungen unter GMD Wach. Im Lohengrin ward die meist gänzlich vernachlässigte zeitgeschichtliche Umwelt (933) veranschaulicht: der reichsgeschichtliche Gedanke — König Heinrich gewinnt den brabantischen Volksstamm für den Reichskrieg gegen die Ungarn, der junge entzauberte Herzog Gottfried übernimmt an des scheidenden Gralsritters Stelle die Führung —; der glaubensgeschichtliche Gedanke, die heidnische Friesenfürstin im roten Haar, eine Brünnhildgestalt, als Gegenspiel gegen den noch jungen neuen Glauben. So wird die „romantische Oper" zum wirklich lebensvollen Drama! Der „Ring", bisher Rheingold und Walküre, zu volkstümlichen Preisen fand dankbarste Aufnahme, die eine Wiederholung notwendig machte. Die neuen Bühnenbilder Rammelts und die Spielleitung Dr. Sees suchten engen Anschluß an das Bayreuther Vorbild, wie es durch Cosima Wagner und Siegfried Wagner einst in echter Werktreue gestaltet wurde. Sabine Offermann-Hamburg war zur Brünnhilde berufen, alle übrigen Rollen fanden in den heimischen Künstlern durchweg vorzügliche Vertreter, so namentlich in Thomas Salcher (Lohengrin, Loge, Siegmund), den wir mit Ende der Spielzeit an Wiesbaden verlieren, Artur Bard (Wotan), Lislott Grooß (Elsa, Sieglinde). Bemerkenswert war die Erst-Aufführung der „heroisch-burlesken Oper" von J. Haydn „Ritter Roland", die in barocker Ausstattung gegeben wurde. Die Mischung von tiefem Ernst (Charonszene) und heiterem Buffostil erzielte beste Wirkung. Kapellmeister Karl Reife betreute diese Vorstellung mit feinem Verständnis. Hervorzuheben sind noch ausgezeichnete Wiedergaben von Beethovens „Leonore" und Mozarts „Entführung". Mit gleicher Sorgfalt und Liebe werden die verschiedenartigsten Anforderungen von sämtlichen Mitwirkenden erfüllt, so daß stets ein großartiger Gesamteindruck sich ergibt, der dem künstlerischen Streben unserer Bühne zu hohem Ruhme gereicht. Als Feier für Richard Strauß war die Josefslegende geplant und eingeübt, mußte aber im letzten Augenblick auf Anordnung abgesetzt werden. Dafür brachte GMD Wach Zarathustra, Tod und Verklärung, Heldenleben und Lieder. Im Theaterkonzert hörte man mit großem Beifall den Pianisten Professor Winfried Wolf. Die Solistenvereinigung hatte für ihre Konzerte Gieseking, Schlusnus und Vecsey verpflichtet. Das große Ereignis im Theaterkonzert war Hans Pfitzner mit der A-dur Symphonie Haydns und Beethovens und dem Vorspiel zum Christelflein. Pfitzner, der zum ersten Mal hier auftrat, wurde mit Begeisterung gefeiert. Prof. Dr. Wolfgang Golther.

STETTIN. (Uraufführung der Oper „Taras Bulba" von Ernst Richter.) Das Libretto von Johannes Kempfe ist eine freie, nur zum Teil geschickte Bearbeitung des gleichnamigen Romans von Gogol. Mittelpunkt der während eines Vergeltungskampfes gegen Polen spielenden Handlung ist der Kosakenhetman Taras Bulba. Von seinen beiden Söhnen wird Andrij, der jüngere, der aus Liebe zu Vera, der Tochter eines polnischen Heerführers, zum Vaterlandsverräter geworden ist, vom eigenen Vater dem Kriegsgericht überliefert, das ihn zum Tode verurteilt; Ostorp, der ältere, fällt und er selbst wird schwer verwundet und stirbt.

Am besten gelang dem Librettisten der 1. Akt, eine Familienszene vor dem Auszug und eine Lagerszene mit Trinkgelage und Schwerttanz umfassend, und — abgesehen von einigen Längen und Schwächen — der dritte, der gleichfalls im Kriegslager spielt. Im zweiten Akt aber, der nach einer Soloszene Veras ein Liebesduett bringt, versagt der Textdichter: besonders für das letztere, das doch einen Höhepunkt bedeuten müßte, hat er nur gereimte Gemeinplätze zur Verfügung.

Der Komponist, ein junger Sudetendeutscher und z. Zt. Kapellmeister an der Dresdner Staatsoper, muß auf Grund dieser seiner Erstlingsoper unbedingt als Berufener bezeichnet werden. Das Wesentlichste seiner Tonsprache liegt im Orchestralen, das — immer aus dem Wesen des Instruments gestaltet — bei teilweise zu weit gehender Polytonalität in erster Linie (in der Liebesszene fast ausschließlich) seelenmalerisches Element ist. Am besten und wirksamsten ist der Komponist zweifellos da, wo er sich einfacher gibt; so intime Reize die erste Szene mit dem ungezwungen eingestreuten schönen Lied der Mutter auch bietet: das Rückgrat des Werkes bilden die Lagerszenen, die packende dramatische Momente und prächtige Männerchorensembles bieten. Bei der Führung der Solostimmen überwiegt eine Art von rezitativisch-ariosem Charakter; daß der Komponist in starkem Maße sprachlich eingestellt ist, zeigt sich deutlich darin, daß die gesangliche Linie durchweg aus der Sprachmelodie sich entwickelt — bei gutem Text sicher ein Vorzug, im Falle der schon erwähnten Liebesszene jedoch ein starker Nachteil; hier hat man den Eindruck einer sinfonischen Dichtung mit beigefügten Singstimmen, denen die Möglichkeit freier Entwicklung fehlt.

Die Aufführung, im Musikalischen sorglich von Ewald Lengstorf, im Szenischen ebenso von Dr. Peter Andreas betreut und in den Hauptrollen mit den Herren Schmid-Scherf, Hesse und Herbert wie mit den Damen Schilp und Junck besetzt, hatte starken Erfolg

und läßt hoffen, daß mit ihr einem ebenso hochstrebenden wie reichbegabten Komponisten die Wege geebnet sein mögen. Ph. Gretscher.

WIESBADEN. Sehr begrüßenswert ist diese Saison das endlich erreichte Einvernehmen zwischen Staatstheater, Kurhaus und „Verein der Künstler und Kunstfreunde", so daß das leidige, manchmal direkt boshafte Formen annehmende Kollidieren der Konzerte vermieden wurde. In einer Stadt von ca. 150000 Einwohnern wie Wiesbaden darf eben nicht mit einem doppelten Konzertpublikum gerechnet werden, was anders sich höchstens erfahrungsgemäß durch halbvolle, oder besser gesagt „leere" Säle rächt. So war auch die Erkenntnis, daß „Kraft durch Freude" mit allzu leichten Programmen, in solcher Überzahl der Veranstaltungen auftretend wie letztes Jahr, den ernsten Konzerten unbedingt schadet, gottlob noch im rechten Moment gekommen, da es für ein Rückerobern des wahren Konzertpublikums noch nicht unbedingt zu spät war. Man soll jedem Volksgenossen den Born der Musik erschließen, aber weder unter das Niveau des Guten steigen, noch ihn in den Tiefen oder Höhen der Kunst — gleichviel — ertränken. Bei Beiden wird er durch Übermaß abgestoßen und geht der Kunst unwiderbringlich verloren. Es schält sich hier nunmehr eine Essenz der Darbietungen heraus, die sehr zu begrüßen ist und in deren Mittelpunkt nach wie vor die Zykluskonzerte der städt. Kurverwaltung unter Leitung GMD Schurichts, wie die Sinfoniekonzerte des Staatstheaters unter GMD Elmendorffs Stabführung stehen. Erstere Reihe eröffnete an Stelle des damals erkrankten Carl Schuricht Prof. Hermann Abendroth (Leipzig), welcher sowohl der bestechenden Grazie und Schattierungsfeinheit in Mozarts Divertimento in D, wie dem Monumentalbau der Bruckner'schen 3. Symphonie ein bewundernswert objektiver, und dennoch zündende Wirkung schaffender, idealer Ausdeuter war. Kammersängerin Emmy Leisner (Berlin) sang mit ihrem pastosen Alt Händels allzubekanntes Ariofo und Largo, wie 3 Schubert-Lieder in meisterlicher Erfassung. KMD Kurt Utz (Wiesbaden) leitete mit dem plastisch gestalteten F-dur Präludium und Fuge von Bach ein. — Im 2. Konzert wurde GMD Schuricht stürmisch als genesen begrüßt. Er brachte in den drei vorweihnachtlichen Zykluskonzerten neben erprobtem Alten gottlob manch frischen Zug ins Repertoire. Man kann Neues gutheißen oder ablehnen, gleichviel, immerhin muß es herausgestellt werden, denn es ist wohl mit eine Ehrenpflicht jedes Reproduzierenden, sich für seine leistungsfähigen (!) Zeitgenossen einzusetzen und sie der Menschheit vorzustellen, damit sie Stellung zu ihnen nehmen kann, auf diese Art ihrem Weiterkommen dienend! So brachte Schuricht Eugen Zadors frisches, nicht gerade stark persönliches, aber an seinem Platz als Einleitung des Konzertes gut gewähltes „Rondo", Anatole Liadows recht ansprechendes Scherzo nach „Kikimora", Siegfried Walter Müllers nicht eben zündende „heitere Musik", Prokofieffs wirkungsvollen Marsch aus „Liebe zu den 3 Orangen", Josef Marx' harmonisch schwülstiges, nicht ganz echt scheinendes „Herbstpoem", Respighis schon nicht mehr „neue" „Fontane di Roma". Es erübrigt sich zu betonen mit wieviel Liebe und Einfühlungskunst sich Schuricht für diese Werke einsetzte. Daneben bot er mit hinreißendem Elan Brahms' 4. Symphonie, Schuberts feingliedrige Rosamunden-Musik (eine Spitzenleistung an Delikatesse) und Beethovens dithyrambische 7., die man kaum intensiver erleben kann. Als Solisten erschienen: Der aus innerstem Adel musizierende Prof. Georg Kulenkampff, der bewies, daß man Mendelssohns Violinkonzert in solch meisterlicher Aufmachung noch lieben kann, Marcell Wittrisch, welcher Richard Strauß, Hugo Wolf, Puccini und als Bestes Bizet-Carmen „Torero-Lied" sang — und als ganz große Klasse Prof. Alfred Hoehn mit einer gigantischen Darlegung des Titanenwerkes Brahms', dem d-moll Klavierkonzert. —

In den Staatstheater-Konzerten der 1. Winterhälfte konnte Edmund Weyns (Konzertmeister des Orchesters) mit dem Beethoven'schen Violinkonzert einen hübschen Sondererfolg erzielen. Rosalind von Schirach sang die Mozart'sche Arie „non temer amato bene" und 5 geistl. Lieder von Hugo Wolf in kultivierter Vortragsweise, während Gaspar Cassado zur Sensation für Wiesbaden wurde; er spielte mit überragender Technik und großer Musikalität seine Bearbeitung der Schubert'schen Arpeggione-Sonate. GMD Karl Elmendorff wartete mit Hans Wedigs etwas matter „Musik für Streichorchester" (Uraufführung) auf, die selbst bei aller Intensität des Dirigenten nicht gewinnender wurde. Ferner bescherte er stilvoll Bachs Suite D-dur Nr. 3, Liszts unvermeidlichen „Tasso" (wenn noch so gut in der Wiedergabe ... muß es sein?) und in seiner den Stoff wuchtig ballenden, einzigartigen Auffassung Bruckners 8. Symphonie, die zum Erlebnis wurde! —

Über die außer diesen stattgehabten Konzerte und die Oper nächstes Mal.

Grete Altstadt-Schütze.

WUPPERTAL-BARMEN. Zur Uraufführung im Sinfonie-Konzert der Wuppertaler Konzertgesellschaft gelangte am 15. 2. 1935: Partita für Orchester von Reinhard Schwarz. Das 5 kurze Sätze enthaltende Werk steht auf festem tonalen Boden, zeigt reich entwickelte Polyphonie und feinsten Rhythmus. Durch ausgiebige Anwendung reichster technischer Mittel werden oftmals über-

raschende Wirkungen erzielt. Melodisch schöne Stellen enthält die Canzona, der Tanz, das Rondo, der Stil ist nicht ganz einheitlich. Es sind Anklänge an Bach, Händel und Bruckner vorhanden. Das nicht leicht zu bewältigende Werk wurde durch unser Städtisches Orchester unter Leitung von MD F. Schnackenburg musterhaft wiedergegeben. Die zahlreiche Zuhörerschaft zollte der neuen Partita sehr lebhaften Beifall.

H. Oehlerking.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Das bemerkenswerteste Ereignis im musikalischen Januar-Programm beider Sender war die Stuttgarter Funkaufführung der komischen Oper „Was ihr wollt" (nach Shakespeare) des badischen Komponisten Arthur Kusterer durch Solisten, Chor und Orchester des Staatstheaters Karlsruhe, das vor einigen Monaten das Werk uraufgeführt hatte. Dieser Vorzug sicherte neben der Funkbearbeitung durch den Komponisten und der Leitung des Dirigenten der Uraufführung, Joseph Keilberth, dem tatkräftigen Eintreten des Stuttgarter Senders für einen der eigenwüchsigsten jungen süddeutschen Musiker eine vorbildliche Form. Ansprüche auf funkeigene Operngeltung, die im Zusammenhang mit diesem Querschnitt durch ein an musikalischen Werten romanticher Lyrik wie feingeistigen Humors reiches modernes Werk nicht zu stellen waren, erfüllte in hohem Maße eine Stuttgarter Aufführung von Lortzings „Undine" in einer ausgezeichneten, den Stimmungsgehalt voll ausschöpfenden Funkopern-Bearbeitung von Hans Blum. Eine gut empfundene, meist musikalisch unterlegte Versandeutung von Handlung und Milieu verband nahtlos Szene mit Szene der von Ferdinand Drost geleiteten wertvollen Aufführung.

Im Konzertprogramm erheischte die Frankfurter Aufführung eines Konzerts für Violoncello und Orchester von Ildebrando Pizetti besonderes Interesse. Trotz der glanzvollen Wiedergabe des Soloparts, der die Grenze der Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments schier überdehnt, durch den italienischen Cellisten Enrico Mainardi blieb der Eindruck zwiespältig. Die thematischen Einfälle und ihre unter Debussys, Strauß' und Strawinskys Einfluß stehende Durchführung reichen nicht hin, die sehr weite Bogenspannung der breiten Anlage zu füllen. Mainardi überzeugte anderntags ebenfalls unter Hans Rosbauds sorgsam interpretierender Leitung, in Schumanns Cello-Konzert in a-moll, dem sich die 3. Sinfonie in D-dur anschloß, stärker von seiner hohen Kunst. Aus der für die Funkwirkung sehr erheblichen Tätigkeit des Frankfurter Rundfunkorchesters in den volkstümlichen Museumskonzerten hörte man eine der schönsten Solokantaten von J. S. Bach „Jubelt Gott in allen Landen" mit Ria Ginsters für solche Aufgaben idealem Sopran und mit dem Solotrompeter Spörri von den Berliner Philharmonikern, außerdem Bruckners Siebente in einer überzeugenden, wenn auch nicht letzte Tiefen erreichenden Interpretation Rosbauds.

Stuttgart bezog, abgesehen von einem Reger-Strauß-Konzert — Regers Klavierkonzert in f-moll mit der hinreißenden Leistung Alfred Hoehns und Strauß' „Till Eulenspiegel", beides in prachtvoller orchestraler Fassung unter Drost —, weitgehend „von draußen". Eine Übertragung aus Mannheim brachte mit dem Pfalzorchester unter Prof. Ernst Boehe u. a. Regers Ballett-Suite mit allen Feinheiten der köstlichen Partitur. Das Baden-Badener Sinfonieorchester, das sich unter Herbert Albert erfreulich entwickelt und durch den Rundfunk immer mehr an Bedeutung im Südwesten gewinnt, spielte mit W. Kempff Brahms' sonniges B-dur-Klavierkonzert in wundervoller Ausgeglichenheit; ein weiteres Konzert aus Baden-Baden zeichnete sich gleichermaßen durch stilistische Geschlossenheit (Gluck, Haydn, Mozart) wie durch die kultivierte Klangdisziplin des Orchesters aus. Hermann L. Mayer.

In der Frankfurt-Stuttgarter Funk-Kritik des Januarheftes wurde vom Referenten versehentlich als Leiter der Aufführung von Verdis Requiem im Stuttgarter Sender Ferdinand Drost genannt. Die ausgezeichnete Aufführung wurde von Willy Steffen geleitet. **H. L. M.**

REICHSSENDER HAMBURG. Der erste Monat im neuen Jahr ließ sehr viel Arbeit und oft erfreuliche Liebe an und zu kleinen Dingen erkennen. Das Unterhaltende überwog (wie schon bei früheren Feststellungen) bei weitem. Aber immer mehr macht sich die Tendenz geltend, auch die musikalische Füllung der in augenblicklicher Wirkung sich erschöpfenden Stunde „künstlerisch" zu gestalten. Das Verantwortungsgefühl und der Wille zum Leistungsprinzip, welche die auf diesem Gebiete erzielten Resultate manchmal auch in Veranstaltungen aufweisen, wo man sie nicht so ohne weiteres erwartet hätte, sind ein so starkes Positivum, daß um seinetwillen etlicher Schematismus (Tanzabende) hingenommen werden muß. Im übrigen lassen sich je länger je mehr Grenzfälle bemerken, die im Zwischenreich von Unterhaltung und Kunst angesiedelt sind und vielleicht deshalb im besonderen Maße einer gewissen Natur und Bestimmung des Funks entsprechen. U. a. möchte ich in diesen Bezirk verweisen

die Hörfpielbearbeitung der Mörikefchen Novelle „Mozart auf der Reife nach Prag“ von Rudiger Wintzen, mit Walter Girnatis als Cembaliften, Arrangeur und Komponiften. Obwohl die gefanglichen Leiftungen nicht durchaus Mozartnah waren, fo waren die Stimmung und Überzeugung der Sendung doch im ganzen fo einheitlich, daß viele Hörer auf den „Don Giovanni“ begierig geworden fein mögen. Es wäre zu wünfchen, daß die Sendeleitung eine Veranftaltung wie diefe als propädeutifch auffaßte und von folcher Bafis aus einmal eine repräfentative Opernfendung Mozarts herausbrächte.

Aber die deutfchen Großmeifter erfahren hier nur eine recht fporadifche Behandlung; wohl find Werke von ihnen (am liebften Werklein) anzutreffen, aber man vermißt den aktiven Mittelpunkt, von dem aus fie ftetig und verläßlich der Hörerfchaft fich mitteilen. Es bleibt nur zu hoffen, daß mit dem Abfchied des langjährigen Generalmufikdirektors Jofé Eibenfchütz die vor Jahresfrift an diefer Stelle fchon erörterte Dirigentenfrage eine Löfung findet, die den richtigen und autoritativen Mann auf diefen feiner fehr bedürftigen Poften ftellt. Inzwifchen tragen die elaftifchen Schultern Gerhard Maaß' (vor der Öffentlichkeit) den Hauptanteil an der Arbeit, und Eigel Kruttge ift redlich bemüht, trotz manchen Ungefährs den künftlerifchen Fundus zu bereichern. Daß er die „Orpheus und Eurydike“-Aufführung der Hamburger Staatsoper (in der neuen Textierung durch Hans Swarowsky) aufnahm, fichert ihm den Dank aller ernften Mufikfreunde. — Das 11. Meifterkonzert brachte zwar ftatt der urfprünglich vorgefehenen Sigrid Onégin in Luife Willer eine wirkliche „Meifterfängerin“ vor das Mikrophon, die aber aus Paul Graeners fchwerflüffiger Rhapfodie: „Sehnfucht an das Meer“ trotz der Unterftützung durch den dirigierenden Komponiften (Urfendung) keine dem folgenden Regerfchen „Hymnus der Liebe“ gleichwertige Mufik machen konnte. — An neuer zeitgenöffifcher Mufik fiel neben Ludwig Lürmanns befonders im langfamen Mittelfatz ergiebigen „Concertino barocco“ die heiter anmutige „Tafelmufik“ von Maaß nach Reinhard Keifer als tüchtig gekonnte Arbeit auf. — Die „Fiedellieder“ (auf Stormfche Verfe) des Hannoveraners Max Peters enthalten ein paar hübfche Einfälle, ohne daß aus ihnen die „Kompofition“ würde, die erft die höhere Prägnanz und Gültigkeit fichert. — Als fehr wertvoll wurde das Gaftfpiel des Trios Erdmann, Moodie, Schwamberger empfunden. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Die beiden von Leipzig beftrittenen Meifterkonzerte führten zwei anerkannte Interpreten vorklaffifcher Mufik vor das Mikrophon: Li Stadelmann fpielte Bachs d-moll-Cembalokonzert mit einer fprühenden Lebendigkeit, die gleichwohl nie auf Koften der Klarheit ging, und Günther Ramins Vortrag der Händelfchen Orgelkonzerte in B-dur und d-moll löfte neben der Freude auch das Bedauern aus, daß eine fo urwüchfig-einfache, dabei hochwertige Mufik, wie die Konzerte Händels, nicht fefter Beftandteil des Mufiklebens ift. Hans Weisbach bewährte fich wieder vortrefflich im Zufammenmufizieren mit den Soliften.

Die Störmthaler Hildebrand-Orgel entfaltete ihre durchfichtige Klangwirkung nunmehr auch im Lautfprecher, und man kann nur wünfchen, daß fie — ebenfo wie die Röthaer Orgeln — in den Sonntagvormittag-Orgelvorträgen öfters zu hören ift, befonders wenn fie ein fo erfahrener Meifter wie Friedrich Högner unter den Fingern hat.

Die drei Bachkantaten der letzten Zeit vermittelten fämtlich tieffte Eindrücke; befonders in dem vorwiegend auf den Chor geftellten Werk „Nach dir, Herr, verlanget mich“ konnte man an dem vollendeten Gefang unferer Thomaner unter Karl Straube feine Freude haben. Von den zahlreichen Vokal- und Inftrumental-Soliften diefer Sendungen feien diesmal Heinz Marten und Richard Franz Schmidt als treffliche Bach-Sänger genannt.

Auch die Sendungen, die von der Univerfitätskantorei und dem Madrigalkreis unter Rabenfchlag ausgeführt werden, hört man immer mit befonderem Genuß ab, da anfpruchsvolle Chormufik wie Madrigale aus der Zeit Heinrich Schützens oder altdeutfche Volksliedfätze hier ftilficher und eindringlich zu hören find.

Unter den fpärlichen Sendeopern war die Kammeroper „La Grançeola“ (der Hummer) eine ganz anregende Bekanntfchaft, wenn auch das Werk keine dauernde Bereicherung des Sendeprogramms darftellt. Die Mufik wirkt dort am überzeugendften, wo fie an die italienifche Buffotradition anknüpft. Das Fehlen des Bühnenbildes beeinträchtigte die Kunftwirkung ftark; unter Leitung des Komponiften fangen Ellen Winter, Hanns Fleifcher und Anton Imkamp fehr ordentlich.

Die „Waffenfchmied“-Sendung, die fich zunächft ganz gut anließ, wurde lange vor Schluß der Oper abgedreht, weil fünfzehn Minuten fpäter eine andere Sendung fällig war. Man ftelle fich einmal vor, daß mitten in einer Szene der Spielleiter eines Theaters mit folgenden Worten vor die Rampe tritt: „Verehrtes Publikum! Wir müffen die Vorftellung leider abbrechen, da der Inhalt unferes Gehirnes nicht dazu ausreicht, die Aufführungsdauer einer Oper vorauszufehen.“ Wie uns berichtet wurde, find viele Volksempfänger des Sendebezirkes gelb und grün angelaufen.

Dr. Horft Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Für die Pflege süddeutschen Kulturgutes ist eine weitere, recht wichtige Hilfsposition in Betrieb gesetzt worden: der Nebensender Augsburg. Offiziell zwar bestand er schon seit dem September 1927, führte aber seitdem mehr schattenhaft sein Dasein. Dem ist nun anders geworden. Ein in Wort und Ton gleich gelungener Bunter Abend bewies, daß in Augsburg, in Schwaben genügend künstlerisch wertvolle Kräfte sitzen, die funkischem Erfordernis gemäß nicht nur Schwaben, Bayern, darüber hinaus das Reich mit bodenständig schwäbischer Kunst zu beliefern im Stande sind. Davon wird besonders auch der Nebensender Nürnberg profitieren können, da aus dem Zusammenklang dieser „Ideal"-konkurrenz manch zündender Funke, was Programm und Aufführungsqualität anbelangt, befruchtend für Nürnberg sein dürfte!

Erfreulicherweise kann konstatiert werden, daß dem Worte „Wiederholung" nunmehr sehr viel betonter Beachtung geschenkt wird. Damit erfüllt sich auch ein immer wieder in den Vordergrund gestellter Wunsch der Presseleute. Die „Wiederholung" erspart dem Funkhaus viel Nervenkraft (des Suchens), hilft dem Hörer insoferne, als er ein als wertvoll erkanntes Werk zum andern Male hören kann, und bringt dem schaffenden oder nachschaffenden Künstler Anreiz und Befriedigung für gut geleistete Arbeit. Ein nachdenklich Wort zur Programmgestaltung: man bringt „gar manches Mal" in den Orchesterkonzerten Bruchstücke aus Meistersymphonien. Funkisch (Abwechslung, Kürze!!) ist begreiflich, wenn man aus einer Symphonie einen besonders eingängigen Satz herausgreift, um nicht zu sagen: herausreißt. Aber tut es doch nicht weh, aus einem, in sich geschlossenen Kunstwerk einen Torso zu schlagen? Anregung: wie wäre es, wenn man diese funkisch wie kunstbedingt wichtige Frage in einem Funkgespräch anzuschneiden, vielleicht sogar zu klären versuchte?

Anläßlich der Tokioter Übertragung schon wurde klar, wie schwer solche Sendungen in die Programme einzubauen sind. Eine neuerliche Unverständlichkeit auf diesem Gebiete doch eigentlich internationaler Höflichkeit. Das Europäische Konzert mit übrigens wunderschöner finnischer Volksmusik aus Helsingfors wurde nur von einem deutschen Sender (nämlich München!) übernommen. Die übrigen 10 Sender (eingeschlossen Kurzwelle) glänzten mit den 27 außerdeutschen Sendern Europas durch Abwesenheit! Man sollte meinen, daß der Begriff des „Europäischen Konzertes" irgendwie verpflichtend für alle Sender sein müßte. — Die beiden sonntäglichen Großsendungstage der Saar zeigten beglückend wieder einmal auf, mit welch' genialer Präzision die deutschen Sender zusammenzuarbeiten vermögen. Verbreitert wird damit der funktechnische Untergrund auch für künstlerische Leistungen der Zukunft, zugleich wird die technische Schlagkraft geschärft und parat gehalten.

Einiges von den Veranstaltungen. Händels Oper „Julius Cäsar" wirkte in der sorgsam kürzenden Funkbearbeitung (auf 80 Minuten Sendedauer) Kurt Stroms mit ungeheurer Eindringlichkeit. Wir sind uns sehr wohl bewußt, welch schwieriges, zugleich gefährliches Gebiet gerade die Kürzung eines Meisterwerkes bedeutet. Grundsätzlich aber muß man froh zufrieden sein, wenn primo eine Händel-Oper vors Mikrophon gebracht, secundo, daß der Funkhörer an die Schönheit der Musik herangeführt, sodaß tertio der Appetit nach mehr herangelockt wird! Julius Weismann brachte ein Orchesterkonzert mit eigenen Werken. Eine Prachtarbeit ist die Sinfonietta severa mit der herben, großempfundenen Musik; sie ist auch Konzertdirigenten unbedingt zu empfehlen. Folgende Werke werden auch den übrigen Sendern wertvolle Programmbereicherung bedeuten. Man greife zu!

Die Kleine Kammermusik für Bläser und Klavier von Walter Jentsch; die Sonate für Oboe und Orgel von Hanns Schindler; die Wunderhornlieder Franz Mikoreys; Altniederländische Volkslieder in der Bearbeitung Hanns Snigulas; und finnische Volkslieder in der Neufassung Palmgrens, Hannikainen und Pekka. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Stadt Heidelberg veranstaltet in der Zeit vom 8. bis 12. Mai ein Musikfest, das Ludwig van Beethoven gewidmet ist. GMD Kurt Overhoff hat die Leitung des Festes übernommen.

Für das 65. Tonkünstlerfest des ADMV in Hamburg sind nunmehr die Tage vom 1. bis 7. Juni festgelegt.

Im Herbst 1935 soll ein Magdeburger Musikfest stattfinden, das im Zeichen Bachs, Händels, Telemanns stehen soll. Es ist beabsichtigt, solche Musikfeste alle zwei Jahre wiederkehren zu lassen.

Anläßlich des diesjährigen Göttinger Händelfestes wird im Göttinger Stadttheater die Uraufführung der Oper „Parthenope" von Händel stattfinden. Das Werk wird für die

Göttinger Aufführung von Emilie Dank übersetzt und von Fritz Lehmann musikalisch eingerichtet. Dabei werden der Bearbeitung die in der Hamburger Staatsbibliothek befindlichen Partituren mit Händels Randbemerkungen zugrunde gelegt.

Die Durchführung des Bach-Händel-Schütz-Jahres seitens der Reichsmusikkammer hat zunächst folgendes Festprogramm gezeitigt:
Händelfest Halle 22.—24. Februar,
Bach-Geburtstagsfeier in Berlin 21. März,
Bachfeier Arnstadt 8.—9. April,
Kammermusikfest Köthen 26.—28. April,
Bach-Woche Berlin 5.—11. Mai,
Schützfeiern Kassel und Marburg 5.—6. Mai,
Händel-Schützfeier Hannover 9.—12. Mai,
Dresdner Schützfest 16.—19. Mai,
Schützfest in Wolfenbüttel und Braunschweig 23.—24. Mai,
Thüringisches Bachfest 24.—27. Mai,
Berliner Händelfest 27. Mai bis 1. Juni,
Göttinger Händelfest 2.—5. Juni,
Bachfest in Potsdam 6.—7. Juni,
Händelfeiern Halle 10.—15. Juni,
Reichs-Bachfeiern in Leipzig.

In Wiesbaden findet 14. bis 16. Juni eine Reichs-Kirchengesangstagung statt.

Die Wiener Staatsoper wird bei den diesjährigen Festwochen den gesamten „Ring des Nibelungen" unter Leitung von Weingartner herausbringen. Außerdem soll „Norma" von Bellini völlig neu einstudiert auf dem Spielplan erscheinen.

Für 1936 plant der Sängerbund ein sudetendeutsches Sängerfest, das dritte seiner Art, in Troppau. Das zweite sudetendeutsche Sängerfest ist mit großem Erfolg 1931 in Eger gefeiert worden.

In Trondheim findet vom 17. bis 22. März ein Bach-Fest statt; die Johannespassion, Kantaten, Motetten usw. gelangen durch den Gemischten Chor der Stadt und den Gutte-Chor (Knabenchor der Domkirche) zur Aufführung unter MD Erik Saltnesfand. Als einziger ausländischer Künstler ist der deutsche Orgelmeister Georg Kempff-Erlangen verpflichtet.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat folgende Anordnung, Musikfeste betreffend, erlassen: In der letzten Zeit haben wiederholt Gemeinden und Provinzen Musikfeste veranstaltet, die sowohl in der Durchführung der Musikprogramme, als auch in der sonstigen Gestaltung die Bezeichnung „Musikfeste" keinesfalls verdienen. Ich ordne deshalb an, daß alle Programme von Musikveranstaltungen, welche die Bezeichnung „Musikfest" führen, außer dem Musikbeauftragten der betreffenden Stadt, auch rechtzeitig dem Präsidenten der Reichsmusikkammer zur Genehmigung vorzulegen sind. Von mir nicht genehmigte Musikfeste werden durch die zuständige Polizeibehörde verboten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Städt. Musikverein in Bochum besteht seit 75 Jahren. Der Festakt wird voraussichtlich im April stattfinden.

Der 1925 unter dem Schutze Siegfried Wagners gegründete „Bayreuther Bund", der inzwischen auf 26 deutsche und 2 auslandsdeutsche Ortsgruppen angewachsen ist, kann in diesem Sommer auf sein zehnjähriges Bestehen zurückblicken. Die diesjährige Jubiläumshauptversammlung wird in Leipzig abgehalten. — Der Bund ist nunmehr in die Reichsmusikkammer eingetreten und als selbständige Organisation dem Amt für Konzertwesen unterstellt.

In Berlin wird die Gründung einer Norddeutschen Landesgruppe der Internationalen Brucknergesellschaft vorbereitet. Die junge Vereinigung plant als erste Veranstaltung für den kommenden Winter ein großes Brucknerfest in Berlin.

Der diesjährige ordentliche Sängertag des Deutschen Sängerbundes findet vom 12. bis 15. Juni in Königsberg statt. Das Programm sieht neben den Tagungen der Einzelausschüsse einen Kulturtag des DSB, ein großes Konzert und einen eigentlichen Sängertag vor. Ferner Fahrten nach dem Ostseebad Cranz und nach der Grabstätte des Reichspräsidenten. Am letzten Tag findet eine Feierstunde in der Marienburg statt.

Die NS-Kulturgemeinde hält ihre diesjährige Reichstagung vom 6. bis 13. Juni in Düsseldorf ab. Reichsleiter Alfred Rosenberg und Reichsamtsleiter Dr. Stang haben ihre Teilnahme zugesagt. Den Abschluß der Zusammenkunft bildet eine gemeinsame Fahrt der Tagungsteilnehmer in das Saarland. Die Tagung ist mit Aufführungen zeitgenössischer Musik verbunden.

Zwischen dem NS-Lehrerbund und dem Reichsverband für evangelische Kirchenmusik ist eine Vereinbarung getroffen, daß die kirchenmusikalisch tätigen Mitglieder des NS-Lehrerbundes in den Reichsverband übertreten.

Der durch sein verdienstvolles Wirken für das Bayreuther-Werk bereits bestens bekannte „Verein Schweizer Freunde Bayreuths", Geschäftsstelle Basel, legt soeben seinen Jahres- und Kassenbericht für das abgelaufene Vereinsjahr vor, aus dem wir entnehmen, wie der Verein auch im vergangenen Jahre tatkräftig wirkte. So hat er einer Anzahl junger Künstler Freikarten für die Bayreuther Festspiele verschafft und Zuschüsse für Reise und Aufenthalt gewährt. Seine Stiftung „Pro Tribschen", die den Nachkommen Richard Wagners ein angenehmes Ferienheim zur Ver-

JOH. SEB. BACH
Erläuterungs-Ausgaben

Die sechs Partiten

Mit einem Vorwort, Erläuterungen und dem Facsimile des Titels der Erstausgabe herausgegeben von

AUGUST SCHMID - LINDNER

„Eine wirkliche Bach-Ausgabe uud keine Bach-Bearbeitung. Historische Treue im Notentext - genau durchdachte Fingersätze - feinsinnige Bemerkungen". (Die Musik)
Eine Einführung in die Klaviermusik Bachs überhaupt!

2 Bände je RM 3.—

Chromatische Phantasie u. Fuge

Erläuterungsausgabe von Heinrich Schenker †

Der vollständige Text in grundlegender Neurevision und eine von Takt zu Takt fortschreitende, in das tiefste Wesen des Werkes und Bachscher Kunst eindringende Erläuterung nebst einer Variante der Phantasie im Anhang

RM 2.—

UNIVERSAL-EDITION

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe

Georg Friedr. Händel

geboren 23.Febr.1685
gestorb. 14.April 1759

Zum 250. Geburtstag

Bd.-No.		Mk.
956	DER MESSIAS. Herausgeg. u. mit Vorwort versehen von Fritz Volbach	6.—
	In Ganzleinen geb. m. Heliograv. des Komp.	8.—
	CONCERTI GROSSI f. Streichinstr. Herausgeg. u. mit Einführung v. Gg. Schumann	
264	No. 1, G-dur	—.80
265	No. 2, F-dur	—.80
266	No. 3, E-moll	—.80
267	No. 4, A-moll	—.80
268	No. 5, D-dur	—.80
269	No. 6, G-moll	—.80
270	No. 7, B-dur	—.80
271	No. 8, C-moll	—.80
272	No. 9, F-dur	—.80
273	No. 10, D-moll	—.80
274	No. 11, A-dur	—.80
263	No. 12, H-moll	—.80
	In Halbleder geb. m. Heligograv. des Komp.	12.—

VERZEICHNISSE, alphabetisch nach Komponisten geordnet, Systematische und Nummern-Verzeichnisse, stehen kostenlos zur Verfügung.

THEMATISCHES VERZEICHNIS, enthalt. die Anfangsthemen sämtl. Werke dieser Sammlung Mk. —.50

Das Sonderverzeichnis „Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe und Schallplatten" bearbeitet von W. W Göttig, das alle partiturgetreu aufgenommenen Musikplatten enthält, steht Interessenten kostenlos zur Verfügung.

ERNST EULENBURG, LEIPZIG C 1

Zum 250. Geburtstage
erscheint

Johann Seb. Bach

Biographie von Dr. Paul Steglich,
Privatdozent an der Universität Erlangen

Mit vielen Bildern, Tafeln u. Notenbeispielen
in Lwd. gebunden . . . . RM 13.50

Leicht lesbar, anschaulich, spannend, das Entzücken jeden Berufsmusikers und Musikfreundes.

Verlangen Sie unverbindliches Bezugsangebot mit Vergünstigung auch für die weiteren Bände der Reihe

Die großen Meister der Musik

sowie Ansichtssendung durch:

ARTIBUS ET LITERIS, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H.
Berlin-Nowawes. 91 Ba.



Neue Jugendchöre
in der Collection Litolff!

Zwölf
Rosengarten-Lieder

(Hermann Löns)

von

Emil Jürgens

für ein- bis dreistimmigen Kinderchor,
z. T. mit Begleitinstrumenten (Geigen oder Blockflöten)

Das Hederitt / Wegewarte / Schäferlied / Verwünschung / Schab ab / Irrkraut / Die goldene Wiege / Küssekraut / Das Scheiden / Der ferne Stern / Auf der Gartenbank / Der eine allein

Preis: komplett RM. 1.20; einzeln je Lied RM. —.15

Verlangen Sie bitte Ansichtssendung!

Henry Litolff's Verlag/Braunschweig

fügung stellt, konnte Frau Daniela Thode, Frau Eva Chamberlain und Hans von Wolzogen als Gäste der Stadt Luzern im Tribschenhause begrüßen.

Der Oberpräsident der Provinz Hessen-Nassau, Seine Königl. Hoheit Prinz Philipp von Hessen, hat die Schirmherrschaft für die Neue Schütz-Gesellschaft übernommen. Diese Mitteilung dürfte deswegen von besonderem Interesse sein, weil Prinz Philipp von Hessen ein direkter Nachkomme des Landgrafen Moritz von Hessen ist, auf dessen Veranlassung bekanntlich Heinrich Schütz ausgebildet und in jeder Weise gefördert wurde.

Der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands hat eine Pflegschaft „Sing- und Spielkreise" angegliedert, die sich mit der organisatorischen Zusammenfassung und Beratung aller Singgemeinden und Spielkreise befaßt. Dieser Pflegschaft ist auch der Lobedabund der Chöre eingegliedert. Der Reichsverband hat einen Pauschalvertrag mit der Stagma abgeschlossen, sodaß die ihm angeschlossenen Chöre dadurch in der Lage sind auch zeitgenössische Werke ohne Sonderabgaben aufzuführen. Alle Sing- und Spielkreise Deutschlands wollen sich, soweit es nicht bereits geschehen, sofort beim Reichsverband der gemischten Chöre Berlin W 57, Bülowstr. 10, anmelden.

Der Präsident der Reichskammer Otto Laubinger hat die am 11. August vorigen Jahres getroffene Aufnahmesperre bei der Genossenschaft der Deutschen Bühnenangehörigen und beim Deutschen Chorsängerverband und Tänzerbund aufgehoben. Die nächsten Prüfungen für Anfänger finden daher im kommenden Frühjahr statt.

Die Reichsmusikkammer erläßt folgende Bekanntmachung: Der Deutsche Sängerbund löst mit sofortiger Wirkung die zwischen ihm und dem Reichsbund für Volkstum und Heimat bestehende Arbeitsgemeinschaft auf. Die Schulungslager sind in Zukunft nur unter Aufsicht der Reichsmusikkammer zu vollziehen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung fand eine Arbeits-Tagung der Musikwissenschaftler Deutschlands statt, bei der Reichsminister Dr. Rust die bevorstehende Gründung eines Instituts für deutsche Musikforschung bekanntgab. Dieses neue Institut soll die bisher vorhandenen kleineren Einzelinstitute zusammenfassen und darüber hinaus der bisher vom Staat nicht genügend geförderten Musikforschung erstmals großzügige Arbeitsmöglichkeiten in einer eigenen Sammelstätte bieten. Als eine der wichtigsten Aufgaben dieses Instituts bezeichnete der Minister die Wiederaufnahme der Erforschung und Veröffentlichung der musikalischen Denkmale aus früheren Jahrhunderten, die durch die Not der Nachkriegsjahre einen bedauerlichen Stillstand ererfahren hatte. Weitgehende ideelle und finanzielle Förderung der wichtigen Arbeiten wurde durch den Minister in Aussicht gestellt.

Reichsminister Dr. Rust berief Professor Dr. Rudolf Gerber von der Universität Gießen zum Mitglied des musikalischen Denkmäler-Ausschusses im Reichsinstitut für Musikforschung.

Privatdozent Dr. Friedrich Gennrich erhielt eine außerordentliche Professur an der Frankfurter Universität.

In der Kölner Musikhochschule übernimmt neuerdings Theodor Martin die Schulgesangsklasse, Hermann Schroeder die Fächer Instrumentaldirigieren und Volksliedkunde, Prof. E. J. Müller die Chorerziehung, H.W. Schmidt die Ausbildung in Volksliedbearbeitung und rassekundlicher Pädagogik.

Die Lehrkräfte der Berliner Akademie, Graef, Lydia Lenz, H. Wethlo und Dr. J. H. Wetzel erhielten die Dienstbezeichnung „Professor".

Der Komponist Edmund von Bork hat die Theorie- und Kompositionsklasse am Konservatorium John Petersen, Berlin, übernommen.

Hermann Simons Chorzyklen „Choräle der Nation" und „Arbeiter, Bauern, Soldaten" sind als Studienzwecke für einen musikpädagogischen Informationskurs vorgesehen, den die Hochschule für Lehrerbildung in Hirschberg unter Leitung von Prof. Dr. F. Reusch veranstaltet.

In der „Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft" (Ortsgruppe Berlin) brachte Hans Neemann im Rahmen eines Vortrags „Die Laute in der Kammermusik" zusammen mit seinem Lautenkreis und Solisten alte Musik für Laute zu Gehör.

Univ.-Prof. Dr. Otto Ursprung (München) hielt im Bayerischen Landesverein für Heimatschutz einen Vortrag über „Das volksmäßige Lied in früheren Jahrhunderten, besonders in Bayern".

Der Intendant des Koblenzer Musikinstitutes, Justizrat Graeff, wurde nach seinem Alters-Rücktritt zum Ehrenintendanten ernannt und durch Gaukulturwart Dr. Fischer ersetzt.

Unter der Leitung von Gustave Bret veranstaltet die Pariser Bach-Gesellschaft im Februar und März sechs Instrumental- und Vokalkurse. Diese Kurse sollen Berufsmusikern und Liebhabern Gelegenheit zum Zusammenspiel und zur Vervollkommnung in der Aufführung Bachscher Werke geben.

Das Stern'sche Konservatorium in Berlin veranstaltete mit Lehrern und Schülern ein Konzert zum Besten der Winterhilfe unter Leitung von Rudolf Groß und Bruno Kittel.

KIRCHE UND SCHULE

Die vereinigten Konzertvereine von Weißenfels und Umgebung führten im Naumburger Dom und in der Weißenfelser Stadtkirche ein Konzert zeitgenössischer geistlicher Werke unter der Leitung ihres langjährigen Dirigenten, MD a. D. Fritz Thiede, Weißenfels, mit großem musikalischen Erfolg durch. Im Mittelpunkt des Konzertes stand die Marien-Kantate von Paul Graener.

Das Collegium Musicum der Universität Greifswald veranstaltete in diesem Semester zwei offene Abende; ein Kirchenkonzert mit Werken des Barock und der Moderne (Deutscher Choral von Gerhard Maaß) und einem Kammermusikabend mit Werken von Mozart. Ein weiterer Abend wird demnächst in Stralsund gemeinsam mit einem dort ins Leben gerufenen bürgerlichen Collegium Musicum veranstaltet, bei dem Professor Engel das Klavierkonzert a-moll von J. S. Bach mit konzertierender Flöte und Violine spielen wird.

Paul Krauses Suite op. 21 für Orgel kam kürzlich in einer Orgelfeierstunde Gerard Bunks in Dortmund zur Aufführung; Hermann Hüther-Mainz spielte sein op. 36, fünf Stücke für Orgel, aus dem Manuskript in der Frankfurter Mathäuskirche, und MD Franz Kirchmair seine Suite „Charakteristik" an der Heldenorgel zu Kufstein.

Das Würzburger Staatskonservatorium brachte in einer kammermusikalischen Veranstaltung u. a. Heinrich Caspar Schmids „Quintett in B-dur" für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 28 zur Aufführung.

Anläßlich der Feier der Inthronisation des neuen Salzburger Erzbischofs Dr. Sigismund Waitz kam ein „Te deum", op. 38 für Sopran- und Bariton-Solo, 4—7stimmigen Chor, Bläserseptett, Pauken und Orgel des Salzburger Domkapellmeisters Joseph Meßner zur Uraufführung. Das Werk entfaltet, dem festlichen Anlaß entsprechend, klangliche Pracht und ist den akustischen Bedürfnissen des Doms klug angepaßt. Es erlebte unter der Leitung des Komponisten eine gut vorbereitete, eindrucksvolle Darstellung, an der auch die beiden Solisten, Hilde Dumler und Geo Monthy, verdienstvollen Anteil nahmen. Bei der gleichen Gelegenheit kam auch Meßners gediegenes Messewerk in B, op. 29, zur Wiederaufführung. T.

Zur Feier der Wiederkehr des 250. Geburtstages von Joh. Seb. Bach wird Domorganist Prof. Fritz Heitmann am 22. März im Rahmen der allwöchentlich stattfindenden Dom-Vespern das große Orgelchoralwerk Bachs, den dritten Teil der „Klavierübung", erstmalig geschlossen im Berliner Dom zur Darstellung bringen. Der Künstler wurde als Orgelsolist für das 2. ostpommersche Musikfest in Stolp sowie für die Bach-Händelfeiertage der Stadt Rostock verpflichtet. Im Juni ds. Js. folgt er einer Einladung nach Brüssel, wo er auf der Weltausstellung klassische deutsche Orgelmusik zum Vortrag bringen wird.

Der Kirchenchor St. Liebfrauen zu Ratibor hat im vergangenen Jahre unter Chorrektor Franz Strehler viel Gutes geleistet. Den Höhepunkt seiner Arbeit bildete die Aufführung der 8stimmigen e-moll-Messe, der d-moll-Messe und des Tedeums von Anton Bruckner, sowie Franz Schuberts Es-dur-Messe. Ferner hat sich der Chor, neben der Vermittlung alten Musikgutes, auch durch die Aufführung zeitgenössischen Schaffens (Carl Thiel, Kurt Doebler, Otto Jochum, Gerhard Strecke und Richard Wetz) verdient gemacht.

PERSÖNLICHES

Dr. Rolf Prasch (Darmstadt) wurde als Intendant nach Krefeld berufen.

Hanns Schulz-Dornburg wurde als Generalintendant an das Kieler Landestheater berufen, das nach Vergrößerung der bisherigen künstlerischen Mittel die Vorrangstellung für die gesamte Provinz erstrebt.

Operndirektor Georg Hartmann ist als Intendant für Dortmund vorgesehen.

Karl Hartmann (Köln) und Karin Branzell (Newyork) wurden für die nächste Saison an die Münchener Staatsoper verpflichtet.

Karl Leuschner, der Fagottist des Berliner Philh. Orchesters, feierte seine 25jährige Zugehörigkeit zum Orchester.

Dr. Heinz Drewes, Generalintendant in Altenburg, wurde zum Musikbeauftragten der Stadt ernannt.

Egon Schmid wurde zum Intendanten des Meininger Landestheaters ernannt.

Oberspielleiter Heinz Arnold vom Stadttheater Wuppertal wurde nach einer erfolgreichen Gastinszenierung von Mozarts „Die Entführung aus dem Serail" als Spielleiter für die Oper an das Braunschweigische Landestheater verpflichtet.

Helmuth Schuhmacher, der bisher im Nationaltheater-Orchester tätige junge Geiger, der im vorigen Jahr den ersten Preis bei dem Wettbewerb der Reichsmusikkammer in Berlin erhielt, wurde als 1. Konzertmeister an das Opernhaus und Museumsorchester in Frankfurt a. M. berufen.

Dr. Herbert Biehle, Schüler und Assistent von George Armin, wurde als Lehrer der Stimmbildung an die Hochschule für Musik und Theater in Mannheim berufen.

Professor Richard Trunk, der Präsident der Akademie der Tonkunst übernahm die Leitung des Münchner Lehrergesangvereins.

Als Nachfolger des ausgeschiedenen Dr. von Schmidtseck ist Hermann Stange zum ersten Geschäftsführer und Leiter der künstlerischen Or-

ganisation des Berliner Philharmonischen Orchesters berufen worden. Stange hat sich als Leiter der National-Opern in Helsingfors und in Sofia um die Verbreitung und Geltung deutscher Musik im Ausland verdient gemacht.

GMD Eugen Papst ist vom Präsidenten der Reichsmusikkammer zum Mitglied des großen Rates im Berufsstand der Deutschen Komponisten ernannt worden.

Erich Kleiber, der bisherige Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper, schied mit dem 1. Februar aus diesem Institut aus und übersiedelt dann nach Salzburg. Wir wir zu unserer Freude hören, übernimmt seine Nachfolge Prof. Leopold Reichwein-Bochum.

Mit Ablauf der Spielzeit scheiden: der Intendant des Stadttheaters in Krefeld Hannns Tannert, der Intendant GMD Fritz Mechlenburg des Mecklenburgischen Staatstheaters in Schwerin, Intendant Fritz Ebers als Leiter des Stadttheaters in Frankfurt a. d. O. und GMD Klaus Nettstraeter als Leiter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe aus dem Amt.

Carmen-Sylva Licht (Lübeck) wurde an die Duisburger Bühne verpflichtet, Hans Wocke (Bielefeld) an das Deutsche Opernhaus Berlin.

Dr. Paul Helwig, der bisherige Spielleiter des M.-Gladbacher Stadttheaters, wurde als Oberspielleiter der Oper nach Halle berufen.

Hjalmar Arlberg, Kammersänger und Lehrer am Leipziger Landeskonservatorium, erhielt die Dienstbezeichnung Professor.

Ilse Koegel (Hamburg) wurde zur Kammersängerin ernannt.

Am deutschen Nationaltheater in Weimar erfolgten die Ernennungen von Priska Aich und Grete Welz zu Kammersängerinnen, Karl Heerdegen und Xaver Mang zu Kammersängern, Gertrud Grimm-Heer und Marta Adam zu Staatsopernsängerinnen, Dr. Ernst Kranz und Fritz Stauffert zu Staatsopernsängern, Kapellmeister Paul Sixt wurde Staatskapellmeister.

Der bisherige Intendant des Königsberger Opernhauses, Edgar Klitsch, ist zum Generalintendanten der Königsberger Oper und des Neuen Schauspielhauses ernannt worden.

Kurt Overhoff, der bisher als städtischer Musikdirektor die Opern und Konzerte in Heidelberg leitete, wurde mit Rücksicht auf seine Verdienste um das Heidelberger Musikleben vom Stadtrat zum Generalmusikdirektor ernannt.

Geburtstage.

Am 28. Januar beging die ehedem gefeierte Bühnensängerin Bianca Bianchi in Salzburg ihren 80. Geburtstag. Die Künstlerin war u. a. in Karlsruhe, London, Mannheim und Wien erfolgreich tätig, gehörte dann seit 1902 der Münchner Akademie, später durch viele Jahre dem Konservatorium Mozarteum in Salzburg als Gesangsmeisterin an. Frau Bianchi war in diesen Tagen Gegenstand vieler Ehrungen von öffentlicher, sowohl als auch privater Seite. T.

Prof. Bertrand Roth, der bekannte Dresdener Pianist und Musikpädagoge, wurde am 12. Februar 80 Jahre alt.

Seinen 70. Geburtstag konnte am 7. Februar der Münchener Altmeister des Fagotts, Professor Max Abendroth, begehen. Der Künstler gehörte früher dem städtischen Orchester in Köln an und kam von da zum Münchener Staatsorchester, dem er seit langen Jahren, noch immer in alter Frische und jugendlicher Rüstigkeit, angehört. Auch dem Lehrkörper der Münchener Akademie der Tonkunst ist Abendroth eine wertvolle Stütze. Als Orchestermitglied wie als Kammermusikspieler zählt Max Abendroth zu jenen unersetzlichen Kräften im Münchener Musikleben, die sich jedem Musikfreunde als vollgültige Persönlichkeiten unauslöschlich ins Gedächtnis geprägt haben. Z.

Am 6. März feiert der bekannte Volksmusiker Heinrich Scherrer seinen 70. Geburtstag. Seine „Kunst des Gitarrespiels", seine ‚Gitarrebegleitung zum Zupfgeigenhansl", „Volkstümliche Lauten- und Gitarreschule", Studentenlieder, Choräle und deutsche Volkslieder sind in vielen Tausenden von Exemplaren verbreitet.

Ein weiterer Meister der Gitarre, der in Hamburg wirkende, in Regensburg geborene Georg Meier, feierte am 8. Februar seinen 70. Geburtstag.

Gustav Beckmann, Musikdirektor in Essen, Musiklehrer, Organist, Leiter des Bachvereins, Gründer des Evangelischen Organistenvereins für Rheinland und Westfalen, wurde 70 Jahre alt.

Marie Dietrich, Koloratursängerin, ehemals Mitglied der Berliner Oper, wurde 70 Jahre alt.

Franz Dannehl, namhafter Komponist und Kulturpolitiker, wurde 65 Jahre alt.

Fritz Kreisler, der weltberühmte Geiger, wurde am 2. Februar 60 Jahre alt.

Der Münchener Kompons, Pianist und Musikschriftsteller Richard Würz konnte am 15. Februar seinen 50. Geburtstag begehen. Würz ist drei Jahre lang Privatschüler Max Regers gewesen, dem er selbst eine biographische Skizze und eine Studie über sein Liedschaffen gewidmet hat. Als Komponist ist Richard Würz vor allem als feinempfindender, schilderungsfeiner Lyriker hervorgetreten; auch zählt er zu den wenigen Musikern, die einem solistisch sonst wenig hervortretenden Instrumente wie der Posaune eine eigene und höchst originelle Literatur in einer Reihe dankbarer Solostücke gewidmet haben. Seit dem Jahre 1907 wirkt Richard

Würz als Konzertkritiker an den „Münchener Neuesten Nachrichten". Auch als Konzertpianist und Begleiter hat sich Würz einen guten Ruf erworben. Z.

Der bekannte Komponist Hans Bullerian, der u. a. sieben Sinfonien, zwei Klavierkonzerte und die Oper „Warpune" vertont hat, wurde 50 Jahre alt.

Alban Berg wurde 50 Jahre alt.

Otto Besch, Schüler von Humperdinck, Musikschriftsteller in Königsberg, wurde 50 Jahre alt.

Eduard Künneke, der bekannte Operetten- und Singspielkomponist, Präsident des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, feierte seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† Karl Kern, Komponist und Musikdirektor in Frankfurt, Lehrer am Hochschen Konservatorium, im 68. Lebensjahr.

† MD Edmund Hohmann, bedeutender Kirchenmusiker, Dirigent, Organist, Pädagoge in Ansbach.

† Henry Leboeuf, der musikalische Organisator Brüssels.

† der russische Opernkomponist Michael Michaelowitsch Ippolitow-Iwanow, Moskau, im Alter von 76 Jahren.

† Prof. Julius Manigold, ehem. Lehrer am Würzburger Staatskonservatorium, Studienprofessor, Kammervirtuose, Flötist, im Alter von 61 Jahren.

† Wilhelm Röttgers, Musikdirektor, Chorleiter und Organist in Riga, im Alter von 88 Jahren.

† Otto Schaufuß, Mühlsen i. Sa., der älteste aktive Sänger des DSB, der noch mit 92 Jahren an den Chorproben teilnahm.

† eine Nichte Franz Schuberts, Frau Wilhelmine Hofbauer, in Wien im Alter von 92 Jahren.

† am 15. Febr. der bekannte Münchner Musikschriftsteller Dr. Max Neuhaus.

† der auch in Deutschland bekannte holländische Geiger Francis Koene, der mehrere Jahre als 1. Konzertmeister in Dresden tätig war, am 29. Januar im Alter von 36 Jahren.

† der Nestor der Schweizer Musikgeschichte Professor Dr. Karl Nef im Alter von 62 Jahren. Er studierte in Leipzig bei Hermann Kretzschmar und begründete später die Schweizer Musikgeschichte und Musikwissenschaft, der er eine Reihe wertvollster Veröffentlichungen schenkte. Darunter ist wohl seine „Einführung in die Musikgeschichte", seine „Abhandlung über deutsche Barockmusik" und sein Buch über „Beethovens neue Symphonien" am bekanntesten geworden. Er ist auch für die stilgetreue Wiedergabe alter Musik, insonderheit des Cembalos nachhaltig eingetreten.

Am 20. Febr. jährte sich der Todestag Enrico Boffis, des italienischen Organisten und Komponisten, zum 10. Male. Bossi ist in Deutschland vor allem durch seine großen Chorwerke „Canticum cantorum" und „Das verlorene Paradies" bekannt geworden. Auch seine Orgelwerke werden gern gespielt, während seine Orchesterwerke und Kammermusiken mit Ausnahme vielleicht der Streichorchester-Suite „Intermezzi Goldoniani", weniger durchgedrungen sind.

BÜHNE

Das Opernhaus in Barcelona plant aus Anlaß der Bellini-Hundertjahrfeiern die Aufführung der „Puritaner".

Der Leipziger Stadtrat hat für den Bühnenumbau des Neuen Theaters 800 000 Mark, für den Orchesterraum 28 000 Mark bewilligt.

Das Nationaltheater in Mannheim hat mit 4774 Abonnenten den bisherigen Höchststand erreicht.

Georg Vollerthuns hervorragende Oper „Islandsaga" setzt ihren Siegeszug fort. Nach Erfurt übernahm Saarbrücken am 16. Februar die Erstaufführung, anschließend folgt Hagen i. W.

Das Duisburger Stadttheater bot am 26. Februar die Erstaufführung von Wagner-Regenys „Der Günstling".

Die Augsburger Stadtverwaltung hat die Aufrechterhaltung der Freilichtbühne am Roten Tor, die besonders Opernaufführungen bringt, beschlossen. Dem Vorbild anderer Städte folgend, wird auch das Augsburger Stadttheater die früher auf neun Monate herabgesetze Spielzeit auf zwölf erhöhen.

Wilhelm Kienzls Oper „Sanctissimum" wird während der Wiener Festwochen durch die Künstler der Staatsoper als Freilichtaufführung in Szene gehen.

Operndirektor Rudolf Scheel hat die Oper „Skandal um Grabbe" von Paul Strüver zur alleinigen Uraufführung für das Duisburger Stadttheater angenommen. Dem Textbuch liegt Grabbes Komödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" zugrunde.

Das sinfonische Ballett „Zarathustra" von E. N. von Reznicek wurde vom Deutschen Opernhaus Berlin zur Uraufführung angenommen.

Webers „Oberon" in Weingartners Bearbeitung wird an der Wiener Staatsoper vorbereitet.

Die vom Landestheater Rudolstadt für Januar geplante Aufführung von Schumanns „Genoveva" fand am 19. Februar statt. Das sorgsam vorbereitete Werk erzielte bei dem beifallsfreudigen Publikum einen starken Erfolg. H. B.

Nach 20 Jahren kam im Wiesbadener Staatstheater erstmalig Verdis „Macbeth"

G. FR. HÄNDEL

Leichte Stücke
für Klavier 2 händig
(H. Bischoff — Martin Frey)

Ed.-Nr. 214 . . . . Mk. 1.80

Gavotte mit Variationen G dur, Sonatina B dur, Gavotte C dur, Courante F dur, 2 Menuette F dur, Courante G dur, Aria G dur, Sarabande m. Var. d moll, Gigue d moll, Chaconne m. Var. G dur, Allem. g moll, Fantasia C dur, Sarabande u. Passacaille g moll, Menuett m. Var. d moll, Andante (7. Suite), 2 Sarabanden (15. Suite), Menuett g moll.

Ausgewählte Klavierwerke
für Klavier 2 händig
(H. Bischoff — Willy Rehberg)

Ed.-Nr. 210. Mittelschwer bis schwer . . . . . . Mk. 3.—

Zwei Sätze aus der F dur Suite. Suite in D moll. Fuge, Sarabande und Gigue aus der E moll Suite. Variationen in E dur (Grobschmied). Fuge aus der Fis moll Suite. Sarabande und Passacaille aus der G moll Suite. Suite in F moll. Variationen in B dur. Chaconne in G dur. Menuett mit Variationen. Gigue in G moll. Capriccio in G moll. Fantasia. Chaconne in F dur. Capriccio in F dur. Fuga in A moll.

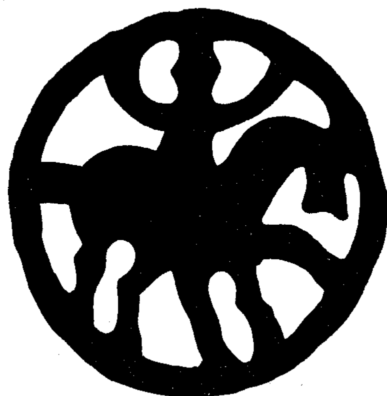
Sechs Orchesterkonzerte (D dur, F dur, D moll, A dur, H moll, F dur)
Für Klavier zu 2 Händen übertragen v. *Ludwig Stark.* Ed.-Nr. 211 M. 2.-, in Halbl. geb. M. 3.20

Klavierkonzert G moll
(Nr. 1 der „Six Concertos for the Harpsichord or Organ op. 4") **mit unterlegtem II. Klavier** als Ersatz des Orchesters *(Hugo Riemann).* Ed.-Nr. 212 . . . . M. 1.50

Klavierkonzert F dur
(Nr. 4 der „Six Concertos for the Harpsichord or Organ op. 4") **mit unterlegtem II. Klavier** als Ersatz des Orchesters *(WillyRehberg).* Ed.-Nr. 213 . . . . M. 1.80

Largo aus Xerxes. Für Violine mit Klavierbegl. von *H. Marteau.* Ed.-Nr. 2501 M. 1.-

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG



Der Völkische Reiter
halbmonatlich erscheinend

Völkischer Pressedienst
wöchentlich erscheinend

Herausgeber: Dr. Werner Kulz

Die Unterrichtsblätter für den entschieden nordisch und völkisch eingestellten Deutschen!

Verlag „Der Völkische Reiter / Darmstadt-Trautheim

zur Aufführung in der musikal. Leitung GMD Karl Elmendorffs und weckte die berechtigte Frage, warum dies Werk Verdis hinter manch anderem, weniger großen seiner Feder solange vernachlässigt wurde? — Ferner gelangte Wolf-Ferraris „Sly“ zur Erstaufführung unter Dr. Zulauf und wurde zum „ganz großen Abend“ des Staatstheaters dank der vortrefflichen Musik und ausgezeichneten Besetzung. G. A. S.

Für die zweite Hälfte der laufenden Spielzeit hat Otto Krauß Eduard Künnekes Oper „Nadja“ und Siegfried Wagners „Schmied von Marienburg“ zur Erstaufführung am Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart vorgesehen.

Das Bielefelder Stadttheater verpflichtete für die kommende Spielzeit einen jungen Arbeiter, Karl Krollmann, als lyrischen Tenor.

Mussorgskijs „Boris Godunow“ kam am 27. Februar am Nationaltheater zur Münchener Erstaufführung.

KONZERTPODIUM

Walter Niemann (Leipzig) gab im Konzertverein Aschersleben einen Klavierabend aus eigenen Werken mit außergewöhnlichem Erfolg.

Eine Richard Wetz-Gedenkfeier in Jena brachte die „Kleist-Ouvertüre“, die „Traumsommernacht“, den „Gesang des Lebens“, und „Hyperion“.

Prof. Robert Jägers Streichquartett, das in Eschwege uraufgeführt wurde, erlebte durch das Kasseler Streichquartett im Reichssender Frankfurt eine Wiederholung und wird im nächsten Winter in den Kasseler Kammermusikabenden erscheinen.

Hans Bork veranstaltete im Rahmen des Akademischen Richard Wagner-Vereins Berlin einen Beethoven-Abend.

In Duisburg wurde am 25. Febr. Casellas „Concerto romano“ für Orgel und Orchester erstaufgeführt.

Unter Leitung von Karl Landgrebe veranstaltete der Potsdamer Männergesang-Verein sein erstes Winterkonzert. Es gelangten Werke von Wolf, Wagner, Beethoven, Brahms und Hugo Kaun zur Aufführung. H. Kaun's „Grenzen der Menschheit“ und „Lied des Glöckners“ hatten in glänzender Aufführung bei Publikum und Presse starken Erfolg.

Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“ erscheint in diesem Konzertwinter im Programm zahlreicher Chorvereinigungen. So sind in Bonn, Breslau, Koburg, Duisburg, Görlitz, Koblenz, Magdeburg, Saarbrücken, Zeitz und Berlin Aufführungen des Werkes vorgesehen.

Die Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona brachte bzw. bringt in der zweiten Winterhälfte einen Kammermusikabend im Januar, einen Abend mit der „Kunst der Fuge“ im Februar, und die Markus-Passion von Kurt Thomas Anfang März. „Ein Bachscher Familientag“ (Gesellschafsabend zu Bachs 250. Geburtstag) im März und ein Abend mit der Johannes-Passion im April beschließt die Veranstaltungen.

Das Chorwerk „Ursprung des Feuers“ von Sibelius wurde in Wiesbaden unter Helmuth Thierfelder aufgeführt.

Schüler Heinz Schüngelers in Hagen werden zum Bach-Jahr beide Teile des Wohltemperierten Klaviers zur Wiedergabe bringen. Ein in Köln stattgehabter Bach-Abend mit Präludien und Fugen, Suiten und der h-moll-Partita fand in der stilistisch reinen und musikalisch lebendigen Wiedergabe den einhelligen Beifall der gesamten Kölner Presse.

Rudi Stephans „Musik für sieben Saiteninstrumente“ kam in Bochum zur Aufführung. Seine „Musik für Orchester“ wurde in Berlin, Kiel und Bern gespielt.

Hermann Simons „Choräle der Nation“ kamen im Jubiläumskonzert des Magdeburger Männergesangverein 1908 unter Dr. Raabe zu einer erfolgreichen Aufführung. Auch seine Kinderlieder „Vier Neckmärchen“ und „Der Butzelmann“ fanden bei ihrer Aufführung durch den Dresdener Madrigalchor unter MD Otto Winter herzliche Aufnahme.

Ein Christ-Geburtsspiel aus überlieferten Volksstücken, zu dem W. Graef die Musik und den Text schrieb, kam in Wesermünde unter Leitung des Dichterkomponisten zur Aufführung. Die 70 Mitwirkenden bestanden aus Mitgliedern der Spielscharen der dortigen Oberrealschule und des Reformgymnasiums.

Hermann von Waltershausen veranstaltet in diesem Winter eine Reihe von Hauskonzerten vor geladenen Gästen, die einen Überblick über das musikalische Schaffen der Gegenwart geben und zugleich junge, reproduzierende Künstler fördern wollen. Der erste dieser Abende machte mit dem Münchener Komponisten Max Büttner, der als Harfenist des Staatsorchesters und als Professor an der Akademie der Tonkunst wirkt, bekannt. Zur Uraufführung kamen seine Sonate für Cello und Klavier, Präludium und Fuge in Es-dur, und in As-dur für Harfe, und ein Quartett für Harfe, Violine, Viola und Cello durch Prof. Josef Disclez (Cello), Prof. Haaß (Viola), Edith von Voigtländer (Geige) und Max Büttner (Harfe).

Der Cellist Josef Michel spielte in München mit großem Erfolg das Cello-Konzert von Josef Haydn.

Heinrich Kaminskis Präludium und Fuge über den Namen Abegg für Streichquartett kam

in der Berliner Singakademie durch das Fehse-Quartett zu erfolgreicher Uraufführung.

Richard Hagels Liederkreis „Aus Deutschlands Gauen" für Bariton nach Worten von Arnold Trapp kam im 1. diesjährigen Konzert der Orchestervereinigung Berlin-Lichterfelde zu einer stark beachteten Aufführung.

Hermann Ambrosius' „Sinfonische Motette" für a cappella-Chor kam Anfang Februar durch den Chemnitzer Lehrergesangverein unter Erwin Seebohm zur Uraufführung. Auch der Thomanerchor sang das Werk im vergangenen Monat unter Karl Straube. Sein „Sinfonisches Vorspiel für Orchester" brachte Paul Schmitz am 21. Febr. im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung.

Das Elly-Ney-Trio nahm Casimir von Paszthorys „Trio C-dur für Klavier, Violine und Violoncello" in sein Programm auf.

Die junge Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze spielte im Rahmen des 4. Sonderkonzertes im Kurhaus zwei Improvisationen aus op. 18 und zwei Humoresken aus op. 20 von Max Reger und erntete starken Beifall.

Kurt Beythiens „Sextett op. 33" kam im Dresdener Tonkünstler-Verein durch das Dresdener Streichquartett (Fritzsch, Schneider, Hoffmann, Stirl, Kropholler) mit den Musikern der Staatsoper Ronnefeld und Zenker zu einer stark beachteten Uraufführung.

Herbert Trantows Ballett „Lärm um Mitternacht" erlebte kürzlich seine Uraufführung im Deutschen Opernhaus zu Berlin, der bereits weitere 9 Aufführungen folgten.

Die Gründung eines Bergischen Landes-Symphonieorchesters, das die Städte Remscheid und Solingen mit Konzerten versehen wird, steht bevor.

Hermann Zilchers „Tanzfantasie" kam im Nationaltheater Osnabrück unter Leitung des Komponisten zu einer stark bejubelten Aufführung.

GMD Professor Ernst Wendel brachte im letzten Philharmonischen Konzert zu Bremen Paul Graeners „Sinfonia breve" und Karl Gerstbergers „Konzert für Streichorchester" zur dortigen Erstaufführung.

Das kürzlich durch den Nürnberger Männergesangverein uraufgeführte Weihnachtsoratorium von Karl Schäfer, wurde inzwischen auch in Würzburg gesungen.

Der auch in Deutschland bekannte chilenische Klavierkünstler Claudio Arrau gab im vollbesetzten Saale des Deutschen Hauses in Mexiko ein Konzert, dessen Reinertrag dem deutschen Winterhilfswerk zufließen wird. Der Künstler trug Brahms, Schumann und Liszt vor.

Der Häusermannsche Privatchor in Zürich bringt unter Hermann Dubs die Bearbeitung von Monteverdis „Vesper" durch H. F. Redlich zur Aufführung.

In Teplitz gelangten Werke der sudetendeutschen Komponisten Paul Engler, R. A. Mayer-Ronsperg und Josef Dienel zur Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Alois Melichar hat die Musik zu Richard Billingers „Unheilige Nacht" geschrieben, die in dem Hörbericht „Deutsche Saale, deutsches Land" im Deutschlandsender zur Aufführung kommt.

Georg Vollerthun arbeitet an einer neuen abendfüllenden Oper „Die Orgel von Wilmar" nach einem Text von Richard Arndt.

Felix von Weingartner hat soeben eine Sinfonietta für kleines Orchester (= 3 Solostreicher, Violine, Bratsche und Violoncello) beendet, das demnächst in Wien zur Uraufführung kommt.

Joachim Kötschau, dessen Streichquartett Nr. I, op. 17, im Reichssender Leipzig zur ersten Aufführung gelangte, beendete die Komposition einer „Serenade" für Orchester, op. 21.

Alex Grimpe hat seine im Auftrage des Reichssenders Hamburg geschriebene Musik für großes Orchester zu E. B. Seringhaus' „Ruf der Erde" soeben beendet. Er arbeitet gegenwärtig, wieder im Auftrag des Reichssenders Hamburg, an der Komposition des Hördramas „Hauptmann Brühl" von H. W. Breyholdt.

Hans Bullerian wurde vom Reichssender Köln beauftragt, die Musik für eine Funkoper zu schaffen, die ein historisches Ereignis aus der Zeit Friedrichs des Großen behandelt.

VERSCHIEDENES

Der Bibliothekar des Britischen Museums, Cecil Oldmann, hat ein Mozart-Konzert-Rondo für Klavier (1782) aufgefunden.

Frankreich hat die Einfuhr von Geigen, Bratschen, Violas d'amore, Zithern, Banjos, Aeolsharfen, Bogen, Bogenstöcken sowie von Zubehör- und Einzelteilen der Instrumente kontingentiert. Im ersten Vierteljahr beträgt das Kontingent nur 253 Stück Instrumente und 1123 Bogen und Bogenstöcke. Für die Einfuhr ist ferner das Einzeleinfuhrbewilligungsverfahren vorgeschrieben.

Dem Leiter der Musikwissenschaftlichen Abteilung des Instituts für Lautforschung, Dr. Fritz Bose, ist es gelungen, die einzige von Johannes Brahms im Jahre 1889 bespielte Edison-Walze in Berliner Privatbesitz ausfindig zu machen.

Das Geburtshaus J. S. Bachs am Frauenplan zu Eisenach ist jetzt in seiner ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt worden. Der Saal, in dem eine kostbare Sammlung alter Musikinstrumente untergebracht ist, wurde von seiner späteren Bemalung befreit und gibt jetzt mit seinen weiß-

gekalkten Wänden und der altertümlichen Balkendecke die typische Raumstimmung des 18. Jahrhunderts wieder. Die Instrumente selbst wurden neu hergerichtet und sind jetzt sämtlich spielbar. Der dem Saal gegenüberliegende Raum wurde zu einer Weihestätte ausgestaltet. Er birgt u. a. die Bachbüste von Seffner, die nach dem in Leipzig wiedergefundenen Schädel Bachs geformt wurde. Das Obergeschoß umfaßt eine kleine Küche im Stil von 1690, das Wohnzimmer der Familie Bach und einen weiteren Raum, in dem eine interessante Sammlung von Dokumenten zur Musikgeschichte Eisenachs während der Bachzeit untergebracht ist.

Der Musikhistoriker Heinrich Sievers hat im Hochstift Hildesheim wertvolle Entdeckungen zur Kirchenmusik und -literatur des Mittelalters in Niedersachsen machen können. Namentlich hat er die lithurgischen Handschriften des Braunschweiger Doms lückenlos aufgefunden, darunter vier verschiedenen Stilperioden entstammende Osterspiele. Unter ihnen gehört das letzte der Zeit um 1400 an und ist bis zur Reformation jährlich in Braunschweig aufgeführt worden.

Im Zwickauer Schumann-Museum wurde eine Erinnerungsschau an die vor 75 Jahren verstorbene Freundin Clara Schumanns, die Dresdener Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient, eröffnet. Die Ausstellung zeigt Originalbriefe, eine Bildwidmung der Sängerin an „ihre theure Clara", Clara Schumanns Tagebuchnotizen über die Sängerin und den Erstdruck von Schumanns „Dichterliebe" mit der Widmung an die Schröder-Devrient, Bildnisse, Erinnerungsschriften, Originalprogramme usw.

Der Musikwissenschaftler Alessandro Lucio schreibt im Auftrag der kgl. italienischen Akademie eine mehrbändige Verdi-Biographie, die erstmals den bisher unbekannten brieflichen und musikalischen Nachlaß des Meisters erschließt.

Der Komponist Rudolf Wagner-Régeny legt Wert auf die Feststellung, daß er nicht Ausländer ist, wie seine Namensnennung in der auf Seite 1268 erschienenen Statistik unseres Dezemberheftes vermuten läßt, sondern daß er vielmehr Siebenbürger Sachse ist und als reichsdeutscher Staatsbürger ständig in Berlin lebt.

Zu einer Notiz, die Frau Margarete Anforge, die Gattin des Komponisten Conrad Anforge, in der Nr. 3 der „Allgemeinen Musikzeitung" veröffentlichte, schreibt uns der Verfasser des in unserem Novemberheft erschienenen Aufsatzes:

„Auf die mir soeben von Ihnen mitgeteilte Erwiderung der Frau Margarete Anforge in der Allgemeinen Musikzeitung vom 18. Januar halte ich es Ihnen, meiner schriftstellerischen Ehre und der Achtung vor Conrad Anforge gegenüber für meine unabweisliche Pflicht, öffentlich zu bekunden, daß ich selbstverständlich jedes einzelne Wort meines Aufsatzes „Erinnerungen an Conrad Anforge" (nicht, wie Frau Anforge schreibt: „Der Hölderlin des Klaviers". Die Schriftleitung.) im Novemberheft Ihrer Zeitschrift unbedingt und bis ins Einzelne bestätigen und verantworten kann.
Ernst Ludwig Schellenberg."

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann (Leipzig) spielte im Reichssender seiner Vaterstadt Hamburg seinen „Hamburg"-Klavierzyklus op. 107.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Richard Strauß, veröffentlicht folgende Mitteilung: Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda hat genehmigt, daß durch die Reichssendeleitung in vierzehntäglichen Reichssendungen ab 14. Februar 1935 die zeitgenössische Musik unbekannter Komponisten zu Gehör gebracht wird. Der Minister wünscht dadurch nicht nur dem Künstler eine unmittelbare Hilfe zu bringen und der Öffentlichkeit unbekannte Talente vorzustellen, sondern darüber hinaus auch die maßgebenden Kapellmeister des ganzen Reiches in direkter Verbindung mit der Reichsmusikkammer zur kritischen Arbeit heranzuziehen. Der Minister hofft so in enger Zusammenarbeit zwischen Reichsmusikkammer und Reichssendeleitung in breitester Öffentlichkeit eine große Kulturaufgabe wirksam zu fördern. Die Durchführung dieser Aktion erfolgt in engster Fühlungnahme mit der Reichssendeleitung und dem Berufsstand der deutschen Komponisten. Ich ersuche alle staatlich und städtisch angestellten Kapellmeister, diese Sendungen abzuhören und dem Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, Berlin W 62, Lützowplatz 13, spätestens am fünften eines jeden Monats einen kurzen kritischen Bericht über die gesendeten Werke bzw. eine Mitteilung darüber einzureichen, welche dieser Werke sie in ihre Konzertprogramme aufzunehmen bereit sind.

Der Reichssender München, der erst vor kurzem das Klavierkonzert von Julius Kopsch zur Sendung gebracht hatte, hat nunmehr auch seine Lieder zu den Texten aus „Klein-Irmchen" von Christian Morgenstern aufgeführt.

Fünf ungarische Volkslieder in der Bearbeitung von Armin Haag für drei Frauenstimmen, Streichorchester und Soloklarinette wurden kürzlich vom Reichssender Breslau gebracht. Ausführende waren das schlesische Frauenterzett (Baumert-Ossadnik, Lenz-Horti, Lenz-Pfeiffer) und das Funkorchester.

Von C. A. Vogel gelangte ein neues Klavierwerk — Variationen und Fuge über ein eigenes Thema D-dur — im Reichssender Leipzig durch Else Vogel zur Uraufführung.

Professor Walter Schulz-Weimar spielte im Reichssender Leipzig zwei selten gehörte Cello-

Kompoſitionen, die Cello-Sonate d-moll von Wilhelm Berger und ein Adagio von Beethoven (nachgel. Originalwerk). Im März wird er die ihm gewidmete Suite des Berliner Komponiſten Edmund Schröder zuſammen mit Prof. Julius Dahlke im Reichsſender Berlin aufführen.

Der Reichsſender Frankfurt ſandte in einer Stunde „Zeitgenöſſiſche Lieder“ eine Reihe von Liedern Caſimir von Paſzthorys nach Texten von Hermann Heſſe.

Erich Seidl, der Solobratſchiſt des Roſtocker Stadttheaters, brachte im Reichsſender München Carlfriedrich Piſtors „Suite für Bratſche allein“ op. 27 zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

Der deutſche und der polniſche Rundfunk feierten Friedrich Chopins 125. Geburtstag durch eine Reihe von Aufführungen ſeiner Werke.

Ein Bläſerquintett des Münchener Komponiſten Guſtav Kaleve kam im Reichsſender Breslau durch die Bläſer-Vereinigung der Dresdener Philharmonie zur Aufführung.

Karl Haſſes Suite in D-dur (6 Stücke für Violine und Klavier) erklang kürzlich in den Reichsſendern München, Stuttgart und Breslau.

Herbert Trantows „Muſik für Orcheſter“ erlebte mehrere Rundfunkaufführungen, die auch nach Überſee übertragen wurden.

Kurt von Wolfurts „Klavierkonzert“ erklang im Reichsſender Leipzig und Köln und wird demnächſt auch in München und Königsberg geſpielt werden.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Erfolge Paul Hindemiths im Ausland. Hindemiths Sinfonie „Mathis der Maler“ wurde unter Leitung von Tor Mann in Göteborg zur ſchwediſchen Erſtaufführung gebracht. Der ſtarke Aufführungserfolg wurde von der Preſſe unterſtrichen, die begeiſtert von einem „großen Eindruck“ ſpricht und ihrer Verwunderung darüber Ausdruck gibt, daß Hindemith als Muſikbolſchewiſt bezeichnet werde. — Im Haag (Holland) erklang eine Violinſonate von Hindemith. — In Stockholm wurde ſein Violinkonzert 1925 aufgeführt.

Der deutſche Pianiſt Prof. Winfried Wolf (Berlin) hatte auf einer Konzerttournee durch Nordamerika außergewöhnliche Erfolge. Er gab allein drei Konzerte für die Univerſität in Los Angeles.

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter hat ſeine geplante England-Konzertreiſe abgeſagt, da ſich in England nach der Abſage von Sir Thomas Beecham niemand gefunden hatte, der anſtelle Furtwänglers die Leitung übernahm.

GMD Hans Weisbach konnte auch in dieſem Jahre auf Einladung des Londoner Sinfonieorcheſters Bachs „Kunſt der Fuge“ in der Queens-Hall aufführen. Damit iſt das gewaltige Werk ſchon zum drittenmal ſeit 1932 in London erklungen.

Nach ſeinem Gaſtſpiel als Dirigent der Triſtan-Aufführung an der Wiener Staatsoper wird GMD Hans Knappertsbuſch drei Konzerte in Barcelona und ſpäter mehrere Konzerte in Stockholm dirigieren. Die Direktion der Wiener Staatsoper hat Knappertsbuſch eingeladen, in Wien die „Meiſterſinger“, „Die Walküre“ und „Fidelio“ zu dirigieren.

Der Leipziger Gewandhauskapellmeiſter, Prof. Hermann Abendroth, dirigierte in der polniſchen Hauptſtadt ein Sinfoniekonzert des Warſchauer Philharmoniſchen Orcheſters. Auf dem Programm ſtanden die ſinfoniſche Tondichtung „Oswiecimowie“ von Karlowicz, das Klavierkonzert in f-moll (op. 92) von Glazunow (Soliſt: Viktor Labuſki) und Beethovens Eroica-Sinfonie. Prof. Abendroth wurde bei Publikum und Preſſe ſtark gefeiert.

Walter Gieſeking hat mit zwei Konzerten in der Akademie St. Cecilia und in dem Rieſenkonzertſaal des Auguſteum in Rom einen in den Annalen des römiſchen Muſiklebens ſeltenen Erfolg errungen.

Das Elly Ney-Trio mit Prof. Florizel von Reuter und Ludwig Hoelſcher ſpielte in Wien, Budapeſt und Belgrad. Die ungariſche Preſſe feiert die Künſtler in begeiſterten Worten.

Alfred Höhn gab auf ſeiner erſten Konzertreiſe nach Italien in Mailand ein Konzert und erntete großen Beifall.

Prof. Heinrich Laber, der vor kurzem in Budapeſt (kgl. Kapelle) außerordentliche Erfolge hatte, dirigiert am 15. Februar in Brünn ein Konzert des Philharmoniſchen Orcheſters mit Werken von Mattheſon-Petzoldt, Brahms und Bruckner.

Auf Einladung deutſchamerikaniſcher Kreiſe wird der „Kreuzchor“ mit Zuſtimmung und Unterſtützung des Reichspropagandaminiſteriums, der Sächſiſchen Landesregierung und der Dresdener ſtädtiſchen Behörden in dieſem Frühjahr eine Konzertreiſe durch die Vereinigten Staaten unternehmen.

Carl Schuricht gab kürzlich eine Reihe von Konzerten in England und wurde überall ſtark gefeiert.

Herausgeber und verantwortl. Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. DA 4. Vj. 1934: 3066. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1935 HEFT 4

INHALT

BILDBEILAGEN:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Ernst Bücken: Musik deutscher Art (erschienen in der Reihe „Schriften zur völkischen Bildung", herausgegeben von Dr. Johannes Bühler), kl. 8°, 64 S. geh. Mk. —.40, gebdn. Mk. —.80. Hermann Schafstein-Verlag, Köln.

Einführung: Musik aus deutscher Art soll hier nicht aus dem Gesamtschicksal unserer Tonkunst gedeutet werden, sondern aus der Haltung und schöpferischen Tat einer Führerschicht, die für die Entwicklung der Musik der letzten Jahrhunderte als die verantwortliche erscheint. „Der Gang und die Richtung der deutschen Bildung werden künftig offenbar durch diejenigen Männer vorgezeichnet", schreibt der Rembrandtdeutsche, „welche in dem Gesamtverlauf der bisherigen deutschen Geschichte als die tatsächlich höchsten Bildungsträger erscheinen, in ihnen sind gewissermaßen die festen mathematischen Punkte gegeben, welche eine Projizierung der kommenden deutschen Bildung in allgemeinen Umrissen ermöglichen; verbindet man diese Punkte zu einer Linie und verlängert dieselbe- so trifft man auf das rechte Ziel." Auf dieses ist es vor allem hier abgesehen, und nicht auf die Sammlung möglichst zahlreicher dokumentarischer Punkte, die auf der musikgeschichtlichen Ebene gelegen sind.

Es würde schon einen Schritt auf das genannte Ziel hin bedeuten, wenn diese großen Komponisten, von denen im folgenden die Rede ist, im Sinne der Konzentration des deutschen Volksgeistes hier erfaßt würden. Aber es ist doch ein Anderes und Höheres angestrebt als die Aufzeigung dieser Konzentration in einer Folge von Charakterbildern deutscher Musiker. Friedrich Nietzsche hat einmal von der realen Geschichte eines Volkes als von der unsichtbaren Brücke von Genius zu Genius gesprochen, und dieses Gleichnis zeigt in die Richtung, die die folgenden Ausführungen einschlagen wollen. Sie haben die Brücken im Auge, die zwischen Händel und Bach, Mozart und Beethoven, Weber und Schubert, Wagner und Bruckner verlaufen, und nicht nur im Sinne musik-materialer Verknüpfungen, sondern als eine für die Entwicklung unserer Musik und unseres kulturellen Daseins höhere Verbindung.

Das Zusammenleben dieser Komponistenpaare im geschichtlichen Raum ist nicht nur glückhafte Berührung, Austausch oder Ergänzung musikalischer Schöpferkräfte. Es ist weit mehr, und bedeutet eine schicksalhafte Spaltung unseres nationalen Musiktriebes in zwei große kompositorische Gegentypen, die als solche das Sckicksal der deutschen Tonkunst in den letzten Musikepochen bestimmt und gestaltet haben.

Die Stellung unserer deutschen Tonkunst im musikalischen Weltgeschehen, die in jahrhundertelanger Entwicklung eine ständige Gefährdung und Bedrohung des eigenen nationalen Musiklebens durch fremde Musikmächte gewesen ist, ließ den ersten Typus entstehen und rief ihn auf den Plan, wo immer der Schauplatz der Tonkunst ein Kunstkampfplatz gewesen ist. Unermeßlich groß ist die Zahl dieser Kämpfer für Musikdeutschland, die hier nur in ihren letzten größten Vertretern erscheinen, wie auch die Zahl der Gegentypen. Mit der Notenfeder und oft auch mit der Feder des Musikschriftstellers haben die kämpferischen Musiker im Angriff wie in der Abwehr für das musikalische Deutschtum gestanden. Immer aber waren sie zugleich auch Bollwerke, hinter denen sich — geschützt und gesichert — der innere Ausbau unserer Tonkunst vollziehen konnte.

Der eine Typus des deutschen Komponisten stand im Ringen mit der gegen unser Land sich richtenden italienisch-französischen Musikbedrohung. Der andere Typus aber konnte fern vom Kampfe auf freier und befreiter Musikscholle aussäen und schließlich ernten.

Das Symbol des Soldaten und Bauern, des Wehrers und Ernährers auch in der Kunst! Ewige Grundtypen sichern als natürliche Urstützen wie das Staatswesen auch das große Gefüge unserer deutschen Musik. Es ist nicht die Absicht dieser Schrift, möglichst zahlreiche dieser Grundtypen des deutschen Komponistentums in langer Parade am Leser vorüberzuführen.

Die Auswahl der hier vertretenen Musiker war insofern selbst vom höheren Sinn unserer volkhaften Entwicklung diktiert, als diese führenden Komponisten der letzten Jahrhunderte die stammesartliche Fülle des gesamten Deutschtums in sich bergen. Von Nord und Süd, Ost und West erklingt in den großen Komponisten die stammhafte Musikbegabung gleichsam selbst, die in ihrem Gesamtklang zum Akkord herrlich deutscher Geisteseinheit verschmilzt.

EHRUNGEN

Eine meist Musikern erst nach ihrem Tode zuteil werdende Ehrung wurde dem Prager tschechischen Komponisten J. B. Foerster zuteil. An seinem Geburtshause auf der Prager Kleinseite wurde eine Gedenktafel feierlich enthüllt. Foerster hat namentlich als Chorkomponist maßgebende

Bedeutung erlangt. Einige Jahre war er auch in Deutschland (Hamburg) tätig. U.

In Dresden fand die feierliche Enthüllung einer Chopin-Gedenktafel am Markt statt.

Polen gedachte des Bach-Jubiläums mit einem durch die Warschauer Philharmonie ausgeführten Bach-Abend.

In Berlin wurde der in der Nähe der städtischen Oper befindliche Wilhelmplatz in Richard Wagner-Platz und die Spreestraße in Richard Wagner-Straße umgetauft.

Dem Komponisten der Oberammergauer Passionsmusik, Rochus Dedler, der im Jahre 1820 in München-Oberföhring starb, soll dort ein Grabdenkmal errichtet werden, das man schon in diesem Sommer einweihen will.

Dem Quartettverein Dorum wurde anläßlich seines 50jährigen Bestehens die Zelter-Plakette überreicht.

Im Musiksaal der Universität Helsingfors wurde Anfang Januar eine Büste des vor hundert Jahren in Danzig geborenen, um 1850 nach Finnland eingewanderten Musikers Richard Faltin enthüllt. Faltin hat in seiner etwa zehnjährigen Tätigkeit als Kapellmeister der ersten finnischen Oper,, als Chordirigent, Lehrer und Komponist auf das finnische Musikleben seinerzeit bedeutend eingewirkt.

Zum 250. Jahrestag der Geburt Georg Friedrich Händels wurde durch den deutschen Botschafter in London an Händels Grab in der Westminster Abtei ein Kranz niedergelegt. Außerdem legten berühmte britische Musiker Kränze nieder. Gleichzeitig wurden auf der Orgel Werke von Händel vorgetragen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der polnische Staatspreis für Musik, der ebenso wie der Literaturpreis 7000 Zloty beträgt und für musikalische Leistungen im Laufe der letzten fünf Jahre verliehen wird, ist gestern an den Warschauer Komponisten und Orgelkünstler Felix Nowowiejski verliehen worden. Nowowiejski, der 1877 geboren ist, genießt einen großen Ruf als Musikpädagoge und hat sich besonders um die Organisation von Gesangschören sehr verdient gemacht. Seine eigenen Kompositionen haben vorwiegend religiösen Inhalt. Sein Hauptwerk ist das Oratorium „Quo vadis".

Die „Gesellschaft Hamburger Tonkünstler e. V." hatte für ihre Mitglieder ein Preisausschreiben für die Komposition je eines Instrumental- und Vokalwerks ausgeschrieben. Als Preisträger gingen daraus die beiden Hamburger Komponisten Heinrich Sthamer und Theodor Kaufmann hervor. Sthamer schrieb nach einem Nietzschetext „Die Sonne sinkt" für eine mittlere Singstimme mit Orchesterbegleitung und Kaufmann „Kanonische Variationen und Fuge" für Flöte, Klarinette und Streichquartett.

In Brüssel werden zwei internationale Kompositionswettbewerbe für solche Tonsetzer veranstaltet, die nach 1904 geboren sind. Es sind Preise bis 2000 Franc ausgesetzt. Die Partituren müssen vor dem 1. Mai 1935 an das Palais der Schönen Künste in Brüssel adressiert werden, das sicherlich gern nähere Auskünfte erteilt.

VERLAGSNACHRICHTEN

Im Auftrag der Italienischen Akademie arbeitet der Historiker Alessandro Luzio an einer mehrbändigen Veröffentlichung über Verdi, für die ihm reiches, bisher unbekanntes Material zur Verfügung steht. Es gehört dazu vor allem die noch fast ganz unerschlossene briefliche und musikalische Hinterlassenschaft des Meisters. Neben vielem anderen finden sich hier vor allem die unschätzbaren Kopierbücher der Korrespondenz des Meisters und seiner zweiten Frau Giuseppina Strepponi. Ferner wird das schon weit vorgeschrittene Werk Luzios den Briefwechsel Verdis mit seinen Textdichtern, Francesco Piave und dem Komponisten Arrigo Boito erschließen. Auf Verdis Verhältnis zu Wagner wird auch durch die Korrespondenz mit Ferdinand Hiller weiteres Licht fallen, die sich in Köln fand, während der Briefwechsel mit Piave in Berlin entdeckt wurde.

Von Herbert Brust, dem Komponisten der so erfolgreichen „Fünf ostpreußischen Fischertänze" (Verl. Bote & Bock) erscheinen nunmehr „Drei

„Maſurentänze" für Orcheſter im Verlag Ries & Erler, Berlin.

Soeben erſcheint in der Edition Peters eine bisher unbekannt und ungedruckt gebliebene geiſtliche Arie Johann Sebaſtian Bachs für eine Altſtimme, 2 Violinen und Basso continuo mit dem Textbeginn „Bekennen will ich ſeinen Namen", nach dem in Berliner Privatbeſitz befindlichen Autograph herausgegeben und für den praktiſchen Gebrauch mit einer Cembalo-(Klavier-)Stimme verſehen von Dr. Ludwig Landshoff.

Die Beilagen in dieſem Heft der Firmen C. Bechſtein, Pianofortefabrik, Berlin „Bechſtein im Urteil der Künſtler", Aug. Cranz G. m. b. H. Muſikverlag, Leipzig „Ausſichtsreichſte Klavierſchule der Gegenwart von Oswin Keller", Rudolf M. Rohrer, Verlag, Brünn „Johannes Brahms, Leben und Schaffen eines deutſchen Meiſters von Karl Geiringer", Reichsmuſikkammer zu Weimar „Bach-Feiern in Weimar", Riepe-Werk G. m. b. H. Altona/Elbe „Schaut her, ich bin's —" empfehlen wir der beſonderen Beachtung unſerer Leſer.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Felix Draeſeke. Von Hermann Stephani. („Die Muſikpflege", V. Jahrg., Heft 12.)

Dem Beginn des nächſten Konzertwinters ſtrahlt ein helles Geſtirn: Am 7. Oktober vor 100 Jahren iſt zu Koburg der deutſchen Tonkunſt geboren worden Felix Draeſeke.

Der Enkel des Landesbiſchofs Bernhard Draeſeke, einer der geiſtigen Führer Preußens zur Zeit der Freiheitskriege, erlebt das Ringen der „neudeutſchen" Führernaturen Wagner und Liſzt und eilt zu den Fahnen ihrer ſtolz beſchwingten Gedankenwelt. Noch vor Wagners Nibelungenring ſchafft er die erſte germaniſche Recken-Oper „Sigurd" und bald türmt er aus einem einzigen Grundmotiv in dramatiſch-pſychologiſcher Variierung einen ſymphoniſchen Rieſenſatz von 1300 Takten, einen „Caeſar". So kühn aber überſpannt er in ſeiner Kantate „Germania an ihre Kinder" und im Germania-Marſch den Bogen, daß er, äußerſter Flügelmann der Fortſchritts-Partei, den zu Mendelsſohnſcher Glätte und Eleganz erzogenen Zeitgenoſſen ein „Schrecken der Menſchheit" dünkt. Zwölf Jahre innerer Vereinſamung in der Schweiz und ein einjähriges Studium der Formbeherrſchtheit ſüdlicher bildender Kunſt bereiten einen tiefgreifenden Anſchauungswandel vor, und ſchon klären ſich erſte Umriſſe künftiger polyphoner Bildungen auf geiſtlichem Schaffensgebiet, der durch ein zunehmendes Gehörleiden der Welt ſich immer mehr Entfremdende verwühlt ſich in das Studium abſtrakter kontrapunktiſtiſcher Kunſt. Und wie er

in der Symphonia tragica die bisher getrennt laufenden Richtungen absoluter und programmatischer Musik zur Einheit verschmilzt, so gelingt ihm im h-moll-Requiem und in der fis-moll-Messe die noch erstaunlichere Synthese neuzeitlicher Subjektivität mit überzeitlicher objektiver polyphoner Musikgesetzlichkeit.

Dem seit 1876 in Dresden ansässig Gewordenen, der rüstig Lieder, Kammermusik, Symphonien, symphonische Dichtungen schafft, reifen nun auch Opernpläne, die, nach anfänglichem Überwiegen musikalischer Lyrik („Herrat", „Gudrun") allmählich in musikdramatischer motivisch-symphonischer Architektur gipfeln („Bertran de Born", „Merlin"). Zur Jahrhundertwende aber liegt abgeschlossen vor eine Leistung, deren Wagnis auf Oratoriengebiete seinesgleichen nicht findet: der drei Abende füllende „Christus", dessen überaus gewaltige, von Reflexion gezügelte polyphone Ballungen das protestantische Gegenstück bilden zu dem süddeutschen naiven geistlichen Neubarock Bruckners.

So hat Felix Draesekes ungebrochene Urkraft die lebenglühende Ausdrucksmusik der Neudeutschen, deren kraftgenialischer Subjektivismus einst in dem Jüngling sich selbst überschlug, in unerhörter Selbstbezwingung zurückgeführt zu beherrschter Objektivität und sie ins Gleichgewicht gerückt mit den überpersönlich gültigen Werten und Gestaltungskräften reiner Musikarchitektur. Der gleichen Sendung diente wohl auch Johannes Brahms und dienten Kleinere. Bei keinem seiner Zeitgenossen aber erwuchs sie aus einer auch nur annähernd so starken Gegenspannung der Grundkräfte wie bei Felix Draeseke.

Blieb er zeitlebens der große Unzeitgemäße — in seinem 100. Geburtsjahre geziemt es uns doppelt sich auf sein Erbe zu besinnen. Aufs neue ist ja dem deutschen Menschen bewußt geworden der Heros als Verkörperer absoluter sittlicher Werte. Der Führergedanke, der ihm im staatlichen Dasein voranleuchtet, er soll ihm auch erstehen aus den Werken der Kunst. Möge der „Recke", wie ihn seine Freunde nannten, möge die herbe Geistigkeit dieses vollblütigen Niederdeutschen, die Meisterlichkeit seines Könnens, die Reinheit seiner Kunstgesinnung Mitstreiter werden um das große Gegenwartsziel einer Wiedergesundung unseres deutschen Musiklebens!

Die Felix Draeseke-Gesellschaft ruft dazu auf, das 100. Geburtsjahr Felix Draesekes festlich zu begehen. 6 Opern, 6 symphonische Dichtungen, 4 Symphonien, 2 Requiems, 2 Messen, die Oratorientrilogie „Christus", Werke für Chor und Einzelgesang, für Klavier und Kammermusik harren der Wiederbelebung, zum Teil noch der Uraufführung. Wohl kaum ein Tonmeister der letzten 75 Jahre weist eine so umfassende Vielseitigkeit des Schaffens auf; die geistliche Tonkunst durfte zur Jahrhundertwende in ihm die alle überragende Persönlichkeit erblicken.

Es ist Pflicht, dem deutschen Volke die Bedeutung eines solchen geistigen Erbes bewußt zu machen. Neben anderen Gedächtnisveranstaltungen bereitet insbesondere Koburg vom 5.—7. Oktober Draeseke-Feiern, Dresden vom 17.—24. November eine ganze Draeseke-Woche vor; Die Reichsmusikkammer aber will „in der Durchführung" der Feiern „gern mit Rat und Tat zur Seite stehen".

Die Felix Draeseke-Gesellschaft würde es freudig begrüßen, wenn Sie ihre der deutschen Kunst dienenden Bestrebungen fördern und sich als ihr Mitglied eintragen lassen wollten; der Jahresbeitrag beträgt 4.— RM., Postscheckkonto Dresden 114916. Mitglieder haben Anspruch auf ermäßigten Eintrittspreis bei allen Veranstaltungen der Gesellschaft.

Im März 1935.

Die Felix Draeseke-Gesellschaft
Der Vorsitzende:
Prof. Dr. Hermann Stephani,
Marburg-Lahn.

Der Stimmwart, Richard Wetz-Heft: „Richard Wetz in der Preußischen Akademie der Künste am 4. Februar 1935" von George Armin:

Das Programm für dieses Konzert war bereits seit Wochen von Georg Schumann festgelegt, und so war es ihm nicht möglich, für Richard Wetz eine Feier zu veranstalten, wie sie einzig seiner würdig gewesen wäre: — durch eine Aufführung

des Requiems des Meiſters. Es konnte nur ein Fragment, das Benedictus aus dem Requiem und, daran anſchließend, das h-moll Violinkonzert mit Orcheſter gezeigt werden . . . War dieſe Veranſtaltung daher nicht wieder ſymboliſch für Wetz? Er, ein Juwel im Reiche der Muſik, nicht eingefaßt in einen Goldring anderer, ihm verwandter Meiſter, ſondern daliegend, faſt verdeckt im Sande der Unmuſik. Eine Paſſacaglia von W. von Baußnern und eine Symphonie von Heinz Tieſſen „Stirb und Werde!" umrahmten Wetz! Mir bleibt es ein Rätſel, das ich nicht löſen kann. Iſt es möglich, frage ich mich, beim Anhören ſolcher Sand-Muſik immer wieder, daß dies mit der Sprache der Muſik irgend etwas zu tun hat? „Es iſt ſo leicht wie lügen", ſagt Hamlet zu ſeinen Schulgenoſſen, als er ihnen die Flöte zum Spielen reicht. Dieſe ſagen wenigſtens frank und frei: wir können keine Flöten blaſen, Herr! Aber dieſe Sand-Muſiker nehmen unkundig ſelbſt die Flöte in die Hand und blaſen. Ja, was blaſen ſie? Lieder? Nein, Töne, Töne, Töne! Man könnte auch mit Hamlet ſagen: Schreibtafel her! Ich muß mir's niederſchreiben, daß einer immer Muſik „machen" kann und dabei — lächeln kann! Muſik! Gott, welch ein Wort! Und nun erſt aus dem Mund unſeres Meiſters! Aber ich will nicht von der muſikaliſchen Seligkeit des Benedictus berichten. Dieſes Benedictus iſt ja gebenedeit. Es braucht ja nur gehört zu werden, um ſelbſt den „gefrorenen Chriſtus" auftauen zu machen. Ich will von dem Violinkonzert h-moll einige Worte fallen laſſen, das Prof. Reitz aus Weimar mit Wetzſcher Seele ſpielte. Was ſagte doch unſer Meiſter in ſeiner unnachahmlichen, ſchalkhaften Art zur Geburt dieſer Violin-Symphonie: „Menſch! Daß ſich mein Herz wieder melken läßt und ſo ſchöne h-mollige Milch gibt, iſt herrlich!"

Ja, in dieſem Werk rauſcht es, fließt es, ſtrömt es unaufhörlich von allen Bergeshöhen. Das Ganze mutet wie eine heroiſch-idylliſche Landſchaft an, und, wie immer bei Wetz, ſteht der Menſch in ihr und entlockt ſeinem Wunderhorn den Liebesruf des Lebens.

Die Einleitung — es iſt als ob der Drache, der den Eingang zu dieſem Paradieſe bewacht, wütend aufſpringt und den Eingang ſperrt. Aber der Siegfried des Lebens eilt und ſpringt über ihn hinweg. Es dauert nicht lange, da ſteht er ſchon lauſchend, ſinnend das Herz voller Sehnſucht, im Garten des Paradieſes. Und nun umgeben ihn alle Genien wahren Lebens, nun ſpricht Natur endlich ihr Wort aus, das ja nur das Gefühl göttlicher Liebe ſein kann. Beim Vernehmen dieſer Worte ſteigert ſich das Gefühl der Seligkeit bis zur — Raſerei? O nein! Die apolliniſche Natur unſeres Meiſters kennt nicht „Raſerei", aber ſie kennt die Göttlichkeit des Tanzes. Und ſo hören wir denn, wie er tanzend, im Rhythmus des Außerſichſeins, ſein Lied ſingt, ein neues und doch uraltes „Wetzlied" ſingt. Dieſes Tanzlied, ein ganz anderes als das Tanzlied des unglücklichen Nietzſche, iſt der Ausdruck des „Ewigen Jünglings", dem Welt und Leben vergoldet erſcheinen im Lichte der Poeſie. Daher gibt der Dichterkomponiſt dem Tanzlied zugleich eine wunderſame Wendung zum Verträumten. Hört man dieſe beiden Stimmen, den Jubelton des ewigen Jünglings wie das Sinnen (unter der Linde) mit ſeiner ſeligen Gottgewißheit, ſo verſteht man die Worte Wetzens: daß er ſich ſelbſt oft in einer unbeſchreibbaren Form genießt. Selig der Meiſter, der das von ſich ſagen kann! Die meiſten Menſchen ſind ſich ſelbſt eine Laſt. Schauen ſie ſich in dem Spiegel, ſo finden ſie ihr Geſicht vergrämt, häßlich, lieblos.

Einige Tage nach dieſem Konzert mußte ich aus beſtimmten Gründen das Echo der Muſik hören und leſen. Wie gut, daß unſer Meiſter tot iſt, nichts mehr ſieht und hört von dieſen Stadt- und Steinmenſchen! Von dieſen Muſikomnivoren. War es doch immer ſein Wunſch, dem Kerker dieſes Daſeins zu entrinnen. Was hat auch ſeine Muſik mit dieſer Welt und ihrer öden Muſikpolitik zu tun? Fort, rief er aus, fort aus den Städten, weg von Bahnen und Zeitungen, Theater, Konzert, von allen Zuchthäuſern der Bildung! Fort von dem „Schweinetreiben dieſer Ebenbilder Gottes!" ſagte er lachend. Wäre ich Wetz geweſen und hätte ſolche Muſik im Kopfe gehabt, ich hätte ſie niemals niedergeſchrieben oder, wenn niedergeſchrieben, ſie nicht veröffentlicht, höchſtens nur den Freunden anvertraut. Dieſen gehört ſie ſie ja auch nur einzig an, nicht den Fremden, den Allzuvielen, Allzuüberflüſſigen. Und doch, die Sterne leuchten herab auf die Kinder wie die Stiefkinder Gottes, auf die Guten wie die Böſen, gleichgültig, ob das Auge der Liebe ſie anſchaut oder das Auge des Tieres. Das Schöne, ſagt Mö-

ricke, hat ſeine Seligkeit in ſich ſelbſt. So iſt es auch mit der Muſik unſeres Meiſters Rich. Wetz ...

Es ließe ſich noch inbezug auf die Architektur dieſes h-moll Konzertes des Feſſelnden genug ſagen. So z. B., daß es ſich nicht um ein Violinkonzert im üblichen Sinne handelt, wo das Orcheſter nur „Begleitung" iſt, die Violine das Ich — ähnlich im Liede Schuberts. Wetz' Violinkonzert iſt eigentlich eine Symphonie, wo die Violine „Begleitung" oft iſt. Wir ſtehen hier auf dem Gebiete der Liedform Hugo Wolfs: die Violine iſt eingebettet in das farbige Gewebe des Orcheſters.

Ferner iſt da zu bemerken, daß dies Konzert keine „Sätze", Erholungspauſen, keine „Akte" hat. Das Konzert iſt einaktig. Das macht, daß ſchwache Ohren nicht gleich mitkommen, daß der Papiermuſiker den Atem verliert. Das zeigt aber auch, daß das Werk bei objektiver Geſtaltung des Themenaufbaues wie in einem ununterbrochenen Muſikrauſch geſchrieben iſt.

Und nun erſt die Kadenz! Gewöhnlich ſetzt das Orcheſter aus und der Virtuoſe hat einzig das Wort. Hier, bei Wetz, wird ein tiefer Orgelpunkt im Grundton während der ganzen Kadenz ausgehalten, während die Violine ein, das ganze Werk durchziehendes Liebesmotiv in innigſter Form ſingt. Dieſer lang ausgehaltene Grundton, über dem die Violine ſchwebend ſingt, iſt von einer eigentümlichen Wirkung: es iſt als ob die ganze Natur ſelig zum Geſang des Menſchen ihren Urton ſummt.

Dieſes h-moll Konzert iſt zwei Jahre vor dem 60. Geburtstag des Meiſters entſtanden. Es könnte ein Jüngling, ein Ganymed geſungen haben.

Die franzöſiſche Muſikzeitſchrift „Le Courrier Musical" gibt eine Sondernummer zu Bachs 250. Geburtstag heraus, die eine Reihe wertvoller Beiträge franzöſiſcher Muſikwiſſenſchaftler enthält. Der Bachforſcher Guſtave Bret würdigt in einem großen Aufſatz „La gloire de J. S. Bach" das unvergängliche Werk des großen deutſchen Komponiſten.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Don Emilio Tjarks, Buenos Aires: „Weltgeltung deutſcher Muſik" („Hamburger Fremdenblatt"):

„Ein Weltfaktor der deutſchen Muſik beſteht meiner Anſicht im deutſchen Lied, das beſonders ſeit den letzten Jahren in Argentinien ſich mehr einbürgert. Es iſt aufs höchſte erfreulich, zu beobachten, wie das deutſche Lied in ſeinem originalen Wortlaut von den aufſtrebenden Künſtlern Argentiniens gepflegt wird, wie es längſt zu einem eiſernen Beſtandteil der Konzertprogramme geworden iſt. Ich halte es für unbedingt nötig, daß Jahr für Jahr große deutſche Künſtler zu uns kommen und uns das Myſterium der deutſchen Muſik immer von neuem enthüllen."

A. Della Corte: Le ariette di Bellini („La stampa", Turin, 28. II.).

Dr. Karl Sieben: „Muſik und Raſſe" (Niederſächſiſche Tageszeitg., Hannover, 1. März u. a.).

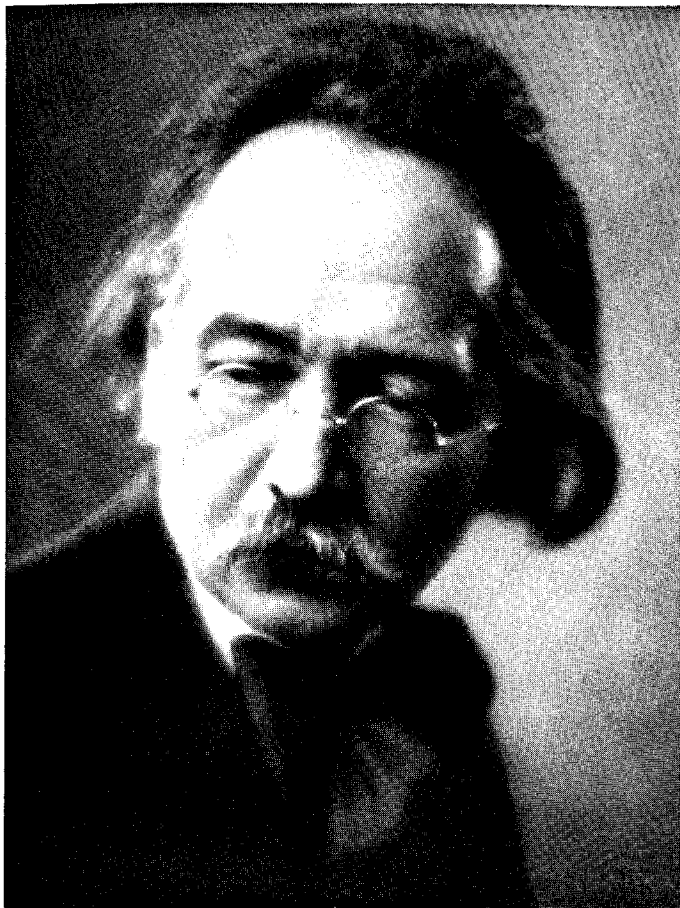
Thilo von Trotha: „Um die Wiedergeburt der deutſchen Tonkunſt" („Völkiſcher Beobachter", 9. Febr.).

Prof. Dr. Hans Engel: Pommerſche Muſikerfamilien („Stettiner Generalanzeiger", 6. Febr.).

Hans Brandenburg, München: „Liedertext oder Gedicht?" Eine dringende Forderung („Deutſche Allgemeine Zeitung", Berlin, 14. Febr.).

Der Aufſatz wendet ſich mit Recht gegen die Entſtellung von Texten auf dem Liederprogramm.

Dr. Ludwig Unterholzner: „Der Genius Bach" („Hannoverſcher Anzeiger"). Eine ausgezeichnete Arbeit, die inmitten der überreichen Aufſätze zum Bach-Gedenktag in der Tagespreſſe ſtärkſte Beachtung verdient!



Prof. Josef Pembaur

(geb. 20. April 1875)



Prof. Josef Pembaur

nach einer Zeichnung von Prof. Dr. Max Lange-München)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1935 HEFT 4

Joſef Pembaur.

Zum 60. Geburtstag des Meiſters am 20. April 1935.

Von Wilhelm Zentner, München.

Vermag ich gleich nicht mit voller Beſtimmtheit zu ſagen, welchen Wappenſpruch ſich Joſef Pembaur zum voranleuchtenden Leitgeſtirn auf allen Pfaden ſeines künſtleriſchen Strebens, Kämpfens und Wirkens erkoren hat, mich dünkt doch, es müſſe, zum mindeſten dem Sinne und Gehalte nach, ein Wort des von dem Meiſter überaus verehrten Beethoven ſein, der einmal dies voll mahnender Tiefe geſprochen hat: „Übe nicht allein die Kunſt, ſondern dringe auch in ihr Inneres; ſie verdient es, denn nur die Kunſt, die Muſik, erhöht den Menſchen bis zur Gottheit". Dieſem Göttlichen zu dienen und alſo dienend ſich dem Schöpfergeiſte nahe, ja ihm vereinigt zu fühlen, darin gipfelt Joſef Pembaurs geſamte Schaffensſehnſucht.

Wem leuchtete dabei nicht ein, daß für eine ſolche von der Urkraft ethiſchen Willens durchblutete Auffaſſung die ſonſt ſo beliebte Scheidung zwiſchen Menſch und Künſtler gar nicht erſt in Betracht kommen kann? Im Gegenteil, für Pembaur bedingen ſie ſich gegenſeitig; wird dem einen der Nähr- und Wurzelgrund im anderen entzogen, ſo verkümmern beide und vermögen niemals zu blühendſter Entfaltung noch zu letzter Reife zu gelangen. Dieſer Tiefendrang einer gottſuchenden Myſtikernatur trachtet letzten und entſcheidenden Wahrheiten in der Kunſt zu. Wer ganz von ſeiner Aufgabe erfüllt werden will, hat ihr mit jeder Äußerung ſeines Lebens zu dienen. Ebenſo wie für Pembaur jener zum Zerrbild eines Predigers wird, der ſeine Worte lediglich auf den Lippen, nicht aber im Herzen trägt, iſt ihm auch ein Künſtler, der den Idealen, die er auf dem Podium beſingt, im Leben nicht zu entſprechen vermag, nur ein unvollkommener Zeuge der heiligen Kunſt. Denn Muſik bedeutet dieſem ethiſch gerichteten, von kosmiſchem Wiſſen durchdrungenen Manne weit tieferes als jenes bloße Klang- und Formenſpiel, das äſthetiſche Oberflächentriebe anſpricht und befriedigt, ihr entſtrömt vielmehr, ein Sammelquell göttlicher Licht- und Kraftſtrahlen, überirdiſche Offenbarung, von deren Glanz der Künſtler in ſeinem Spiel eine Ahnung aufzucken laſſen muß, auf daß er auch in den Herzen der Hörer die heilige Flamme zünde. Die heilige Flamme — auf ihr Entbrennen kommt es Pembaur als einer Bürgſchaft adeligſter und reinſter Kunſtübung an, denn, ſo meint er einmal ſelbſt, „im gewöhnlichen Sinne iſt Kunſtgenuß, als inneres Aufwühlen ohne Willenszwang und geiſtiges Ziel eine der entwürdigendſten Banalitäten des Daſeins". So kehrt, was urſprünglich vom Schöpfer ausſtrömt, als Echo auch wieder zu ihm zurück, und in wundervoll planmäßiger kosmiſcher Ordnung, der ſich der Künſtler in Erfüllung eines Mittleramtes einbezogen fühlt, ſchließt ſich der Stromkreis eines ewigen Seins.

Man ſpürt, indem ich hier Grundanſchauungen Joſef Pembaurs über Kunſt und Künſtler wiedergebe, von welchen bewegenden Kräften dieſe außergewöhnliche und einzigartige Perſönlichkeit beſtimmt wird. In ihr wirkt neben der muſikaliſchen Kernſubſtanz auch ein gut Stück Denker, Dichter und Myſtiker, und nur derjenige wird ſie völlig verſtehen und überdies leidenſchaftlich lieben lernen, in dem der alldurchdringende ethiſche Trieb, der durch die Offenbarungen der Muſik die Menſchen in ihrem Lebensgefühl erhoben und geſteigert ſehen möchte, und jener intuitive Hang, auf den oft verborgenen Urgrund der Dinge hindurchzuſpähen, wahlverwandte Saiten berührt und zu innerem Klingen bringt. Wer Pembaurs Schaffensart begreifen und ſeinen Zielen nachtrachten will, dem dürfen Worte wie Herzensfrömmigkeit, Stilleſein und Lauſchen nach innen, Zartheit der Empfindung und Kraft des Glaubens eben nicht nur Worte bedeuten, dem müſſen ſie zuvor durch eigene Erlebniserfahrungen in ihrer ganzen Inhaltsſchwere beſtätigt worden ſein.

Es iſt gewiß kein Zufall, daß ein Künſtler vom Schlage Pembaurs durch Blut und Raſſe Kind des Tiroler Landes und Volkes iſt. Lebt und webt in ihm doch jene meditierende Weſensart, die ſich häufig bei Menſchen findet, deren Heimat die Hochgebirgslandſchaft iſt. Aus der Fülle der Formen und Geſtalten, die in ſolcher Umgebung vor Aug' und Sinne treten, erahnt ſich dem tiefſchürfenden Gemüte der ganze Schöpfungsreichtum der Welt, zugleich läßt indes das bergrieſenumwallte Tal auch eine gewiſſe Begrenzung bewußt werden, hinter der erſt das Reich des Unendlichen zu beginnen ſcheint. Wer, wie die Künſtlernatur, kühnen Sinnes und ſtürmender Gedanken voll iſt, den verlangt es, dieſe Grenzen zu überfliegen und aargleich in die Weite zu ſtoßen. So iſt die Gebirgswelt von jeher eine Urheimat romantiſchen Fühlens und Denkens geweſen, eine Beflüglerin ihrer ſchweifenden Phantaſie, dafern man Romantik in ihrem metaphyſiſchen Sinne, nämlich als die Sehnſucht nach dem Unendlichen, faßt.

Dem intuitiven Blick eines ſolchen Romantikers werden alle Dinge und Erſcheinungen der kleinen Welt zu Gleichniſſen einer größeren, und eine derartige Betrachtungsweiſe, klärend, ordnend und nichts außer Beziehung laſſend, reiht ſelbſt die Blume, die am Abhang blüht, den Käfer, der im Sande huſcht, den Quarz, vom Bergquell dem Erdreich entwaſchen, als kleine Sinnbilder in die hohen kosmiſchen Zuſammenhänge. So gibt es ſchlechthin nichts, aus dem nicht der erhellende Sinn des Schöpfergedankens hervorblinkte und in dem ſich nicht die Unendlichkeit Gottes ſpiegelte.

Die ganz und gar eigene und geradezu nachbarloſe Stellung, die Joſef Pembaur unter den großen Pianiſten und Muſikernaturen unſerer Tage einnimmt, beſteht nun darin, daß er, ähnlich wie bei der Naturbetrachtung, auch in ſeiner Muſikbetrachtung die geheimen Zuſammenhänge zwiſchen Schöpfung und Schöpfer, kurzum das innere Leben eines Werkes zu ergründen ſucht. Die mechaniſche, ſeelenloſe Bewältigung rein techniſcher oder virtuoſer Probleme dünkte ihm niemals ein Ziel, des Schweißes der Edlen wert, und noch minder hat unſeren Meiſter je gereizt, Auffaſſungen oder Stile anderer nachzuahmen. Große Gaben fordern von ihrem Beſitzer, daß er ihnen eine eigene, ja ſelbſt eigenwillige Straße bahne. Dem allgemeinen Heerbann des von der Mode Geforderten zu folgen, bedeutet ebenſo Sünde wider den Geiſt, wie um der närriſchen Abſonderlichkeit willen den Einzelgänger zu mimen. „Wenn ein Reicher ſeine Mittel für unſchöne Zwecke verwendet," ſo meint Pembaur einmal, „wird er allenthalben getadelt, aber wenn ein Künſtler ſein Können mißbraucht, wird er oft noch als intereſſant bewundert".

Von den Lockgeiſtern der Veräußerlichung und des Manierismus, denen ſich ſo manche ſeiner Berufsgenoſſen auf der Jagd nach dem Erfolg zugeſchworen haben mochten, konnte demnach ein Mann von der unerſchütterlichen Grundſatztreue und klaren Zielſetzung Pembaurs kaum zum Abfall von ſeinen Idealen betört werden. Deshalb hat er als Menſch wie Künſtler ſtets nur das gegeben, was ſeiner innerſten Natur, ſeinem Wahrhaftigkeitstrieb gemäß war. Konzerte gewiſſermaßen am laufenden Band zu abſolvieren, iſt ihm vollends als eine Unmöglichkeit erſchienen. Ihm, der ſich ein Werk in der im Folgenden zu ſchildernden fauſtiſchen Weiſe zu eigen zu machen gewöhnt iſt, mußte deſſen endgültige Geſtaltung immer etwas

Außerordentliches, durfte sie niemals Erledigung einer vertraglich festgelegten Geschäftspflicht bedeuten.

Franz von Assisi, zu dem unser Meister nach dem Gesetz der Wahlverwandtschaft innige Zuneigung empfinden muß, hat einst seine Jünger angehalten, erst inwendig warm zu werden, ehe sie anhüben zu reden. Dies auch für den Künstler so zutreffende Wort, das wohl die Voraussetzung jeder wirklichen Geistempfängnis bildet, ist für Pembaurs ganze Schaffensweise maßgebend geworden. Inwendig warm zu werden vermag unser Meister erst dann, wenn es ihm gelingt, dem Werke, mit dem er sich beschäftigt, den Funken eines inneren Sinnes zu entschlagen. Dabei lehrte die Erfahrung, daß eine solche Zündung keineswegs immer schon im Feuer der ersten Begegnung erfolgt, daß es vielmehr oft Tage, Wochen, Monate und selbst Jahre währen kann, bis die Flammen ineinander lodern.

Das Wesen der pianistischen Reproduktionskunst bekundet sich für Pembaur durch zwei in fortwährender Wechselwirkung befindliche Tätigkeiten: „einerseits durch Zurückschaffung des musikalischen Kunstwerks in seine geistigen Ursächlichkeiten und andererseits durch Projizieren derselben in den lebendigen Klang des Klaviers". Die erste Tätigkeit ist durchaus metaphysischer, die zweite mehr technischer Natur. Zunächst versetzt sich die zum seelischen Herzpunkt des Werkes zurücksuchende Einfühlsamkeit in einen Zustand der „Dingferne", der alles Stoffliche zurücktreten läßt, und gerät damit in den Bannkreis einer rein geistigen „Wesensnähe". Josef Pembaur berührt sich hier mit Gedankengängen Franz Grillparzers, dem sich ebenfalls Urgrund und Urgeheimnis aller Kunst in der zu innerer Schau gerichteten „Sammlung" zu entschleiern scheinen. Gleich dem Dichter muß sich auch der Klavierkünstler beim Studium vom Geist jener Stille umhaucht fühlen, in dem „das Schweigen des Unendlichen vernehmbar wird". Hier ist nun der gemeinsame Berührungspunkt der im Werke aufgestapelten seelischen Werte und Möglichkeiten mit der Einfühlungskraft des Nachschaffenden gefunden, und es vollzieht sich nun jene innere Empfängnis, die weniger weiblicher, denn johannäischer Art ist. Das Werk prägt sich wohl als seelische Nachbildung dem Herzen des Empfangenden ein, zugleich jedoch wird der Künstler zum Instrumente des Geistes, der durch ihn spielt, der ihn den Klanggehalt erfassen, festzuhalten und zu erfüllen lehrt.

Pembaur deutet diesen seelischen Vorgang unter dem musikalischen Bilde der enharmonischen Verwechslung. Infolge der fortwährenden Wechselwirkungen der seelischen Kräfte in Schöpfung und Nachschöpfer entsteht eine Wiedergeburt des Werkes in neuer Einheit, erblüht das Wunder, welches wir „Gestaltung" nennen und als solche bewundern. Freilich beschenkt dieser Gnadenakt nur den mit ungeteilter Gabenfülle, der sich bis zur Selbstaufgabe an das Werk zu verlieren, der sich dauernd mit ihm und es mit sich zu verwechseln vermag. Einzig durch das Untergehen der eigenen Persönlichkeit kann „Gott auferstehen" im Künstler. „In der Vereinigung liegt Gottes Bescheinigung, in der Entfaltung Gottes Gestaltung", so drückt es des Meisters Mund einmal in einem Reimspiel aus, das das Walten der angedeuteten Beziehungen wortmalerisch wundervoll widerspiegelt.

Solche versenkungsinbrünstige, mystische Beschäftigung mit dem Werke heischt naturgemäß ihre Zeit und Reife; sie hat nichts mit rasch hinhauender, aus der jäh verzuckenden Glut des Augenblicks geborener Genialität zu tun. Pembaur ist deshalb ein Mann der unermüdlichen Arbeit, des redlichsten Schaffens. Die Gralswahrheit, die sich seinem inneren Blick entbunden, läßt sich freilich nicht in dürren Worten verdeutlichen oder erschöpfen. Ihrer Bestätigung und Erfüllung wird sie zugeleitet in dem, was der Meister als „die Poesie des Klavierspiels" bezeichnet und im eigenen Spiele verwirklicht. Den Begriff der Poesie spannt er allerdings bedeutend weiter, als die reine Wortübersetzung mit „Dichtkunst" anzudeuten vermag. In echt romantischer Weise, die Novalis und Wackenroder zur Zeugenschaft aufrufen kann, verallgemeinert Josef Pembaur Poesie zu der Kunst „Gefühle durch Gedanken in beliebigen Stoffen zu formen, sie z. B. in Tönen hörbar oder in Farben und Steinen sichtbar zu machen. Es handelt sich jedoch," so fährt der Erklärer in sehr entscheidender Wendung fort, „um ganz bestimmte durch die Gesetze der Ethik und Ästhetik gebundene Gefühle, Gedanken und For-

men und um ein ganz vollendetes Zusammenwirken dieser drei, wenn man denselben das Beiwort „poetisch" zu geben die vollste Berechtigung haben soll".

Dies Erspüren, Verfolgen und Gestalten des „Poetischen", dessen eigentliche Heimat in die seelische Landschaft der Gefühle verlegt wird, verleiht Pembaurs Spiel, das keinerlei Verwechslung mit einem anderen Meisterpianisten unserer Tage zuläßt, das Gepräge höchster Eigenpersönlichkeit, ja, beim ersten unvorbereiteten Hören oft sogar den Charakter der Eigenwilligkeit. Die Geisteserfüllung scheint mitunter wider die bloße Buchstabentreue der Formerfüllung zu streiten. Da fallen beispielsweise Cäsuren auf, die im reinen Notenbild nicht vorhanden scheinen, da blinken völlig gleichnotierte Themen in verblüffend neuer Spiegelung, wechseln die Farben und werden in der für Pembaurs Deutungskunst so höchst bezeichnenden Agogik Taktteile oder gar Taktstriche verrückt, die für den musikalischen Rationalisten festgegründet stehen. Wer indes tiefer schürft, sieht die Cäsuren plötzlich aus dem inneren Bau des Werkes, mit dessen geistigen Ursächlichkeiten erklärt, empfindet sie als Umgrenzungen plastischer Tonbilder, die so den Charakter scheinbarer Willkürlichkeiten verlieren. Und die klanglichen Veränderungen, denen Pembaur ein Thema unterwirft, deuten sich aus den jeweiligen Zusammenhängen, innerhalb derer es auftaucht; die unnachahmlichen Pembaurschen Klangfarbigkeiten blühen auf. Die Agogik gar, die sich zunächst mit der formalen Logik nicht völlig in Einklang bringen zu lassen scheint, legitimiert sich für Pembaur aus der seelischen Logik des Kunstwerkes, die in ihren feinsten rhythmischen Schattierungen und dynamischen Reflexen schlechthin unaufzeichenbar bleibt. Ich weiß, man hat dem Meister zuweilen vorgeworfen, er könne nicht im Takt spielen, aber ich kenne auch die Antwort, die die Haltlosigkeit solcher Behauptung entkräften dürfte. „O gewiß," würde Pembaur mit einem wissend feinen Lächeln erwidern, „ich kann auch spielen wie ein Metronom, aber bedenken Sie, meine Herrschaften, daß ich dann nur die äußere, niemals aber die innere Form eines Werkes erfaßt hätte!"

Ungemein bezeichnend und wesendeutend sind ohne Zweifel die Vortragsfolgen, die der Künstler als Pianist wie als Dirigent zusammenzustellen liebt. So vereint er unter dem Titel „Heldengedichte Chopins" die c-moll Nocturne, g-moll Ballade, f-moll Phantasie und b-moll Sonate in einem Programm und stellt diesem an einem anderen Abend polnische Landschaft und polnisches Volksleben im Spiegel des Chopinschen Klavierwerkes gegenüber. Ein Phantasienabend, der Pembaur besonders am Herzen liegt, bringt Bachs c-moll-, Beethovens g-moll-, Schumanns C-dur-, Chopins f-moll-, Schuberts Wanderer- und Liszts Dante-Phantasie. Eine andere Veranstaltung reiht unter dem Motto aus Shakespeares Sturm „Woher das Lied? — Da schlich es zu mir über die Gewässer" mit Schöpfungen wie Chopins 2. und 4. Ballade sowie der Barcarole, der 2. Franziskuslegende von Liszt und entsprechenden Klavierpoesien von Debussy, Ravel und Cyrill Scott lauter „Wasserstücke" zum Programm. Beethovens Phantasie op. 77, die beiden Sonaten op. 90 und op. 27,2, die „Sturmsonaten" op. 31,2 und op. 57 sowie op. 110 schließen sich unter den Geleitworten „Leben, Liebe, Meer, Sterben" zu einer Vortragsfolge zusammen. Auch die Zusammenstellungen der von Pembaur dirigierten Orchesterkonzerte lassen deutlich das Gewebe der Beziehungsfäden erkennen. „Musikalische Bildnisse aus Sage und Geschichte" erstehen mit den Ouverturen von Glucks „Iphigenie in Aulis", zu Schumanns „Genoveva", den Beethovenschen Ouverturen zu „Coriolan", „Egmont" und der großen Leonorenouverture, sowie Wagners „Faustouverture" und dem Vorspiel zum „Fliegenden Holländer". Ein andermal sind es die Ouverturen zu „Demetrius" (Rheinberger), „Richard III." (Volkmann), „Cid" (Cornelius) und Hauseggers „Barbarossa", die ein geschlossenes Ganzes bilden, und „frommer Frauen Opfermut" verklärt sich mit Liszts und Wagners Elisabeth, Schumanns Genoveva und Beethovens Leonore zu einem herrlichsten menschlichen Seelengute.

Was uns so aus Pembaurs Vortragsfolgen leitgedankenartig entgegenblinkt, ist entweder eine poetische Idee oder die Aufzeigung einer inneren Entwicklung. Überall also das Spüren und Trachten nach einem zugrundeliegenden tieferen Sinn, nach dem geistigen Wurzelgrund letzter Bedeutung, nach Weiterung der Erkenntnis. Pembaur nimmt die Tonarten keineswegs gedan-

kenlos als musikalische Gegebenheiten, ihn drängt es, ihre Einzelcharaktere, ihr Verwandtes und Trennendes, die Symbolbedeutung einer jeden zu ergründen, und senklotartig niederdringendes Nachdenken widmet er der musikalischen Formenlehre, indem er die Form stets als Gefäß eines von ihr beherbergten geistig-seelischen Gehalts und Abbild einer göttlichen Idee betrachtet. Das Buch „Von der Poesie des Klavierspiels" bedeutet in dieser Hinsicht eine wahre Fundgrube fördernder Erkenntnisse, zumal der Verfasser ungemein klar und deutlich, sogar bei der Aufrollung rein technischer Fragen in anregendster, ja begeisternder Weise darzustellen versteht.

Wenngleich hier nicht der Raum zur Verfügung steht, sich eingehend mit Pembaurs Klaviertechnik auseinanderzusetzen, so sei doch wenigstens der eine und wohl entscheidendste Punkt berührt, daß unseres Meisters gesamte Technik von innen heraus, gewissermaßen als Ergebnis einer seelischen Notwendigkeit entwickelt worden ist. Technik als Selbstzweck kommt dabei völlig in Wegfall. In Pembaurs Wörterbuch wird die Bezeichnung „Virtuose" einzig vom Ursinn des lateinischen Wortes „virtus" abgeleitet, und diese Grundbedeutung heißt: die Kraft, die Tugend.

Daß ein Mensch und Künstler solcher Art, dem es nicht um mehr oder minder mechanische Vermittlung eines Handwerks, sondern um Kunstübung im erhabenen Sinne eines Gottesdienstes und Weckung ethischer Kräfte zu tun ist, als Lehrer und Musikerzieher auf die junge Generation, sofern sie sich willens zeigt, lieber den steilen Pfad zur Gralsburg statt den bequemeren Weg zu raschen und lauten Erfolgen zu suchen, von vorbildlichem Einfluß sein mußte, bedarf kaum eines besonderen Hinweises. Es versteht sich, Gott sei Dank, von selbst. Zahlreiche Jünger, unter denen sich bereits eine Reihe klangvoller Namen befindet, zeugen dafür, wie sehr des Meisters Kunsternst Schule gemacht hat. Unermüdlich zeigt sich Josef Pembaur bemüht, auf Amt und Aufgabe des Künstlers vorzubereiten, den Ringenden zu helfen, ehrliches Streben zu fördern. Selbst in den Sommermonaten, wo andere der verdienten Ruhe pflegen, sammeln sich in den von Pembaur veranstalteten Münchener Hochschulsonderkursen Lernbegierige aus aller Herren Länder. In der Erkenntnis, daß der echte Künstler niemals auslerne, werden hier bereits konzertierenden, also sozusagen „fertigen" Klavierspielern die Mittel an die Hand gegeben, „den seelischen Gehalt eines Klavierwerkes dem Zuhörer verständlich zu machen und den interessierten Hörern Anregung zu geben, wie sie das Werk aufzufassen haben. So soll der Kurs der Erziehung von Spielenden und Hörenden dienen, und damit zwischen künstlerisch Gebenden und Empfangenden eine nähere Beziehung herzustellen versuchen, als sie heute im allgemeinen in Konzerten besteht". Die von den Spielern eingereichten Werke werden von diesen selbst vorgetragen, und sodann erfolgt durch den Kursleiter Deutung des Inhalts, Formanalyse und die daraus sich ergebende Korrektur des Vortrags. Schließlich erhärtet Pembaur seine Auffassung und Absicht in eigenpianistischem Vortrag und mit dem die Unterweisung krönenden lebendigen Beispiel.

Neben dem Pianisten ist in den letzten Jahren der Orchesterleiter Pembaur immer stärker hervorgetreten und hat den Meister in die vorderste Reihe jener Ausdrucksdirigenten unserer Tage gestellt, denen es nicht um Schaustellung artistischer Blendermätzchen, Klangsensationen oder Schnelligkeitsrekorde, sondern um Hörbarmachung des Geistes der zu deutenden Werke geht.

Schade, daß der Komponist Pembaur bis jetzt nur in verhältnismäßig wenigen Äußerungen zu uns gesprochen hat. Indes, es kommt ja weniger auf die Aufhäufung möglichst hoher Opuszahlen, sondern auf die Werthaltigkeit des Geschaffenen an. Was Pembaur geschrieben, das ist auf den Ruf des Geistes, als Einflüsterung der Seele in seine Feder geflossen. Von dem mystischen Tiefendrang seines religiösen Erlebens künden die drei „Marienlieder" für hohe Stimme und Klavier; ergreifend elegische Stimmung entatmet dem „Schattenleben" (nach Martin Greif) mit den höchst charakteristischen Sechsachtelbewegungen im Klavierpart, und Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh" für vier Frauenstimmen zu setzen, erweist sich als eine die Zartheit dieses lyrischen Gebildes zu ergreifender musikalischer Versinnbildlichung bringende Eingebung. Ein herrliches Stück ist endlich die Sonate für Violine und Klavier in A-dur, deren in großer Gefühlserregung dahinstürmender erster Satz das Motto „Mit Begeisterung" trägt, während der zweite in „einfacher und schlichter" lyrischer Versenkung aus dem Reich leidenschaftlichen

Bittens und Begehrens ins Traumland kehrt. Der letzte Satz, sehr affektgeladen beginnend, fügt nach dem Vorbilde Chopins, jedoch in durchaus eigener, formbegründeter Weise einen Trauermarsch in den musikalischen Ablauf, ihm schließt sich ein tiefempfundenes Adagio an und diese wehmütige Klage leitet uns in von gespenstigem Huschen und Schauern durchflüsterte Friedhofstimmung, bis das Werk endlich mit einem echt Pembaurschen Adagio-Gedanken *pp* ausklingt.

Zu letztem, tiefsten Vollklang ergänzt sich Pembaurs Künstlertum in der Enharmonie seines Menschentums. Man kann den Meister mit Fug eine franziskanische Natur nennen. Denn in ihm lebt die große Erschlossenheit der Liebe, die alles umfängt, was vom Walten göttlicher Schöpferkraft zeugt; die Natur, die Kunst, alle von ihrem Ursprung kündenden Offenbarungen des menschlichen Herzens. Über diese Gütigkeit und Zartheit seines Inneren, der nichts ungemäßer wäre, wie wenn sie mit sich selber kokettierte, weiß der Meister den Schimmer einer feingeistigen romantischen Ironie zu breiten, die selbst vor der eigenen Person nicht Halt macht. Aber auch zur großen stürmenden Leidenschaft, zu heiligem Zorne ist Pembaurs Natur fähig: weiß man doch, daß dieser gütige und liebevolle Mensch, dem gar viel zu verstehen gegeben, nur eines niemals verzeihen könnte, die innere Unwahrheit und die menschliche Gemeinheit.

Pembaurs Lebensgang entbehrt jenes romanhaften Einschlags, ohne den mehr aufs Äußere und Äußerliche gerichtete Virtuosennaturen wie etwa d'Albert, der diesen Künstlertyp wohl am glänzendsten verkörperte, nicht auszukommen vermögen. Pembaur hat, vor der Gefahr der Unstäte, des sich Verlierens gefeit, das Leben stets im eigenen Inneren, niemals außerhalb desselben gesucht und gefunden. Das Wunderbare begriff sich für ihn niemals in der schweifenden Abenteuerlichkeit eines sogenannten „Künstlerlebens"; nur in der stillen Sammlung innerer Schau fühlte er sich ihm verbunden.

Sohn des akademischen Musikdirektors und Musikschulleiters Josef Pembaur des Älteren wurde er am 20. April 1875 zu Innsbruck geboren. Musik füllte bald Fühlen und Denken des Knaben; im Schaffen des in Tirol hoch verehrten Beethoven und Franz Liszts, von dessen Hand er als Kind auf dem Innsbrucker Bahnhof während eines kurzen Aufenthalts den Vater den Segen empfangen sieht, tritt sie ihm besonders erlebnisunmittelbar nahe. Nach der ersten Unterweisung im elterlichen Hause bildet sich der junge Künstler an der Münchener Akademie der Tonkunst unter Rheinberger, Thuille und Abel mit solcher Lernbegier, daß die goldene Medaille die Mühen seines Fleißes, jedoch auch den außerordentlichen Impuls seines musikalischen Genies lohnt. Der noch jugendliche, aber bereits hochangesehene Lehrer an der Münchener Akademie, unverblendet durch die reichen Erfolge seiner pianistischen Laufbahn, durchläuft zu letzter Vervollkommnung noch einmal die Schule des Lisztjüngers Alfred Reisenauer und wird darauf als Fachlehrer für höheres Klavierspiel an das Leipziger Konservatorium berufen. Dort findet er auch in seiner ehemaligen Schülerin Maria Elterlich die kameradschaftstreue und kongeniale Lebensgefährtin, mit der er nicht nur im Leben, sondern auch, wenn sich beide zu gemeinsamem Spiel auf zwei Klavieren zusammenfinden, am Flügel glücklich verheiratet ist. Im Jahre 1921 sicherte sich München die außerordentliche Kraft des Meisters, und dieser Stadt ist er dann auch seitdem, selbst als ein Lockruf aus Weimar erschallte, treu geblieben, verehrt und geliebt von seinen Schülern, der Mittelpunkt eines Kreises, der wie kaum ein anderer das hochragende Banner eines zugeständnislosen Kunstidealismus aufgepflanzt hat.

Menschen, die gleich Pembaur zu einem Letzten und Tiefsten durchzudringen gewohnt sind, fordern in der Stellung, die man zu ihnen einnimmt, auch letzte Entscheidungen eines klipp und klaren Für und Wider. Mit lauen Vorbehalten oder jonglierenden Wenn und Abers dient man weder ihnen noch sich selber. Man kann demnach eigentlicher „Pembaurianer" nur in der Weise sein, daß man Schaffen und Wirken des Meisters mit gleicher Glut der Liebe und Leidenschaftlichkeit des Glaubens bejaht, wie sie ihm selbst in sämtlichen Fragen des Lebens wie der Kunst eigen sind. In alles, was er uns als Pianist, als Dirigent, als Komponist und Musikschriftsteller gegeben, hat er stets das volle Gewicht, die ungeteilte Kraft seiner Persönlichkeit gelegt, und so ist es, dünkt mich, auch nur billig, daß jeder, der je von Josef Pembaur künstlerisch und menschlich entscheidenden Eindruck empfangen, sich zu ihm bekenne aus ganzem Herzen und mit der Inbrunst heiliger Überzeugung!

Grundlegende Wahrheiten über Musik und Musikstudium.

Von Elly Ney, Bonn.

Der Weg des Ohres ist der gangbarste und nächste zu unserem Herzen, wenn Musik „tönt," sagt Schiller. Worte sind immer unvollkommen, aber es gibt gewisse grundlegende Wahrheiten, die unser Verhältnis zur Kunst, zum Kunststudium, zum Künstlerberuf, zur Vorbereitung auf diesen und zur Empfängnis aller Kunst betreffen, Wahrheiten, die unverändert bleiben, mögen auch unsere Ideale von besonderer Auffassung künstlerischer Fragen von Tag zu Tag sich ändern. Diese Wahrheiten sind anwendbar für Menschen jeden Standes und Alters.

Musik ist mehr als alle anderen Kunstgattungen eine allgemeine Sprache, die zu jedermann spricht. Die Tonkunst allein ist durch ihre tönende unstoffliche Ausdrucksweise imstande, unmittelbar zu den Herzen aller Schichten unterschiedslos zu sprechen, vorausgesetzt daß sie auch wirklich aus dem Herzen geschaffen ist. Denn eine lediglich mit dem Verstande konstruierte Musik hat keine Lebensberechtigung. Wenn wir aber Musik als göttliche Sprache erkannt haben, so werden wir auch in unseren großen Tondichtern die von der Vorsehung berufenen Priester der Kunst erblicken.

Ich möchte zunächst vom schöpferischen Genius, dem Komponisten, ausgehen. Ludwig van Beethoven erfaßte den letzten Sinn seines Künstlertums, da er die tiefen und schönen Worte schrieb: „Höheres gibt es nicht, als der Gottheit sich mehr nähern als andere Menschen und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht zu verbreiten".

Ob wir nun selbst musizieren oder nur zuhören: am Anfang steht der Schöpfergeist des Komponisten. Viele, vielleicht die meisten Menschen, denken bei einem musikalischen Vortrag zunächst an den Ausführenden. Sie hören auf das Instrument oder warten auf außergewöhnliche Effekte, auf blendende technische Kunststücke und Klangreize. Aber jenseits des Vortragenden, jenseits des Instrumentes steht der Komponist und sein Werk.

Er hat die Botschaft empfangen, und wir können sie nur dienend vermitteln. Deshalb sollte nur diese Aufgabe unsere Gedanken beherrschen und leiten.

Um diese geistige Botschaft rein zu übermitteln, bevorzuge ich es, Programme eines einzigen Komponisten zu gestalten; ich glaube, man vermag durch das Hören von Schöpfungen eines Meisters am besten zu begreifen, was er uns zu künden hat.

Für eine tiefschürfende Wirksamkeit auf Körper und Seele ist wahrhafte Versenkung in den Geist der Musik unumgängliche Vorbedingung. Als Hörer bereiten wir uns zweckmäßig auf den Empfang des Kunstwerkes vor, indem wir uns allem äußerem Einfluß, jedem Lärm entziehen und sämtliche Alltagssorgen und sonstige hemmende Gefühle abklingen lassen. Erst wenn das Innere ganz ruhig geworden, sollen wir die Musik möglichst bei geschlossenen Augen in uns hineinfließen lassen. Dann wird sie ihren tiefsten Sinn erfüllen und uns mit überirdischer Kraft durchdringen.

Trotzdem wir uns bemühen, hemmende Eindrücke tunlichst auszuschalten, wird es immer wieder vorkommen, daß der Geist vieler Zuhörer während der ersten Programmnummer noch nicht völlig gesammelt ist. Ihn fesselt die Persönlichkeit des Künstlers. Dann beginnt er seine Aufmerksamkeit auf das Instrument zu richten, um zuletzt sich dem Werk selbst zuzuwenden.

Ich glaube, daß durch das Anhören eines Komponisten äußere Ablenkungen rascher überwunden werden. Auch der Spieler gerät immer mehr in die Geisteswelt des Schöpfers, und schließlich entsteht eine Verschmelzung beider, durch die das Werk neu geboren wird. Daher meine Vorliebe für Ein-Komponisten-Programme, vorausgesetzt, daß sie abwechslungsreich zusammengesetzt sind. Bei gemischten Vortragsfolgen sollte mit dem innerlich wert- und gehaltvollsten Werke abgeschlossen werden. In der Regel wird hier zu einseitig an die äußere Wirkung gedacht, eine Gefahr, der außer den Instrumentalisten auch Dirigenten erliegen. So erlebt man bei unseren klassischen Sinfonien um des Effektes willen zuweilen ein Forcieren

des Tempos gegen Schluß, wodurch die Form verkürzt und der Eindruck einer Sensation hervorgerufen wird.

Der Studierende sollte vor allem danach streben, die Sendung des Komponisten zu erfühlen. Viele Schüler befassen sich zu einseitig mit rein technischen Fragen und betrachten die Virtuosität als Selbstzweck.

Wenn sie ausschließlich Technik erstreben, sollten sie besser zum Sport übergehen, obwohl meine Auffassung von Sport dahin geht, daß auch er dazu dienen soll, den Körper für höhere Aufgaben vorzubereiten, damit er dem Dienst an der Menschheit, bzw. an der Kunst mit allen Kräften zur Verfügung stehen kann. Entspannungsübungen sowie gelegentliche Massage der Arm- und Handmuskeln vermögen sehr zur Lösung der Spielmuskulatur beizutragen.

Indes, zu jeder Ausübung der Kunst müssen wir die geistige Einstellung als Hauptsache betrachten.

Die Sehnsucht, unser eigenes Erleben und Erleiden auszusprechen, weil wir dieses in der Musik wiederzufinden glauben, darf nicht das Wesentliche sein. Wir müssen wissen, daß es sich in der Musik um das Leben handelt, also müssen wir uns zunächst im Leben üben. Allem, was uns begegnet sei Herz und Gemüt geöffnet.

Beethoven meinte: „Wem sich meine Musik verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, mit dem sich die anderen schleppen". Von hier aus gesehen ergibt sich die Tatsache, daß die erhabene Musik allen Menschen Trost, Stärkung und Freude zu spenden vermag. In diesem Sinne bedeutet die Musik wahren Dienst an der Allgemeinheit. Denn in ihr ruhen noch die Möglichkeiten, die ewigen Dinge zu erkennen, wenn ein wahrer Führer den Weg zeigt. Freilich kann auch ein aus dem Ethos geborenes Werk durch einen unberufenen Deuter ins grob Stoffliche hinabgezogen werden.

Der Anfänger sollte versuchen, von Anfang an Lieder, Volkslieder, Melodien unserer großen Meister zu spielen, und sein Ohr dazu erziehen, auf das zu hören, was er dabei hervorzubringen vermag, um sich auf diese Weise die Kultur der Tonerzeugung anzueignen. Jede kleine Phrase werde mit Liebe und Sorgfalt gestaltet. Ist das nicht wichtiger und förderlicher, als ein Übermaß von trockenen Übungen zu spielen, ohne Verständnis für deren Beziehungen zur melodiösen Konstruktion der Musik? Was ist gewonnen, wenn ein Kind 3—4 Jahre lang Etuden, Tonleitern und andere Übungen studiert und nicht gelernt hat, die Sprache der Musik natürlich zu sprechen und die erhabenen Melodien der größten Meister kennen zu lernen? Das gilt in erhöhtem Maße für Erwachsene.

Man mache sich zur Aufgabe, alle Werke der Klassiker genau kennenzulernen. Wie wenige Pianisten, die ernstlich und lange studiert haben, wissen um die großen Botschaften, die Bach in seinen Orgel- und Kammermusikwerken, die Beethoven in seinen Sinfonien, Streichquartetten und anderer Kammermusik niedergelegt hat!?

Es gibt eine Menge von Kompositionen, die nicht für Klavier geschrieben sind, die jedoch Klavierstudierende spielen sollten; ich denke an Kammermusik- und Orchesterwerke, die alle für Klavier übertragen sind. Natürlich sollte sich jeder im prima vista-Spiel üben, z. B. um die Begleitungen der Konzerte für Solostreichinstrumente sowie das zweite Klavier spielen zu können, welches den Orchesterpart der Klavierkonzerte zusammenfaßt. Auf diese Weise wird man mit den großen Werken vertraut und erfreut sich auch dann daran, wenn man sie nicht selber zu spielen vermag. Man sollte auch lernen, die Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und anderen Gesangskomponisten vom Blatt zu begleiten.

Bei der Auswahl der Musikstücke für ihre Schüler sollten die Lehrer sorgfältig verfahren. Manche von ihnen geben dem Lernenden ärmliche, ans gewöhnliche grenzende Tages- und Modemusik, weil sie meinen: „Das gefällt den Schülern!" Es gibt aber so viel schöne Musik der Klassiker und von guten modernen Komponisten; die würden die Schüler sicher vorziehen, wenn nur die Lehrer auf deren Schönheiten hinweisen wollten! Jazz- und Schlagermusik, die eine zersetzende und vergiftende Wirkung auf ein harmloses Gemüt ausübt, sollte von den Musikerziehern der Jugend aus Gründen seelischer Gesunderhaltung abgelehnt werden. Sonst wird die Aufnahmefähigkeit für die große Musik untergraben.

Wenn der Studierende übt, ſollte er es mit Begeiſterung und Feuereifer tun, ſonſt hat er vom Üben bloß fruchtloſe Langeweile.

Immer langſam, immer forte ſpielen, wie vielfach ſelbſt von Autoritäten gelehrt wird, iſt kein muſikaliſches Üben, noch weniger ein inſpiriertes. In erſter Linie ſind ſolche Klänge betäubend für das Ohr, das immer wieder erfriſcht ſein muß, um dem vom Komponiſten beabſichtigten Ausdruck des Stückes zu lauſchen und ihm folgen zu können.

Aus dem Tagebuch von Brahms: „Ohne Stimmung keine Poeſie, aber der Künſtler darf auch nicht zu weich ſein, nicht immer warten, daß die Stimmung immer komme. Er muß wie ein anderer Arbeiter auch gar manchen Tag ſich zur Arbeit zwingen, in der Hoffnung, daß im Fortgang der Anfang ſich verbeſſere. Auch der Poet braucht eben Willensakte, wenn etwas fertig werden ſoll. Und doch ſollten wir uns ernſtlich prüfen, wenn wir während des Studiums erlahmen, ob ein Weiterarbeiten nicht von Schaden iſt und das Werk tötet."

Alſo iſt es begreiflicherweiſe unzweckmäßig, zu lange hintereinander zu üben. Wenn der Studierende müde, wenn es ihm augenblicklich nicht gegeben iſt, zur Inſpiration zu gelangen, iſt es an der Zeit eine Pauſe einzuſchieben. Bitte, nicht mißverſtehen: ich will keineswegs die ſogenannte „Genialität", die beharrliche Arbeit als überflüſſig hinſtellt. Es wird uns nichts geſchenkt, jeden wirklichen Fortſchritt müſſen wir uns erkämpfen.

Auch wohlklingende Töne hervorzubringen, iſt nicht immer die Hauptſache. Schiller ſagt in ſeiner Abhandlung vom Erhabenen: „Viele Muſik der Neueren ſcheint es vorwiegend nur auf Sinnlichkeit des Klanges anzulegen und ſchmeichelt dadurch dem herrſchenden Geſchmack, der nur angenehm gekitzelt, aber nicht ergriffen und erhoben ſein will." Alles „Schmelzende" erfährt daher Bevorzugung, und wenn noch ſo große Unruhe in einem Konzertſaal herrſcht, ſo wird plötzlich alles ganz Ohr, ſobald eine ſchmelzende Melodie insbeſondere aus Sängermund ertönt. Alle Kennzeichen der Berauſchung ſtellen ſich ein: ein deutlicher Beweis, daß die Sinne ſchwelgen, der Geiſt aber und das Prinzip der Freiheit im Menſchen der Gewalt des ſinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle dieſe „Rührungen", ſage ich, ſind kraft eines edlen und männlichen Geſchmacks von der Kunſt ausgeſchloſſen, weil ſie zu Inſtinkten ſprechen, die mit der erhabenen Kunſt nichts mehr zu tun haben.

Viele Künſtler legen es mehr auf unſere ſinnliche Empfänglichkeit als auf geläuterten Geſchmack an; ſie verfehlen lieber die Wahrheit, vernachläſſigen lieber die Zeichnung und den Aufbau, opfern lieber die Kraft auf, als daß ſie dem weichlichen Sinn durch eine harte oder auch nur kühne Andeutung der Natur zu nahe treten. Sie liefern alſo nur „angenehme" Kunſt, und man darf ſich nicht wundern, wenn die große Maſſe dadurch gewonnen wird."

Dieſe herrlichen Gedanken beſitzen auch heute noch volle Geltung.

Nichts, was lediglich die ſinnliche Natur angeht, iſt der Darſtellung würdig. Die ſchmelzenden Affekte, die bloß zärtlichen Regungen und Rührungen gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem hohe Kunſt nichts mehr zu tun hat. Sie ergötzen bloß den Sinn durch Auflöſung oder Erſchlaffung und beziehen ſich einſeitig auf den äußeren, nicht den inneren Zuſtand des Menſchen.

Beethoven ſchuf nicht aus der Sinnenwelt und nicht für die Sinnenwelt. Demnach dürfen wir ſeiner Muſik nicht mit den Sinnen nahen, und wenn ein Beethovenſches Werk die Sinne berührt, dann iſt es falſch geſtaltet, das Erhabene darin vernichtet, die Reinheit getrübt. Ihr jungen deutſchen Menſchen: Erkennt dieſe Fälſchung und lehnt ſie ab! Woraus ſchließt ihr aber, daß das Werk euch echt und rein vermittelt wird? Daran, daß ihr andächtig und fromm werdet. Was ſagt dagegen jener leere, wenn auch ſchallende Applaus, den man der virtuoſen Senſation zu zollen pflegt!?

Ich will vom Inhalt nun zur Technik kommen. Anlage zur Technik iſt mehr oder minder angeboren. Die Natur hat jedem Lernenden eine Ausrüſtung mitgegeben; er wiſſe ſie nur anzuwenden. Vor allem muß er das Werk zu ſich ſprechen laſſen können, um den Weg zu finden, auf dem er zur Entfaltung ſeiner techniſchen Anlage gelangen kann. Die ganze Technik der Welt wird einem nicht helfen, ein Mozart-Andante in ſeinem Urſinn zu geſtalten. Ohne

ehrfürchtige Liebe zu jedem Ton, den ein Genius wie Mozart geschrieben, kann man ihm nicht nahekommen.

Ich habe oft gefunden, daß, wenn der Impuls stark genug ist, auch bei ungünstiger Hand bessere Ergebnisse erzielt werden als bei glänzenden Vorbedingungen in technischer Hinsicht, wenn es an Geist und Ethos mangelt. Es werden jetzt Instrumente gebaut, bei denen die Künstler durch kleine mechanische Kunstgriffe die größten technischen Wirkungen zu erzielen vermögen. Die Auswirkung solcher Erfindungen läßt sich zur Zeit noch nicht übersehen. Ohne Zweifel ist die Technik notwendig, aber doch nur als Mittel zur unbehinderten Wiedergabe der Werke. Technik allein ist bei vielen gutkonstruierten mechanischen Instrumenten zu finden.

Achtet vor allem auf stilgemäße Interpretation; einige falsche Töne sind nicht ausschlaggebend, aber die entstellende Ausdeutung eine bitterböse Sache. Sagt doch Goethe: „Die Technik im Bündnis mit dem Abgeschmackten ist die fürchterlichste Feindin der Kunst".

Was verstehen wir unter Technik? Wir meinen damit nicht nur die Hervorbringung sauberer Töne, Entspannung, Gebrauch der Finger, Handgelenke und Arme, des passenden Pedals oder die Ausdauer, sondern auch jene größte Technik, die ihren Sitz im Gehirn hat. Diese besteht aus dem Sinn für Dynamik, Geometrie, Distanzgefühl und der weisen Anordnung verschiedener musikalischer Symbole. All das ist aber nur Vorbedingung; in Ergänzung technischen Rüstzeugs sollte der Künstler noch Wichtigeres erwerben, nämlich musikalische Intelligenz, Kultur und umfassendes Wissen in allen musikalischen und sonstigen künstlerischen Fragen. Ich meine, daß sich das für jeden, dem die Kunst Lebenssinn und ein Heiligtum bedeutet, von selbst ergibt. Mit anderen Worten: der Künstler muß das Pfund, das ihm Mutter Natur mitgegeben, wuchern lassen, muß unablässig daran arbeiten, sich zur vollwertigen Persönlichkeit auszuformen, auch in allgemein menschlicher Hinsicht.

Busoni führte die Ansprüche in folgenden Worten noch weiter aus: „Es gehört ferner zum Künstler magnetische Anziehungskraft, jenes unbeschreibbare Etwas, das den Künstler befähigt, eine zerstreute, bunt zusammengewürfelte Menge in eine wie durch Zauber hergestellte Einheit umzuwandeln. Neben Gefühl, Temperament, Fantasie und Poesie muß er Geistesgegenwart und Selbstbeherrschung besitzen, auch unter den aufregendsten Umständen. Diese Art Überlegenheit sichert ihm das intensive Interesse des Publikums."

Meiner Ansicht nach liegt hierin bereits wieder eine Gefahr, denn wir dürfen ja nicht an diese „Interessen" denken, sondern müssen das Publikum vollständig vergessen können; aber das geschieht von selbst, sobald uns das Werk Hauptsache bedeutet.

Ob der Künstler Gefühl hat für Form, Stil und Geschmack, wird an einem Haupterfordernis klar, dem der Pianist wie jeder Künstler zu genügen hat: die Architektur des Werkes, das er vermittelt, zu erkennen, seinen Aufbau zu erfassen. Wie selten werden Hinweise auf diesen allerwichtigsten Punkt dem Lernenden zuteil!

Unsere großen Meister haben die Naturgesetze erkannt und übernommen, wie sie ähnlich auch die großen Bauwerke der mittelalterlichen Kunst zeigen. Aber wie sollen wir wissen, ob wir des Komponisten architektonischen Schöpferwillen in uns aufgenommen haben?

Empfänglich sein! — und hierzu ist die Grundbedingung: hingebende Ehrfurcht.

Mit ihr befinden wir uns schon auf halbem Wege, und es beginnt die Arbeit, die sich über das ganze Leben erstreckt.

Der Schöpfer offenbart sich durch das Werk. Wer das erkannt hat, braucht keinerlei Episoden aus dem Privatleben unserer Meister anzusammeln, um in ihres Wesens Tiefen zu dringen. Aber der Bedeutung jeder Phrase, jeden Tones innerhalb des Werkes müssen wir Herz und Geist öffnen!

Betrachten wir einen Baum, so geht uns auf, wie offen er jeglicher lebenspendenden Einwirkung von Sonne, Regen und Luft dasteht. In gleicher Weise müssen wir uns in steter Bereitschaft halten, die Einwirkungen der Musik zu empfangen, während wir üben.

Und endlich, wenn wir fühlen, daß es uns bisweilen gelungen ist, beim Üben inspiriert zu werden, so dürfen wir auch auf Inspiration hoffen, wenn wir vorspielen und öffentlich spielen.

Freilich kann es gefährlich werden, im Übereifer allzu einseitig der Musik zu leben. Wie schon einmal erwähnt, das Leben ist wichtiger, und mit all seinen Höhen und Tiefen will es genommen sein, dann erst vermag es wahrhaft zu inspirieren. Nur die Haltung und Einstellung eines jeden Menschen dem Leben gegenüber macht ihn schöpferisch zu jeder Stunde, läßt das große Kunstwerk erstehen und mit ihm die größte dynamische Macht des Weltalls: ein vollkommenes menschliches Leben.

Über Liszt schreibt eine Zeitgenossin: „Er glaubte, um die Zuhörer bis auf den tiefsten Grund aufrühren zu können, muß man viel gesehen und gefühlt haben. Liszt hing sozusagen an der ganzen leidenden Kreatur und er erspähte die Laute jeden Schmerzes. Er besuchte die Hospitäler, die Spielhöllen, die Irrenhäuser, er stieg in die tiefsten Kerker hinab und hat sogar die zum Tode Verurteilten aufgesucht. Dieser junge Mann denkt und träumt gar viel; alles entschuldigt er. Sein Gehirn ist ebenso außergewöhnlich, ebenso geschult wie seine Finger. Wäre er nicht ein genialer Musiker, er wäre ein bedeutender Philosoph und Literat geworden."

Jeder große Komponist ist eine Welt für sich. Jeder hat seinen besonderen Stil, den wir zu verstehen und auszudrücken bemüht sein müssen. Es sollte einem z. B. nie einfallen, Mozart mit großem Ton zu spielen oder andererseits mit scharfen, kurzen Akzenten. Trotz seiner monumentalen Größe war sein Wesen lieblich, kindlich naiv, nicht grüblerisch, niemals aber sentimental oder elegant kokett, wie man ihn oft hören muß. Aber Mozart wie Schubert und Bruckner waren arm und verkannt und litten unter ihrer Tragik. Auch bei dem heute noch unterschätzten Schumann begegnen wir einem ähnlichen Falle. Wenn wir diese Meister nicht nachzuerleben imstande sind, vermögen wir nicht jene sehnsuchtsvolle Trauer in ihrer Musik zu empfinden und wiederzugeben. Beethoven besaß mächtige Willensstärke, gigantische Kraft, die Beschwerden des Daseins zu überwinden. Man denke an die Appasionata! Aber in Beethoven war auch Süße, göttliche Leichtigkeit und Fröhlichkeit, wie sie nur ein Mann besitzen kann, der sich selbst und seinem Gotte treu bleibt. Auch die Brahms'schen Dimensionen sind, ähnlich den Beethovenschen, so gewaltig, daß der Meister oft über die Möglichkeiten des Instruments hinaus komponierte, was uns jedoch nicht hindern darf, die letzten Ausdrucksmittel anzuwenden, wofür es manchen Hörern, die einer so gewaltigen Sprache nicht zu folgen vermögen, oft an Verständnis fehlt.

Chopin und Liszt waren gleichfalls schöpferische Genien, Meister des Klaviers. Es ist übrigens ein Fehler, Liszt durchaus nur als technisches Genie „von dieser Welt" zu betrachten. Er vereinigt die Regelmäßigkeit der Klassik mit der Freiheit der Improvisation. Chopin und Liszt waren erfüllt und begnadet mit einer flammenden Fantasie, mit Seele und sprühendem Geist, welch letzterer sie befähigte, selbst das Triviale zu adeln.

Beim Studium des Stils beachte der Lernende den wichtigen Punkt der Temponahme. Nur nicht übertreiben! Ich empfinde es als eine Unsitte unserer von Rekordsucht angekränkelten Gegenwart, durch übertriebene Schnelligkeit zu blenden. Tonleiterpartien, Trillerketten und Passagen in Beethovenschen Klavierkonzerten werden meist der perlenden Geläufigkeit zuliebe überhetzt. Dadurch wird jeder einzelne Ton um den ihm gesetzlich zustehenden Zeitraum gebracht. Auf diese Weise wird alles zur Fingerübung herabgedrückt. Jede Passage muß empfunden werden. Denkt an Carl Maria von Weber: wie ausdrucksvoll, sprühend und lebendig ist sein Passagenwerk! Er wird übrigens von der klavierspielenden Welt ebenso wie Schumann zu sehr vernachläßigt. Ich erinnere an seine drei herrlichen Sonaten!

Auf einen wichtigen Punkt möchte ich noch hinweisen, die Geduld. Der Lernende darf sein Wachstum nicht selbst zu sehr beschleunigen wollen. Nichts kann erzwungen werden. Nicht an den Jahren, am organischen Wachstum ist es gelegen! Beethoven zu spielen erfordert eine ganze Lebenszeit. Ich fühle mich immer am Anfang, das geht mir stets von neuem auf, so oft ich ein Beethoven'sches Werk meiner Idee entsprechend zu gestalten suche. Man braucht ferner eine Lebenszeit, um z. B. eine Schöpfung Bachs, Mozarts der Vollendung nahezubringen. Wer immer dahin strebt, seine Absichten zu verwirklichen, stößt auf Hindernisse. Allein wiederholt er später seine Versuche, so entdeckt er bald, daß eben diese Versuche nicht

unnütz geweſen ſind, denn die Wurzeln haben ſich befeſtigt, und er ſieht ſich dem Aufblühen ſeiner Idee genähert. Für ſolch allmähliches Wachstum reicht ein Menſchenleben kaum hin.

Auch ſollten wir nicht allzu ehrgeizig ſein. Unter Umſtänden könnte der Lernende durch allzu große Aktivität die Stärke des Empfangenen beeinträchtigen. Ich wiederhole: wenn der Studierende darüber nachdenkt, welche Wirkung er hervorruft, kann er nicht ſchaffen. Er muß ſo „objektiv", derart verloren in das Werk ſein, daß er ſelbſt „verſchwindet". Dann kann er ſchaffen. Nietzſche hat ſich folgendermaßen darüber ausgeſprochen:

„Wir fordern in jeder Art und Höhe der Kunſt vor allem und zuerſt Beſeitigung des Subjektivismus, Erlöſung vom Ich und Stillſchweigen jedes individualiſtiſchen Willens und Gelüſtens, ja, können ohne Objektivität, ohne reines, intereſſeloſes Anſchauen nie an die geringſte wahrhaft künſtleriſche Erzeugung glauben. Das wollende und ſeine egoiſtiſchen Zwecke fördernde Individuum kann nur als Gegner, nicht als Urſprung der Kunſt gedacht werden. Inſofern aber das Subjekt Künſtler iſt, iſt es bereits von ſeinem individualiſtiſchen Willen erlöſt und gleichſam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft ſeiende Subjekt ſeine Erlöſung im Schein feiert."

Ich möchte hinzufügen: der Egoismus des Lebens für das Werk läßt ſich heiligen, der des Individuums nicht. Und zwar heiligt derjenige den Egoismus des Lebens, der ſich dem kosmiſchen Geſetz unterſtellt.

Die Perſon muß der Idee untergeordnet ſein! Wir müſſen alle danach trachten, durch unaufhörliche Wachſamkeit das Weſentliche vom Unweſentlichen unterſcheiden zu lernen und uns dadurch der Empfängnis zugängig zu machen. Nicht nur ſollten wir danach zielen, uns von den reinſten und höchſten Gedanken der Menſchheit befruchten zu laſſen, ſondern wiſſen, daß der Begriff der Entwicklung und Geſtaltung der Perſönlichkeit ein allumfaſſender ſein muß und daß der Künſtler deshalb auch nicht am Geringſten vorübergehen darf, was der Tageslauf bringt. Für den Künſtler, der Organ ſein will, beſtimmt zur Wiedergabe von Schwingungen, iſt es natürlich, daß er nicht nur darauf bedacht iſt, das Inſtrument ſeines Geiſtes oder der Seele, ſondern ebenſo des Körpers rein zu ſtimmen. Auch die Nahrungsfrage gehört in dieſe großen Zuſammenhänge von Körper, Seele und Geiſt.

Wir können dieſe phyſiologiſchen Fragen unmöglich von unſerem Geſamtlebensvorgang trennen, ſobald wir durch Erkenntnis oder eigene Erfahrung eine Ahnung von ihrer wirklichen Bedeutung erlangt haben und wiſſen, daß ſie wichtige Faktoren ſind, durch deren Nichtbeachtung wir die erſehnte Harmonie im Denken und Fühlen nicht erreichen können oder doch weſentlich hemmen. Goethe ſagt von ſeiner Italienreiſe: „Ich lebe ſehr diät und halte mich ruhig, damit die Gegenſtände keine künſtlich erhöhte Seele finden, ſondern die Seele erhöhen." Daraus erhellt die enge Wechſelwirkung zwiſchen Ernährung und ſeeliſchem Erleben. Der menſchliche Körper iſt zu ernähren, wie es ihm als dem Werkzeug des Denkens und der künſtleriſchen Betätigung entſpricht. Jeder ernſthaft Suchende erkennt die Notwendigkeit, den Körper vor Entartung durch Giftſtoffe zu bewahren, ſei es Nikotin, Alkohol oder ſonſtige Anregungsgifte. Richard Wagner ſuchte zeitlebens mit der ganzen Spannkraft ſeiner Perſönlichkeit nach Gegenmaßnahmen gegen die Entartung auf allen Gebieten, er ſagt: Die Entartung des menſchlichen Geſchlechts ſei durch den Abfall von ſeiner natürlichen Nahrung, von der reinen Pflanzenkoſt bewirkt worden.

Zuſammenfaſſend möchte ich den Studierenden ans Herz legen: wer nicht ſein volles Leben mit ſeinem Herzen durchlebt hat, wer nicht bereit und imſtande iſt, Schmerzen wie Freuden dieſes Daſeins umzuſchmelzen in ſo viel Stadien der eigenen Höherentwicklung und, wenn es nottut, den höchſten Preis dafür zu zahlen, nämlich den, auf perſönliches Glück ſamt Wohlleben, Sicherheiten, Befriedigung banaler Eitelkeiten zu verzichten, der wird den Gipfel des beſchwerlichen Aufſtiegs nie erklimmen, wird die Geheimſprache wahrer Kunſt nie verſtehen lernen!

Alſo was können wir tun?

Wir wollen ſtreben, wahrhaftige Menſchen zu werden,
wir wollen trachten, recht zu leben,

wir wollen die beſte Muſik zu unſerer Führerin wählen,

wir wollen zu dieſer Muſik mit der tiefſten Ehrfurcht gehen, weil ſie eine der herrlichſten Gaben Gottes iſt, ein Wunder, das uns immer wieder mit Staunen und Andacht erfüllen muß.

Darum wollen wir keine techniſche Schauſtellung veranſtalten, denn jede Note muß ſprechen, jeder Ton lebendig ſein. Nur ſo dürfen wir hoffen, jene Weihen zu empfangen, mit denen unſere großen Meiſter begnaden. Schon der chineſiſche Kaiſer Tſchun, 2200 Jahre vor Chriſtus, hat es ausgeſprochen: „Muſik iſt Ausdruck der Seelenempfindung. Iſt nun die Seele des Muſikers tugendhaft, ſo wird ſeine Muſik edlen Ausdrucks voll ſein und die Seelen der Menſchen mit den Geiſtern des Himmels in Verbindung ſetzen."

Luther drückt ähnliche Gedanken mit den Worten aus: „Der ſchönſten und herrlichſten Gaben Gottes eine iſt die Muſik; ihr iſt der Satan ſehr feind, weil man mit ihr viele Anfechtungen und böſe Gedanken vertreibet."

Und wenn uns gar in einer begnadeten Stunde Beethovens Wort „Muſik iſt höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philoſophie" in ſeiner ganzen Tiefe aufgeht, dann brauchen wir uns dieſer Erkenntnis nur gläubig hinzugeben, und unſer ganzes Tun und Laſſen, unſer ganzes Wachstum wird von glücklichen Sternen geleitet ſein!

Elly Ney.

Von Hans Paul Freiherrn von Wolzogen, Bayreuth.

Beethoven ſteht auf eurem Hausaltar.
Genügt's euch nicht? Ihr fragt und ſucht vergebens
in allen Winkeln ſeines Erdenlebens:
Wer die „Unſterbliche Geliebte" war?

Ihr Abbild werdet nimmer ihr erſchau'n,
ſie lebt allein noch in des Meiſters Tönen,
entrückt, verklärt im Wunderreich des Schönen:
die Seele ſingt! Lauſcht nur! Ihr dürft ihr trau'n! —

Doch — Wunder über Wunder! Dieſer Ton,
er, der des Meiſters Innerſtem entquollen,
in aller Werke Weiſen uns erſchollen:
die Sprache ſeiner Seele ward Perſon!

Sucht ihr ſie noch und fragt noch: Wer ſie ſei? —
Erſtanden aus dem Schattenreich, dem nächt'gen,
ſie iſt's, ſie lebt: des Tönezaubermächt'gen
„unſterbliche Geliebte" — Elly Ney! —

Bayreuth am 18. Februar 1935.

Auguſt Schmid-Lindner.

Von Hermann W. v. Waltershauſen, München.

Wollen wir Auguſt Schmid-Lindner als künſtleriſchen Typus charakteriſieren und bewerten, ſo genügt es nicht, eine Syntheſe ſeiner einzelnen markanten Perſönlichkeitszüge zu ſuchen. Gewiß, er iſt vor allem ein Meiſter des Klavieres. Und hier iſt er umfaſſend. Wir kennen und verehren ihn als bedeutenden Soliſten und Kammermuſikſpieler, aus früheren Jahren als führenden Liedbegleiter, als den begnadeten, naturgewachſenen Pädagogen, als vorbildlichen, ſtets hinter dem Werk zurücktretenden Herausgeber und Bearbeiter pianiſtiſcher Literatur. Wir wiſſen, daß er an muſikaliſcher Kultur und Bildung den großen Kreis ſeiner vielfach allzuſehr ſpezialiſierten Fachgenoſſen weit überragt. Seine engeren Freunde kennen auch

den Reichtum und die Vitalität ſeiner außermuſikaliſchen künſtleriſchen Intereſſen, ſeinen Humor, ſeine Verwurzelung im Deutſchtum und der engeren, ſüddeutſchen Heimat, ſeine Verbundenheit mit der Natur, die für ſo viele Muſiker bezeichnende Liebe für das Tier. Er beſitzt den ſicheren Inſtinkt für Wert und Unwert der Perſönlichkeit, die Größe der Beſcheidenheit im Zurücktreten vor der wahren Leiſtung anderer. Bekannt iſt ſeine unermüdliche Suche nach lohnenden neuen Aufgaben für die pianiſtiſche Reproduktion. Er hat ſich nicht nur als einer der erſten für die Klavierwerke Regers und Debuſſys eingeſetzt; zahlloſen, nicht im gleichen Maße überragenden Komponiſten hat er, oft in dornenvoller Selbſtloſigkeit, von ſeinen Klavier- und Kammermuſikabenden und vielen andern Stellen aus den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt.

Die Aufzählung läßt ſich fortſetzen. Unvergeſſen bleiben ſeine Verdienſte um die unverfälſchte Wiedergabe der Muſiker des 18. Jahrhunderts auf den Original-Inſtrumenten. Beſonders wichtig wurde ſein Eintreten für die Erneuerung des Cembalos und des Clavichords. Als einer der erſten hat er auch die eminente Bedeutung dieſer Inſtrumente für die Ausbildung der eigentlichen Klaviertechnik erkannt. Wo immer ſich Verbeſſerungen und Erweiterungen des modernen Flügels hervorwagten, bemächtigte ſich ſeine lebhafte Initiative der ſich hier erſchließenden Möglichkeiten. Der ſichere Blickpunkt für Reformmöglichkeiten im Muſikleben und in den Erziehungsſyſtemen der Muſikſchulen verband ſich ſtets mit einem ſehr beträchtlichen organiſatoriſchen Geſchick. Faſt unüberſehbar iſt die Zahl ſeiner Schüler, die vor allem ſein pädagogiſches Syſtem an Konſervatorien und in der freien Lehrtätigkeit fortſetzen. Für jeden aus dieſem Kreiſe, ſoweit es nur irgendwie vertretbar blieb, hat er ſtets Wärme und weitere Förderung bewahrt.

Seit 1893 gehört Schmid-Lindner der Münchener Akademie der Tonkunſt, deren Schüler er war, als Lehrer an. 1933 übernahm er neben ſeinen ſehr vielſeitigen, nur mit ſeiner faſt ſagenhaft berühmten Arbeitskraft durchführbaren Tätigkeiten auch noch die Stellvertretung des Präſidenten dieſes Inſtitutes.

Wenn die Aneinanderreihung von künſtleriſchen und menſchlichen Leiſtungen ſich auch von ſelbſt zu einem Portrait der Geſamtperſönlichkeit zuſammenfügt, ſo bleibt dieſes doch äußere Erſcheinung und erklärt auch letztere noch nicht lückenlos. Der innere Wert, aber auch die Spannung eines gewiſſen, nicht ganz zu überſehenden Widerſpruches zwiſchen dieſem ſelbſt und dem Klange der Bewertung in der lauten, nicht immer von Oberflächlichkeit freien Stimme der breiten öffentlichen Meinung, zwiſchen den beiden, bei jeder wirklichen Perſönlichkeit unüberbrückbaren antipodiſchen Gegenſätzlichkeiten, finden ihre Deutung erſt in dem tiefſten pſychologiſchen Kern des Weſens ſeiner muſikaliſchen Konſtitution.

Wir müſſen uns hier um eine Terminologie bemühen. Worin beſteht im Gegenſatze zum „Muſikaliſchen" das, was wir gern als das „Muſikantiſche" charakteriſieren? Sehen wir klar, daß bei der ſchärfſten und prägnanteſten Definition durch das Wort immer ein Reſt bleibt, der jenſeits des Begrifflichen ſteht und ſelbſt der ſublimſten transzendentalen Äſthetik nur bedingt zugänglich iſt! Das „Muſikaliſche" umſchreibt man jedenfalls ungenügend, wenn man in ihm nur das angeborene und durch Erziehung vervollkommnete Rüſt- und Handwerkszeug des Muſikers erblicken will. Muſikaliſch iſt eine menſchliche Natur, wenn ſie imſtande iſt, unterbewußte und halbbewußte Gefühle und Vorſtellungen in eben die Welt von Klangſymbolen umzuſetzen, die wir ſchlechthin als Muſik bezeichnen, oder umgekehrt aus dieſen Symbolen im Unterbewußten oder Halbbewußten Gefühle und Vorſtellungen entſtehen zu laſſen oder zur Auslöſung zu bringen. Das „Muſikantiſche" iſt erſt dann vorhanden, wenn ſolche produktive und receptive Vorgänge vorherrſchend werden und damit zugleich allen pſychiſchen Vorgängen oder doch deren überragender Mehrzahl ihren typiſchen Stempel aufdrücken. Die bedingt, dauernd oder periodiſch, eine ſich vielfach bis an die Grenze des Monomanen ſteigernde Einſeitigkeit der ſeeliſchen Funktionen und deren körperlichen Reaktionen.

Eine ſolche „muſikantiſche" Natur iſt trotz aller Vielfältigkeit Auguſt Schmid-Lindner, überdies ausgeſtattet mit all den geſteigerten Qualitäten, die zu ihrer Verwirklichung inner-

halb der Welt der Erſcheinungen erforderlich ſind. Daraus ergibt ſich die Vollkommenheit an organiſchem Verwachſenſein ſeiner Hände, ja ſeines ganzen Körpers mit ſeinem Inſtrument. So iſt ſein phänomenales muſikaliſches Gedächtnis zu erklären, das ihm nicht nur faſt eine muſikaliſche Fachbibliothek erſetzt, da er faſt das ganze klaſſiſche und romantiſche Repertoire fertig in Kopf und Fingern hat, ſondern das ihm auch die Möglichkeit gab, Regers Klavierkonzert, das zur Zeit ſeines Erſcheinens als faſt unausführbar galt, damals ſchon, bei der Münchner Erſtaufführung öffentlich ohne Noten zu ſpielen oder wiederholt große Klavierwerke in kürzeſter Zeit nur beim Leſen und ohne Inſtrument auswendig zu lernen. Daß man die ſo ſtudierten Werke ebenſo wie ſolche beim Blattſpielen ohne weiteres in jede beliebige Tonart transponieren kann, ſcheint ihm ſelbſtverſtändlich zu ſein. Überhaupt, und ſehr im Gegenſatz zu manchen recht berühmten Kollegen ſeines Inſtrumentes, iſt er ein Blattleſer, für den es kaum Grenzen gibt. So wenig Aufhebens er von all dieſen Vorzügen macht, ein guter Teil überträgt ſich doch ſtets wieder auf ſeine Schüler; nur an wenigen iſt ſeine Erziehung aus dem Geiſte des „Muſikantiſchen" fruchtlos vorübergegangen.

Dies alles hat aber noch ſeine Poſition auf der Peripherie, wie ſehr auch zu Unrecht ſolche, früher einmal ſelbſtverſtändliche, Eigenſchaften in heutigen Muſikerkreiſen unterſchätzt werden. Das höchſt bedeutſame, vertiefte Ergebnis tritt erſt in der geiſtigen Haltung ſowohl ſeines Spieles wie auch ſeiner Lehrtätigkeit vorbildlich und wegweiſend hervor.

Die hinter uns liegenden Jahrzehnte mit ihrer Renaiſſance des bewußten Körpergefühles haben auch den Pianiſten aus altſanktionierten Verkrampfungsmethoden und Feſſeln widernatürlicher Verſteifungen zu befreien begonnen. Im Zuſammenhange mit dem Ausbau der verſchiedenen gymnaſtiſchen Syſteme hat man hier, mehr oder weniger erfolgreich, theoretiſch und praktiſch allerhand Wege eingeſchlagen und erprobt. Wenigen iſt ſo früh wie Schmid-Lindner dabei zum Bewußtſein gekommen, daß die ſtärkſte und natürlichſte Kraft zur Erreichung dieſes Zieles für den muſikaliſchen Menſchen gerade in der Muſik ſelbſt zu finden iſt. Hierzu bedarf es nicht einmal ſo ſehr der Erweckung des im weiteren und übertragenen Sinne „Tänzeriſchen"; es genügt für den Pianiſten, das organiſche Ebenmaß von Freiheit und Unabhängigkeit der körperlichen Schwingungen und ihrer Reaktion auf den ſeeliſchen Impuls aus dem polyphonen Spiele zu gewinnen, wenn dieſes nur früh genug und dem Unverbildeten gegenüber in Einſatz gebracht wird. Nach allem bisher hier Ausgeführten erſcheint es ſomit als durchaus natürlich, daß Schmid-Lindner das große, von keinem noch ſo gewandten Etüdenfabrikanten wieder auch nur annähernd erreichte Vorbild des Lehrganges, den J. S. Bach für ſeine Söhne aufgebaut hatte, auch für ſeine Schüler zum Ausgangspunkt nimmt, allerdings mit all den Erweiterungen, die der moderne Flügel erfordert. In der Erziehung aus Bach heraus liegt die gewaltige Überlegenheit ſeiner Schule gegenüber den meiſten anderen, die in unverſtändlicher Weiſe heute immer noch allzuoft den einzigartigen erzieheriſchen Wert der Inventionen und des wohltemperierten Klavieres nur als Nebenzweig zu würdigen wiſſen. Denn hier iſt für uns der nie verſiegende Urquell alles Muſikaliſchen und auch alles Muſikantiſchen, hier iſt für den Muſiker die Einheit von Seele und Körper!

Aus dieſer Erkenntnis heraus iſt Schmid-Lindner neben dem ganz anders gearteten Edwin Fiſcher der bedeutendſte und tiefſte Bachinterpret unter den heutigen Pianiſten geworden. Dem Muſiker braucht nicht geſagt zu werden, was dies bedeutet. Wohl bedarf aber er ſowohl wie der Laie der Aufklärung, daß Werktreue im Sinne Pfitzners, betätigt an den Schöpfungen des großen Thomaskantors, ſelbſt im Zeitalter richtig und falſch verſtandener Sachlichkeit weit von aller grellen Senſation ſteht, daß echtes Muſikantentum nur um ſeiner ſelbſt willen ſtets nur voll von denen begriffen wird, die Kinder des gleichen Geiſtes und Blutes ſind. Die muſikantiſche Ehrlichkeit iſt wohl die letzte Urſache, weshalb für Schmid-Lindner nie die „große" Reklametrommel erklang. Er kann, mit Vorliebe ſein Kammerorcheſter leitend, heute, in abgeklärter künſtleriſcher Weisheit, wohl auf dieſes Lärminſtrument leichten Herzens verzichten.

Anton Schindler und das Klavierſpiel ſeiner Zeit.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Schindler war von Hauſe aus Geiger und Sänger. Klavierſpielen hat er erſt während ſeiner Wiener Studentenzeit gelernt. Alſo etwa um ſein 20. Lebensjahr herum. Beethoven hat ihm gelegentlich erſten „Unterricht" gegeben. Eine planvolle und zuſammenhängende Unterweiſung kann dies aber keinesfalls geweſen ſein; dazu war der nach 1815 (dem Jahr des Bekanntwerdens Beethovens mit Schindler) faſt völlig ertaubte Meiſter weder gelaunt noch imſtande. Immerhin hat der Schüler den Lehrer oft ſpielen gehört und geſehen. Wäre Beethoven damals noch ein guter Spieler geweſen, hätte Schindler ihm bei dieſen Gelegenheiten viel „abgucken" können. Aber wir wiſſen, wie mangelhaft die Technik des dem Üben Entwöhnten und der Selbſtbeobachtung Beraubten geworden war. Je mehr Beethoven geben wollte und je fühlbarer die Kluft zwiſchen Wollen und Vollbringen ſich auftat, deſto erſchütterter ſtand Schindler vor den Ruinen eines einſt hochragenden, ſtolzen Kunſtbaues. Ausgeglichen ſcheint Beethovens Technik und Vortrag indes nie geweſen zu ſein. Denn Schindler erzählt in ſeiner 1849 zu Frankfurt a. M. erſchienenen, „als Manuſkript gedruckten" Schrift: „Für Verehrer und Studierende von Beethovens Klaviermuſik", *Clementi*, „der Schöpfer des neuern Klavierſpiels und Vater der Klavierſpieler", habe um 1803 von Beethovens Spiel geſagt: „Es war nur wenig ausgebildet, nicht ſelten ungeſtüm (brusque), wie er ſelbſt, immer jedoch voll Geiſt" (a. a. O. S. 10). S. 11 führt Schindler zwei weitere Zeugen für Beethovens unzulängliche Technik an: *Cherubini* und *Cramer*. Über Beethovens Klavierſpiel äußerte ſich Cherubini [1841] dahin, er habe bei ſeinem faſt ein volles Jahr umfaſſenden Aufenthalt in Wien [1805] die Aufmerkſamkeit Beethovens öfters auf die Clementiſche Schule gelenkt, und habe dieſer derlei Winke immer dankend angenommen, mit dem Verſprechen, beim nächſten Vortrag werde er ihn hoffentlich zufriedener ſehen. In ähnlicher Weiſe ſprach ſich auch Cramer, der vor Clementi in Wien geweſen, aus." S. 12 heißt es dann weiter: „Sicher iſt, daß Clementis Ratſchläge und Cherubinis Winke tiefen Eindruck auf Beethoven gemacht, und ſein ferneres Streben zeigte, wie er es zu würdigen gewußt. ... Das zunehmende Ohrenübel war jedoch auch hiebei ein nicht zu beſeitigendes Hindernis, welches der vollendeten Schönheit ſeiner Vorträge Eintrag getan hat, daher in dieſem Punkte immer zu wünſchen blieb. Es konnte ſich demnach ſeine unmittelbare Belehrung über ſeine Werke weniger auf deren feinere Schattierung, wohl aber auf ihren Inhalt, auf Umriß und Hervortreten einzelner Formen reſp. Sätze, und auf das jeder bedeutenden Stelle angemeſſene Tempo ausbreiten."

Alles in allem dürfen bzw. müſſen wir Beethoven als Klavierſpieler als einen Künſtler betrachten, in welchem das Streben nach *Ausdruck* alles Techniſch-Formale überwog. Seine gewichtigſten Kritiker ſind Romanen oder romaniſch Geſchulte; ihnen mußte die fehlende Glätte in Beethovens Vortrag in viel höherem Maße als Mangel erſcheinen, als dies bei *deutſchen* Kritikern und Liebhabern der Fall war. Der *Deutſche* und der *Schöpfer* Beethoven beanſpruchten zweifellos die Vorherrſchaft über ſein Virtuoſentum bzw. in dieſem.

Nichtsdeſtoweniger hat Beethoven nach Schindlers Zeugnis ſich um die ihm fehlende Vollendung, d. i. um die Vereinigung ſprechendſten Ausdruckes mit makelloſeſter Technik, ernſtlich gemüht.

Schindler ſelber ſuchte dieſer Vollendung noch nach Beethovens Tode teilhaftig zu werden. Und zwar durch eine nachträgliche Lehre bei — Clementi. Clementi beſuchte Wien 1827 zum letzten Male „und verweilte den Sommer über in dem nahen Baden. Dort ſuchte ich ihn fleißig auf, um mich über ſeine Werke belehren zu laſſen" (a. a. O., S. 10). Im Anſchluß an dieſe Mitteilung befaßt ſich Schindler eingehend mit Clementis Vortrags- und Anſchlagsregeln, ſpricht von dem Einfluß des Geſanges auf Clementis Vortragslehre, ſagt, daß er Clementi „die gründliche Kenntnis des rhythmiſchen und melodiſchen Accents und ſeiner muſikaliſch-theoretiſchen und äſthetiſchen Bedeutung verdanke" und fährt dann wörtlich fort: „Clementi ſchärfte mir ferner nachdrücklichſt die Doppelbedeutung des phyſiſchen (oder materiellen) und pſychiſchen Anſchlags ein. Unter Letzterm verſteht er die im Geiſte berechnete Tonfülle, bevor noch der Finger die Taſte



Prof. August Schmid-Lindner



Prof. Alfred Hoehn

berührt“... „Dies iſt zugleich der einzige Weg zur Tonbildung, deſſen bisher [1849!] noch keine der Schulen erwähnt hat.“

Ich gebe dieſe Dinge alle ſo ausführlich, weil durch ihre Kenntnis drei bisherige Rätſel um Schindler auf einmal ihre Auflöſung finden: 1. Woher hatte der Geiger, Sänger, Kapellmeiſter und Schriftſteller Anton Schindler ſeine Übung in der Kunſt des Klavierſpiels? 2. Wieſo konnte der bis zu ſeinem 20. Jahre dem Klavier fremde Schindler hernach ein ſo bedeutender Lehrer dieſes Inſtrumentes werden? Und 3. was befähigte den teils hochgeachteten, teils gefürchteten, ja gehaßten Kritiker Schindler zu ſeinen meiſt ſo treffenden, wenn auch oft harten Urteilen über das Klavierſpiel und die Klavierſpieler ſeiner Zeit?

„Rätſel“ 1 iſt durch die bisherige Darſtellung beantwortet. Zuſammenfaſſend ſei hier nur noch einmal feſtgeſtellt, daß Schindler ſich in einem Lebensalter, in dem die eigene Vernunft die Haupttriebfeder bei der Aneignung von Wiſſen und Fertigkeiten iſt, ſich mit dem ihm eigenen Eifer und der ihm eigenen Gründlichkeit an die Arbeit gemacht hat. Wie weit er es dabei gebracht hat, iſt nicht leicht anzugeben, da die Quellen in dieſer Hinſicht ſpärlich fließen. Aus Briefen und Tagebüchern entnehme ich, daß er ſowohl in Münſter i. W. als auch in Aachen und ſpäterhin in Paris zwar nicht oft und gern, ſondern ſtets im Zwange ſeiner Sendung und dann faſt ausſchließlich Beethovenſche Werke vorgeſpielt hat. Der Eindruck ſeines Vortrages ſcheint ſtark geweſen zu ſein.

Wichtiger denn als ſelbſt Ausübender war Schindler als Lehrer. Der Drang zu lehren, belebte und beſtimmte das Tun dieſes Mannes Zeit ſeines Lebens (vielleicht, weil er Schulmeiſtersſohn war?). In Wien, in Budapeſt, in Münſter, Aachen, Bonn, Paris, Frankfurt — überall gab er Geſang- und Klavierſtunden, richtete er Kurſe für Muſiktheorie, Äſthetik uſw. ein und fand er auch reichlich Schüler und Hörer. Seine hinterlaſſenen Briefe und eine von ihm ſelbſt getroffene Auswahl aus Briefen ſeiner Schüler und Schülerinnen an ihn legen Zeugnis davon ab, wie weitverzweigt und tiefgreifend ſeine unterrichtliche Tätigkeit war und wieviel Anerkennung und Dank ſie gefunden hat. Seine berühmteſten „geiſtigen Kinder“ ſind bekanntlich Berta Hanſemann und Franz Wüllner. Über den an Wüllner gewandten Unterricht hat Schindler ſich des öfteren öffentlich ausgeſprochen. So iſt z. B. die eingangs erwähnte und benutzte Schrift nichts anderes als eine „Mitteilung an ſeine Freunde“ bei Gelegenheit des erſten Vorſpielens Beethovenſcher Werke durch den jungen Franz Wüllner in einem Kreiſe Geladener zu Frankfurt 1849. Über Bertha v. Hanſemann — der Schindler die 3. und letzte von ihm beſorgte Ausgabe der Beethovenbiographie zueignete, 25 Jahre nach Beginn des Unterrichtes an die damals etwa Siebzehnjährige — iſt wenig laut geworden. Darum waren die von Schindler in ſeine „Meiſter“-Schülerin geſetzten Hoffnungen aber nicht geringer als bei Wüllner. Im Gegenteil. Daß Bertha, am Scheidewege angelangt, verſagte und auf den Beruf einer konzertierenden Künſtlerin verzichtete, hat Schindler eine bittere, ſchmerzliche Enttäuſchung bereitet. Im Grunde hat er ſie niemals verwunden.

Wie Berthas Spiel beſchaffen war, ſchildert anſchaulich ein Bericht des Hamburger „Telegraph für Deutſchland“ aus dem Jahre 1843. Dort heißt es u. a.: „Die Auffaſſung der Sonaten, wie ſie Bertha Hanſemann vortrug, war ſo charakteriſtiſch ſchön und originell, ſo innig verwachſen mit jeder Tonphraſe, wie ſie dem Werke ſelbſt angehört — und beim Vortrage von ihm geriſſen, vollkommene Unverſtändlichkeit der Kompoſition herbeiführen müßte. — Bei dieſer Strenge aber hatte die junge Virtuoſin immer noch Raum genug, die Eigentümlichkeit ihres Spiels, den ſchönen elaſtiſchen Anſchlag, die Glockenreine ihrer Paſſagen, das Piano und Forte in den feinſten Nüancen bewundern zu laſſen. Nie ſind Licht- und Schattenſtellen in ihrem Vortrage zu verkennen, ſie opfert das Charakteriſtiſche des Rhythmus nie dem Zuſammenhange der Phraſe und indem wir das Enſemble bewundern, geht uns keine Schönheit des Einzelnen verloren“.

Weſſen Schülerin ſolch hohes Lob verdiente, der muß ein guter Lehrmeiſter geweſen ſein. —

Und nun zu „Rätſel“ 3: Schindler als Kritiker der Taſtenhelden ſeiner Zeit. Wenn über irgendeine beſondere Seite in dem Wirken des allezeit Unermüdlichen, dann ließe ſich gerade

über diese ein ganzes Buch schreiben. Überall liegt der Quellenstoff verstreut: in der Beethovenbiographie, in „Beethoven in Paris", in Hunderten von Kritiken und Berichten, in den Briefen, dem Tagebuch usw. Ich lasse die bekannteren Werke aus Raumgründen im Folgenden außer Acht und benutze nur wieder die unbekannten oder schwer zugänglicheren als da sind „Für Verehrer und Studierende" usw. (s. o.) und das Tagebuch der beiden Pariser Reisen sowie der Reise nach Berlin, Leipzig, Dessau usf. Aus dem Tagebuche geht unzweifelhaft hervor, daß Schindler ungefähr alle namhaften Klavierspieler seiner Zeit persönlich kannte: Liszt und Chopin, Thalberg und Moscheles, Hallé und Döhler, Panofka und Rubinstein, Clementi und Cramer, Haller und Bertini und wen man sonst noch nennen mag. Sie machten ihm Besuche und er suchte sie auf, er hörte viele von ihnen dutzende Male spielen und zwar sowohl im Konzertsaal als auch in den verschiedensten Salons oder zu Hause. Von Natur aus „kritisch" begabt, in der Schule Beethovens und Clementis mit dem s. Zt. ausgezeichnetsten Rüstzeug herangebildet, in den meisten Fällen gründlicher Kenner der vorgetragenen Werke, durch unaufhörliches Studium der größten Virtuosen seines Zeitalters reich an Eindrücken und Erfahrungen, d. h. in diesem Falle: an Vergleichsmöglichkeiten — so trat Schindler an seine Kritikeraufgabe heran. Umfassender und „autoritärer" vorbereitet konnte und kann schwerlich ein „Kunstrichter" sein, als er es war. Und so darf man denn seinen Einzelurteilen ebensosehr wie seiner Schau der Gesamtlage im Reiche des Klavierspieles der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sehr viel mehr trauen, als dies bislang üblich war. Was er über Chopin, (den damals noch wild gärenden und geschmacklich alles andere eher als „gebildeten"), Liszt, über Moscheles und Hallé usw. usw. seinem Tagebuche anvertraute, hat die Geschichte zum allergrößten Teile längst als zutreffend anerkannt und ihren Urheber damit gerechtfertigt. Schindler durfte „streng" sein; denn er konnte und kannte selber viel.

Was er am meisten tadelte: das leere Geklingel des Nur-Virtuosen und das durchgängige Analphabetentum in puncto Musiktheorie jener „Herren" — sind das nicht Dinge, die wir heute noch genau so tadeln und beklagen müssen, wann und wo wir ihnen begegnen? Und ist es nicht heute noch genau so wie damals, daß nämlich diejenigen, die der Anlegung hoher Maßstäbe der Kritik am nötigsten bedürften, dies am wenigsten vertragen können und daher am eifrigsten über Unverständnis und Ungerechtigkeit, ja Härte und Unmenschlichkeit der Kritik schelten?

Schindler hat in den fünfziger Jahren aus erbittertem Gemüt und rückschauendem Sinn hin und wieder zu scharf geschrieben. Das haben ihm die Schriftleiter der Zeitungen und Zeitschriften, für die er arbeitete, dann meist unzweideutig klar gemacht und die betr. Stellen seiner Berichte abgelehnt (die entsprechenden Briefe fand ich zum Teil noch in Schindlers Nachlaß). Im allgemeinen war Schindler aber viel zu sachkundig, ehrlich, gewissenhaft und unbestechlich, als daß es bei ihm zu häufigen Fehlurteilen hätte kommen können. Er war auch in dieser Hinsicht erheblich besser als sein Ruf. Ja, er war geradezu ein Vorbild; nämlich ein in sich gefesteter Charakter, ein Künstler und ein Kenner in einer Person. Derlei Männer waren und sind nie reichlich gesät. Wohl uns, der Kunst und den Künstlern, wenn wir sie in der Vergangenheit aufspüren dürfen und in der Gegenwart zu schätzen wissen.

Alfred Hoehn.

Von Robert Pessenlehner, Frankfurt am Main.

„Das Klavier ist tot! Es lebe das Klavier!" So könnte man ausrufen, wenn man rückschauend aller derer gedenkt, die zum Ruhm und Verruf des Klaviers gewirkt haben. All die technischen, bloß virtuosen, die fantasierenden, komponierenden, später die dirigierenden Beherrscher des Klaviers: wo sind diejenigen gewesen, die dem Klavier treu blieben, weil sie einfach nicht anders konnten? Weil sie in der Vertiefung, in der Erfassung der unendlichen Möglichkeiten ihres Instrumentes das Wunder des Klavieres erlebten und also gefeit, jeglichem Mißbrauch aus dem Wege gehen mußten?

Aus der Krise der gesamten „Klavier-Industrie“, aus der Krise des Klavierunterrichts, der Klavier lehrenden und lernenden Welt, aus der umwälzenden Krise des Klavierspiels aller „höheren Töchter“, die als fernes Überbleibsel einer versunkenen Salonmusik-Epoche allzu leichtfertig als Repräsentanten der Hausmusik angesprochen werden, und aus der Krise heraus, in die alle gerieten, die im Klavier einen mehr oder minder guten Ersatz für ein großes Orchester suchten und zu finden glaubten, stieg erst in unserer Zeit empor der Typus des Pianisten, dem die elementare Klangsphäre des Klaviers zum Lebensreichtum und -Inhalt sich weitete, des Pianisten, der in der Versenkung in das Riesenwerk der Deutschen Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt und Brahms — um nur die Hauptvertreter anzuführen — und in der reinen, alle Möglichkeiten erschöpfenden Wiedergabe ihrer Werke seine Lebensaufgabe erfüllt sieht.

Zu diesen gehört Alfred Hoehn. Schlicht und einfach, ohne den falschen Ehrgeiz, auch als Dirigent, auch als Schaffender neben den Großen, auch als Musikbetriebsleiter — und wie viele Musiker verwechseln Musikkultur mit Musikbetrieb! — gelten zu wollen, geht er still seinen Weg durchs Leben. Aber mit der Besessenheit des wirklichen Künstlers setzt er sich ein für die unmittelbaren Aufgaben, zwingt er die Zuhörerschaft in seinen Bann, wenn es gilt, die schwierigsten und erhabensten Werke der Klavierliteratur zu vermitteln. Da ist seine überlegene Virtuosität nur ein Mittel, die Ausdeutung des Geistes des Werkes ein anderes: da tritt hinter dem Werk der Schöpfer desselben hervor, die Persönlichkeit des Schöpfers mit ihrem Streben, mit dem unendlichen Verlangen nach Auseinandersetzung mit Himmel und Erde, mit Schein und Wirklichkeit, mit Zeit und Ewigkeit. So erregte einst Beethoven seine Umwelt, und solches sprach er aus in seinem Werke, das Aufstieg und Glanz des Klavieres enthält und verkündet. Von diesem Geiste ist Hoehn im Innersten berührt, von da aus vermittelt er uns das Beethovensche Werk. Es sind nicht nur die erstarrten Noten, die zum Singen und Klingen erweckt werden, es ist nicht die erwählte Form, sei es das Konzert, die Sonate oder eine der köstlichen Bagatellen, der Variationen und Fantasien, sondern es ist das Wiederaufleben des Kampfes mit dem inneren Dämon, den ein von der Mitwelt Unverstandener und schließlich durch körperliches Gebrechen Abgeschlossener, Einsamer und Großer für sich auskämpfen, durchleiden mußte bis zur Bezwingung durch die Macht und Gewalt der Töne.

So bestimmt Beethoven das Format aller großen Pianisten; und so geht die künstlerische Erscheinung Hoehns von Beethoven aus, um immer wieder zurückzukehren zum Erfüller jeglichen pianistischen Strebens: da erobert sich der Künstler Hoehn schließlich das gesamte Klavierschaffen Beethovens. Der Dreißigjährige unternimmt es, sämtliche Klaviersonaten Beethovens in Konzertzyklen darzustellen, aufzubauen und zu gestalten. Und nicht nur der Erfolg rechtfertigt das kühne Beginnen, das in Städten wie Berlin, Frankfurt am Main, Hamburg, Köln, Kopenhagen, München, Wien usf. wiederholt wird, sondern auch die unermüdliche Arbeit an sich, die nimmer ruht und jedesmal neuen Gewinn bringt. Die virtuose, klangliche, geistige und seelische Beherrschung sämtlicher Sonaten Beethovens bezeichnet ferner die Wende in der Künstlerlaufbahn Alfred Hoehns.

Was vorausging, war freilich kein allmähliches, stufenweises Fortschreiten zum Gipfel: kühn erringt sich mit ungeheurem Elan und siegesgewisser Bewußtheit der Dreiundzwanzigjährige den ersten Platz im internationalen Pianistenwettstreit um den Rubinsteinpreis 1910 in Petersburg. Unter 36 Bewerbern siegt der junge Deutsche, der sich in unerschütterlichem Vertrauen zu seiner Kunst sogleich die Hammerklaviersonate Beethovens zum Vortrag erwählt. Und wenn die übrigen Bewerber, Angehörige anderer Nationen, selbstverständlich auch Beethoven sich aussuchten zum künstlerischen Kampfe, so triumphierte doch deutsches Können und deutsche Geistigkeit in der nationalen Verbundenheit des Schöpfers und Interpreten. Der Sohn eines Lehrers und Organisten, der am 20. Oktober 1887 zu Oberellen bei Eisenach, also auf heiligem deutschen Musikboden das Licht der Welt erblickte, der Sohn aus dem Volke, dem eine angeborene Begabung alsbald den einzig möglichen Lebensweg wies, rang sich stürmisch empor zum Sieger und Künder deutschen Wesens und deutscher Musikkultur.

Beethoven ist der Ausgang aller Musik des 19. Jahrhunderts. So eröffnen sich Hoehn früh die Wege zu den deutschen Romantikern der Musik: Schubert und Schumann. Schon der junge Hoehn, der eben der Schule Uziellis (Frankfurt a. M.) und Steinbachs (Köln) entwachsen war, hat neben Beethoven seinen erkorenen Liebling: Robert Schumann. Dies erkannte sogleich Ferdinand Pfohl, als er 1910 schrieb:

„Beseelte Technik: was das heißt, wie aus ihr alle Wärme des Vortrags, alle Feinheit des Ausdrucks quillt, wie aus ihr poetisches Empfinden, Anmut der Rhythmik und Durchgeistigung des Klanges sich lösen, wie sie es ist, aus der wie ein Duft aus Blumenkelchen ein zauberhaftes piano emporsteigt, ein wundervolles, tiefes Leben hervorblüht, — das hat man an der Kunst des jungen Pianisten Alfred Hoehn endlich wieder einmal mit Staunen erlebt. ... In seinem Vortrag, mit Lebenskräften gespeist aus reich entwickelter Empfindung und aus einer poetisch fühlsamen Seele heraus, schwillt es von jener überzeugenden Kraft, in der sich die fruchtbaren und schaffenden Elemente der künstlerischen Persönlichkeit wirksam verdichten. Man höre einmal von diesem jungen Mann Schumann vortragen, etwa die Fis-moll-Sonate oder die Symphonischen Etuden! Der Schumannschen Sonate gibt er alle Reize ihrer Gefühlsromantik, deren Träger ein zartgefärbter, lichtgesättigter, schimmernder, in den feinsten Anschlagsfarben spielender Klavierton ist; er entwickelt hier eine intime und bezaubernd innige Art, die Melodie zu singen, das Figurenwerk zu gliedern, es in ein mildes, gedämpftes Licht zu rücken. Gelegentlich hält Hoehn an einem atemversetzenden pianissimo fest, an einem geisterhaften, schwebenden sotto voce, wie man es kaum je im Konzertsaal gehört hat."

Seinem Lieblinge Schumann ist Hoehn, unbeirrt durch modische und sonstige Fehlbewertung des edlen Meisters, bis heute treu geblieben. Selbst wenn es sich nur um die allerkleinsten, zumeist auch allerfeinsten Klavierstücke Schumanns handelt, er weiß sie zu gestalten wie kaum einer unter den lebenden Pianisten; er weiß den geringsten Schattierungen nachzugehen, sich einzufühlen, nachzuträumen den Schwärmereien, Neckereien und Kosereien, wild aufzubrausen im Übermut und wuchtig den Marsch zu stampfen beim Auszug zum Kampf der Davidsbündler gegen die Philister. Niemals überwuchert — wie dies auch Schumanns Eigenart gewesen — die Kleinmalerei die große führende Linie; wie unwillkürlich fügt sich eins ins andere. Der Vielgestaltigkeit der Erscheinungen, die bei Schumann wie bei Schubert durchbricht in tausend Farben, von der Innigkeit und Tiefe des deutschen Gemüts an bis zur mächtigen, charakteristischen Prägung nationaler Eigenart, deren Verständnis anderen Völkern bis zu einem gewissen Grade stets verschlossen bleibt, fühlt Hoehn nach bis zur letzten Regung, deren Musik überhaupt fähig ist. Wie sicher tritt er von diesem Fundament aus den anderen Erscheinungen entgegen! Verbindet doch Schumann drei große Epochen der Musik.

Von Schumann zu Chopin ist nur ein kleiner Schritt; wenigstens für den deutschen Künstler, der aus der Verpflichtung zur Vielgestaltigkeit deutschen Wesens herkommt und eintritt in eine zwar großartige, jedoch einförmigere Welt. In die Schumannsche baut sich diejenige Chopins ohne weiteres ein: so kommt es, daß Alfred Hoehn als Chopin-Spieler in Polen mit Ehren überhäuft wurde und immer noch wird, daß er allerorten aufgefordert wird, auch Chopinsche Werke zu spielen; daß man gerade im Ausland neben Beethoven „seinen" Chopin verlangt und auch ältere und neuere Franzosen, die soviel Chopinsches in sich enthalten.

Überflüssig zu sagen, daß Alfred Hoehn aus äußerem Anlasse und Begehren sich selber nie untreu würde: die Linie, die von Robert Schumann über J. Brahms in die Gegenwart führt, deckt auch das Streben des nimmer müden Klaviermeisters auf; man muß die beiden Klavierkonzerte von Johannes Brahms und das Klavierkonzert von Max Reger in seiner Interpretation gehört haben, um alle drei Werke in ihrer Reinheit aufzunehmen. Alle persönliche Ausdruckskraft verschmilzt mit dem Werke, mit den übrigen Instrumenten zu einer Einheit, die dem Empfangenden jene seltenen Augenblicke tiefsten Musikerlebens bereiten, die sich nur bei völliger Hingabe an das Werk einstellen; da zeigt sich die Bescheidenheit des Künstlers von ihrer hehrsten Seite.

Auch das äußere Leben weist die Schumannsche Einfachheit des täglichen persönlichen und künstlerischen Lebens auf. Der 1910 von seinem Protektor, dem Herzog Georg II. von Meinin-

gen zum Hofpianisten ernannte junge Künstler wird schon 1913 mit der Leitung einer Meisterklasse für Klavier in Straßburg betraut, wirkt daneben und bald ebenfalls als Leiter einer Ausbildungsklasse am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main. Einen 1928 an die Akademie in Wien ergangenen Ruf lehnt er ab. Seine zahlreichen Konzerte im In- und Ausland halten sich fern von jeglicher Betriebsamkeit, sie sind Ausdruck spontanen Musikschaffens und Musikerlebens, das sich frei weiß vom kunstmordenden Musik-Amerikanismus. Bei solcher Gesinnung ist es verständlich, daß erst das Jahr 1934 die Ernennung zum Professor und einen weiteren Ruf an die Hochschule für Musik in Weimar zur Übernahme einer Meisterklasse bringen konnte.

Wohin ihn auch sein künftiger Lebensweg führen mag, stets wird seine fest umrissene, charakteristische Künstlerpersönlichkeit, die so manchen Zug Schumannschen Wesens — dies auch schon in der äußeren Erscheinung — enthält, den Ausschlag geben. Denn seine Bedeutung für das deutsche Musikleben, insbesondere als Vertreter deutschen Künstlertums im Ausland, ist längst erkannt und gewürdigt.

Von Liszt's Klavierspiel.

Von August Stradal, Schönlinde.

(gest. am 13. März 1930)

In dem großen, nachgelassenen und bisher noch nicht veröffentlichten Werk August Stradals „Franz Liszt's Werke“ finden sich folgende Aufzeichnungen über Liszts Klavierspiel:

In der Zeit, als ich Liszt zum ersten Male hörte — es war im Herbst 1884 — war er bereits 72 Jahre alt. Bedenkt man nun, daß er, nachdem er die Virtuosenlaufbahn aufgegeben hatte, das Klavier nur berührte, um anderen Freude zu machen, sich selbst nur als Komponist dem Klavier widmete und infolgedessen auch alle Art technischer Studien unterließ, so muß man es als ein direktes Wunder anstaunen, daß der Meister noch 1884—86 mit hinreißender Technik und Gewalt gespielt hat und ihm kein anderer Virtuose gleichkam. 38 Jahre hatte er also nicht mehr konzertiert oder geübt, wenn man diesen Ausdruck bei ihm anwenden darf, und dennoch waren alle technischen Mittel noch bei ihm vorhanden und hatte auch die rechte Hand, trotz des vielen Notenschreibens, nichts an Leichtigkeit eingebüßt.

Nachdem er einsah, daß er das Höchste in der Reproduktion erreicht hatte, daß darüber hinaus keine Möglichkeiten vorhanden waren und daß dieser Teil seiner universellen Mission beendet sei, verläßt er dieses Gebiet und wendet sich produktiv neuen Zielen zu. — — —

Die enorme Wirkung von Liszts Spiel lag nicht in seiner, allen Schwierigkeiten spottenden Technik, die zum Teil angeboren, zum Teil durch größte Energie erworben war, sondern auch besonders in der natürlichen Wahrheit seines Vortrages.

Das Klavier begann unter seinen Händen zu singen und erzählte von Freude, Schmerz, Sehnen und Hoffen der Menschheit. Dieser Gesang auf den Tasten, dieses unirdische Phrasieren war es, was die Menge berauschte, es war der transcendentale Zauber, der mit Worten nicht zu erklären war. Unterstützt von einem wunderbaren Legatospiel konnte Liszt den gesanglichen Ton derart aus den Tasten ziehen, ihn dabei mit dem Pedal haltend, wobei die Begleitfiguren wie aus der Ferne klangen, daß man das Empfinden hatte, es könne kein Tasteninstrument vorliegen. Die elegische Weichheit und eine Art träumerisches Halbdunkel seines Spieles waren die seelischen Erreger in den Zuhörern.

Galt es aber Erhabenes darzustellen, so schwoll Liszts Vortrag gigantisch an, sein Spiel wurde gewaltig wie ein gotischer Dom, in welchem die Architektur eines Michel Angelo erstand. Der Begriff des Erhabenen, wie ihn Schiller gibt, wurde in Liszts Spiel monumentaler Werke, wie z. B. von Bach und Beethoven, in Töne umgesetzt. Ferner die Dämonik des Spieles! Wie er selbst der Komponist der Natur- und Seelenstürme war, so verstand er es auch die Stürme aus dem Klavier zu entfesseln. Da war nichts Gemachtes, es war echte Naturgewalt.

Aus dem Donner der Akkorde und Oktaven grollten die tiefen Leidenschaften, die in Liszt's Herzen wohnten.

Und dann der Ausdruck der Trauer! War er doch in dieser Beziehung der Byron und Lenau der Musik, der prädestinierte Sänger der Trauer. Da alle Äußerungen seiner einzig dastehenden Vortragskunst wahr, echt und natürlich, fern jeder Pose und Sentimentalität waren, wirkten sie auch so überzeugend.

Es ist derselbe Vorgang wie in der Schauspielkunst; Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdruckes sind die Faktoren, welche das Publikum zur Begeisterung entflammen, während die durchdachte, berechnende, ausgeklügelte Darstellung vielleicht Bewunderung des Virtuosen, aber nie Begeisterung wecken kann, denn der bewegende Faktor sitzt nur in der Seele. Auf diese Weise können wir uns ungefähr die zündende Wirkung von Liszt's Spiel erklären; war er doch selbst eine Natur, bei welcher Herz und Seele alle Handlungen bestimmten und wohnten doch auch in seiner Brust die Dämone der Leidenschaft. Seine große, einsame Seele gab sich den zu interpretierenden Werken restlos hin und fand für alle Schmerzen und Leidenschaften den wahren, natürlichen Ausdruck; die Technik war bei ihm stets nur Mittel zum Zweck, der Ausdruck immer Hauptsache.

So sehr Liszt seiner Leidenschaft und seinem heiligen Feuer im Vortrage die Zügel schießen ließ, so sehr hatte er sich aber auch in der Gewalt und überschritt niemals die Grenzen, welche ins Unkünstlerische überleiten.

Bei Anton Rubinstein z. B., der in seinem Spiel auch große Dämonik hatte, welche auch von Liszt sehr bewundert wurde, kamen oft derartige Überschreitungen vor. Er raste dann mit so wilder Leidenschaft durch manche Werke, daß sie darunter litten und unklar wurden. Bei Liszt war dies niemals der Fall; die klare, saubere Exposition eines Werkes war ihm das erste Postulat des Vortrages. Spielte ein Schüler vor ihm unrein, konnte er sehr ärgerlich werden. War ihm aber einerseits unreines Spiel verhaßt, so war es ihm ebenso verhaßt, wenn jemand aalglatt, elegant, mit „gelahrter" Trockenheit und „professorenhafter" Langweile, ohne Gesang und temperamentlos „kühl bis ans Herz hinan" spielte und dann ergoß sich gewöhnlich seine Ironie über die „gelehrten Musikprofessoren" und er schloß mit den Worten: „Es gibt in der Musik keine Professoren oder Nichtprofessoren, sondern nur Künstler oder Nichtkünstler. Der Ausdruck Professor paßt nicht für den Künstler."

Unvergleichlich schön war Liszt's Passagenspiel, legato, nie halbstaccato und nie prestissimo, sondern stets in einem Tempo, das jeden Ton einer Passage deutlich hören ließ. Im Greisenalter kam noch der verklärte, transzendentale Ausdruck in sein Spiel, der uns zu höchster Ergriffenheit erhob. Alles Körperliche war abgestreift, es war ein Sphärengesang, bei welchem man wirklich den Himmel offen sah. Man vergaß, daß ein Klavier vorlag, denn das Materielle desselben hatte aufgehört zu existieren. Sein Spiel ging damals Hand in Hand mit seinen letzten Kompositonen, die ja auch kaum mehr eine Verbindung mit der Außenwelt haben und wie holde Visionen jenem Reich des Friedens zustrebten, in welches er damals ja bald selbst eingehen sollte. . . . . .

In seiner Schrift über Liszt's symphonische Dichtungen sagt Richard Wagner: „Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören, wenn er, namentlich im vertrauten Kreise, z. B. Beethoven spielte, dem muß doch von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduktion, sondern um wirkliche Produktion handelte. Den Punkt, der beide Tätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt; so viel ist aber gewiß geworden, daß, um Beethoven reproduzieren zu können, man mit ihm produzieren können muß."

Produktion und Reproduktion waren bei Liszt eben unzertrennbar vereinigt.

Es gibt zwei Arten des Vortrages, die objektive und die subjektive. Bei ersterer schmiegt sich der Vortragende ganz und gar der Denkungsweise des Komponisten an und gibt sein subjektives Fühlen ganz auf. Es ist dieses Verfahren das reinste Reproduzieren und in dieser strengen Art durchgeführt meines Erachtens noch kein künstlerisches Schaffen. Bei der subjektiven Interpretation spielt der Vortragende weniger den Komponisten, als sich selbst, sein eigenes „Ich". Auch dieses scheint mir ein unkünstlerischer Vorgang zu sein. In der Verschmelzung der objek-

tiven und subjektiven Interpretation sah Liszt das Heil einer großen Vortragskunst. War Bülow oft zu objektiv, so war Rubinstein oft fast nur subjektiv fühlend. Im Vortrage Liszt's waren aber beide Methoden vereint und so wurde er nicht nur dem Denken und Fühlen des Komponisten, den er vortrug, ganz und gar gerecht, sondern verwob auch sein eigenes, großes „Ich“ in die Gefühlswelt des Dargestellten.

Walter Gieseking.

Von Ludwig Unterholzner, Hannover.

Es war im Jahre 1911, als in Hannovers breiten, eleganten Straßen und in seinen engen, altertümlichen Gäßchen ein 16jähriger Jung herumlief, still und unscheinbar, durch nichts auffallend als höchstens durch einen seltsamen Blick, der wohl oft wie geistesabwesend über das hinsah, was ihm begegnete. Es war ihm neu und fremd und er fand darin nichts von dem wieder, was sein Auge bis dahin gesehen hatte und wonach er wohl noch lange würde suchen müssen, bis er es wieder würde finden können. An mancherlei Reisen, viel größeren als sie sogar Erwachsene zumeist machen können, war er schon gewöhnt; selbst in Paris war er schon gewesen. Aber das war ihm wohl nichts anderes gewesen als eine Gelegenheit mit seiner Mutter in den Klaviermagazinen von Instrument zu Instrument zu tippeln und sich an ihren verschiedenartigen Klangwundern zu berauschen. Sonst war seine Seele voll der Eindrücke, die ihm die Riviera bot, gleißendes Sonnenlicht, der phantastische Zauber einer ebenso grandiosen wie milden Natur, die sich ihm auf mannigfachen Ausflügen erschloß, zu denen ihn sein Vater, der neben seiner ärztlichen Praxis auch botanisch-zoologische Studien trieb, mitgenommen hatte, auf Touren in die schroffen und auch wieder weinbebauten Hänge der Seealpen und in die Wildnis und Einsamkeit Korsikas. Das war ja nun alles vorbei, dieses Leben in paradiesisch schönen Gegenden, dessen er sich in Hannover, in der so ganz anderen Landschaft Niedersachsens, in seiner endlosen Weite und in seinen rauschenden Wäldern, erst rückerinnernd wie eines Traumes bewußt zu werden begann. Ursprünglich sollte auch diese Reise in die Heimat, von der der Junge — 1895 in Lyon geboren und in Nizza aufgewachsen — nur aus den Erzählungen seiner Eltern gehört hatte, einzig einem Besuch bei Großeltern und Verwandten gelten. Die saßen von alters her im Hannoverschen, in Minden und Lahde und anderen kleinen Städten und Dörfern. Jetzt aber wieder einmal da, hielten die Heimat und mancherlei Umstände ihre wandermüden Kinder fest. Der Junge war gleich seit der Ankunft seiner Eltern im Niedersächsischen, nach Hannover — seine Eltern übersiedelten erst 1913 dahin — geschickt worden, ins Konservatorium. Dort sollte er das Klavierspiel lernen, für das er von Kindheit an Neigung und Begabung gezeigt hatte. Zwar hatte er noch kaum einen Unterricht genossen. Die Zeit, da er in Nervi die ersten Stunden erhalten hatte und die bei Eugène Gandolfo in Nizza, war nicht zu zählen, es war ein Nichts. Jetzt aber, bei Karl Leimer, war er in eine gründliche Schule gekommen und die strenge Zucht, in die er genommen wurde, zeitigte sehr bald erstaunliche Früchte. Aber noch hatte kaum jemand, außer seinem Lehrer, ein rechtes Zutrauen zu dem Talent des Jungen, bis er in Schülerkonzerten des Konservatoriums immer mehr Aufsehen erregte. Im schweren Kriegsjahre 1915 gab der Meisterschüler seine ersten öffentlichen Konzerte und 1916 veranstaltete er gar einen Konzertzyklus von 7 Abenden, in denen er an 6 Abenden sämtliche Beethoven-Sonaten in chronologischer Reihenfolge spielte. Da erfuhr man zum erstenmal wer Walter Gieseking war, daß er fähig war, einmal die Welt von sich reden zu machen. Vorerst aber forderte noch der Krieg sein Opfer. Im August 1916 wurde der hoffnungsfrohe Pianist zum Militärdienst eingezogen. Von Hannover gings nach Borkum, wo er neben seinem Soldatendienst im Militärorchester als Geiger, Bratscher, Schlagzeuger, Klavier- und Orgel-Solist eine — wie man sieht — vielseitige und der Kunst nicht ganz entrückte Tätigkeit fand.

Nach seiner Entlassung aus dem Heer im Dezember 1918 ging Walter Gieseking wieder nach Hannover zurück, nahm seine so früh unterbrochene Konzerttätigkeit wieder auf und dehnte sie auch auf die umliegenden kleinen Städte aus. Es war ein kümmerliches Leben und

trotz der wachsenden Aufmerksamkeit, die es sich errang, hätte es tausendmal in eine bürgerliche Enge geschlagen werden können, zumal Gieseking selbst noch nicht recht das Zutrauen — wohl in sich selbst — aber nicht in die Möglichkeit setzte, als Konzertpianist sich eine ausreichende Existenz zu gründen. Die Honorare, für die er spielte, lagen zwischen 20 und 50 Mark und das erschien ihm schon beinahe wunderbar, daß man doch „so viel Geld verdienen könne". Unter den mancherlei Leuten, die an Giesekings Zukunft glaubten, war es vor allem der Kunsthistoriker Prof. v. Biermann, der sich tätig für ihn einsetzte.

Bald darauf war auch die Klavierfabrik Grotrian interessiert, die für Walter Gieseking die ersten 6 großen Konzerte einrichtete, in Berlin, Hamburg, Köln, Frankfurt und München. Der Erfolg war phantastisch, einstimmig und durchschlagend. Mit einem Mal war Walter Gieseking in das Scheinwerferlicht des allgemeinen Interesses getreten, aus der Hannoverschen Provinz in die Zentren des Deutschen Musiklebens. Die Kritik überbot sich in Anerkennung und die Engagements häuften sich. In der nächsten Saison gab Walter Gieseking bereits 123 Konzerte und auf sie folgten Einladungen schon aus allen europäischen Ländern, aus Holland, England, Belgien, Frankreich, aus der Schweiz, aus Italien, Spanien, der Tschechoslowakei und Österreich. Und auch da waren Giesekings Erfolge triumphal. So schrieb die Presse in Amsterdam und im Haag „Ein Kaiser, ein König des Klavierspiels", in London „der größte Klavierspieler der Welt", in Paris „selbst ein Franzose kann Debussy und Ravel nicht so spielen wie Walter Gieseking".

Und darin lag auch zuerst das Geheimnis des Ruhmes, den sich Walter Gieseking vor allen anderen Pianisten erwarb. Er war der Pianist für impressionistische Musik. Nicht als hätte er bloß sie gespielt. Nein, im Anfang schon lagen ihm Bach, Mozart und Beethoven am Herzen. Aber kein anderer Pianist spielte so farbig, so nuancenreich, so delicat und feinfühlig wie er. Keiner verstand es so wie er, den Klavierton zum Singen zu bringen. So war es klar, daß Walter Gieseking dem Publikum die Zauber der impressionistischen Klaviermusik, ihr Spiel mit dämmernden, erlöschenden und flimmernden Farben, das undinenhaft zartrankige Gekräusel leicht hinhuschender Melismen, das Feuerwerk ihrer raffinierten Effekte und die verhalten stille Träumerei ihrer Melancholien erst so richtig entdeckte. Alles dieser wundervoll poesieerfüllten Spielart war und ist natürlich auch in Giesekings Wiedergabe der übrigen Klaviermusik zu finden, nur nicht so gehäuft und ausschließlich; denn der betörende Klangrausch, zu dem er wie die Schöpfungen Ravels und Debussys auch die grandiosen Werke eines Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann und Brahms erweckte, ist da nicht alles. Im Gegenteil sind es da schwerer erkennbare Dinge, auf die es ankommt, formale Disziplin, Objektivität des Ausdrucks, neben reinem, von innen her aufbrechendem Gefühl, Klarheit in der Herausarbeitung der thematischen Entwicklungen, nach denen die Größe der nachschaffenden Gestaltungskraft eines Pianisten zählt. Und das ist das Herrliche an der Künstlerschaft Walter Giesekings, daß er der Singularität seines Pianistenruhms ruhig und gelassen gegenüberstand, daß er ihr nicht die große und eigentliche Musik opferte, sondern sich ihr opferte, daß er sich mit wachsenden Kräften und immer tieferer Erkenntnis allgemeinen Aufgaben zuwandte und sich nicht in einem Teilgebiet der Musik aufhalten ließ. Sicher war gerade der glanzvolle Anfang mit den Impressionisten bedeutungsvoll. In ihm, in dem sich sein Jugendtraum von den lauen Frühlingswonnen der Riviera künstlerisch niedergeschlagen haben mag, liegt vielleicht wirklich die wichtigste geistige Ursache dafür, daß sich sein manuelles Geschick bis zu jenem Grad vervollkommnete, wo der ganze Mensch mit den Tasten geradezu verwuchs, bis er sie so behandeln lernte, als wäre die Klaviermechanik noch ein beseelter Teil seines Körpers und der Anschlag also allen Regungen des Gefühls und des Willens so unmittelbar gefügig, wie etwa die Tonerzeugung des Geigers den Fingern oder die des Sängers der Kehle.

Aber wie gesagt, so einzigartig und in der Tat unübertroffen sich gerade Giesekings manuelle Geschicklichkeit darstellt, seine völlig ebenmäßige Geläufigkeit und seine freieste Verfügung sowohl über ein Forte von elementarster, fülligster Klangpracht und donnernder Kraft, wie über ein ersterbendes Diminuendo, das noch im unmerklichen Übergang von Sein zum

Nichtſein den Ton ſeelenvoll und klar erhält, ſo iſt dies alles doch nur ein Teil ſeiner Künſtlerſchaft, gewiſſermaßen ihre körperliche Vorausſetzung. Ihre geiſtige aber liegt in einer Muſikalität, ſo elementar und eindringlich, daß Gieſekings Spiel wie ein Schaffen anmutet. In dieſer Stärke des Pianiſten Gieſeking begegnen ſich zwei Kräfte. Einmal eine urſprünglichſte Begabung, zum andern ſeine muſikaliſche Erziehung. Wie ihn Karl Leimer lehrte, beim Klavierſpielen *ſich ſelber zuzuhören*, ſo ſchulte er ihn auch nach dem Grundſatz, daß *Technik ein Produkt der Geiſtesarbeit* iſt. Dieſe beiden klavierpädagogiſchen Hauptgrundſätze, die Karl Leimer in einer von Walter Gieſeking mit bevorworteten Studie „Modernes Klavierſpiel" lehrreich erläutert hat, hielten Gieſeking von früh dazu an, ein Werk aus ſeinem innerſten Kern zu begreifen, ſeinen Bau, ſeine Form, ſeine konſtruktive Entwicklung; es alſo nicht einfach mechaniſch dem Gedächtnis einzuverleiben, ſondern ſo, daß der geheimnisvoll geſtaltende Wille, der es gerade ſo und nicht anders gefügt hat, als das Geſetz des Werkes ins Gedächtnis aufgenommen wird — ins Gedächtnis, das dann nach dieſem innerſten Geſetz das Werk wie im Augenblick des Spielens von Takt zu Takt reproduziert. Auf dieſe Art geſchult brachte es Gieſeking ſchließlich bald ſoweit, ſelbſt die ſchwierigſten Werke auswendig zu beherrſchen — eben indem er ſie ſo gründlich verſtand, daß er ſie ſich jederzeit geiſtig aufbauen konnte. Nicht nur das, ſeine wunderbare Gedächtnisſchärfe und ſein phänomenales Klangvorſtellungsvermögen, befähigen ihn, ſich ein nur geleſenes Werk ebenſo ſicher anzueignen wie ein geſpieltes. Hiervon zwei Proben: Gleich in den erſten Jahren ſeiner Konzerttätigkeit erreichte Gieſeking eine telegraphiſche Anfrage, ob er in Bochum das B-dur Klavierkonzert von Brahms ſpielen würde, und zwar am übernächſten Tag. Gieſeking war auf Reiſen, in der Bahn über große Strecken hin, ohne Möglichkeit auf einem Inſtrument zu üben. Das gewünſchte Konzert hatte er nicht auf dem Repertoire. Aber doch ſagte er zu. Er beſchaffte ſich die Noten, ſtudierte ſie und ſpielte das Konzert — auswendig. Im Jahre 1926 wies das Programm des internationalen Muſikfeſtes in Zürich eine Sonate von Miaſkowſky auf. Der Pianiſt, der ſie ſpielen ſollte, wurde krank. Die Aufführung ſchien unmöglich. Wer ſollte das irrſinnig ſchwere, moderne Werk im letzten Augenblick übernehmen? Niemand fand ſich. Endlich bat man Gieſeking und der ſpielte die Sonate, nahezu prima vista. Eine kurze Lektüre des Manuſkriptes und die Finger gehorchten ihm ohne irgendeine Hemmung. Technik als Produkt der Geiſtesarbeit!

Ganz gewiß, ohne ein ſo tiefes Eindringen in eine Kompoſition wäre Gieſeking auch nicht der *Spieler der Moderne* geworden. Als ſolcher war er gewiß einer der verſtändigſten und eifervollſten Helfer einer jungen, neuen Komponiſtengeneration. Sicher war er ſich dabei bewußt, daß nur ein kleinſter Teil des Neuen Wert und Beſtand haben konnte. Wenn er aber doch trotz wenigen Dankes nicht ermüdete, dem Publikum die Kenntnis von neuen Verſuchen zu ermöglichen, ſo geſchah das, wie er einmal meinte, aus der Überzeugung, daß doch wohl diejenigen Recht behalten werden, die Neues zu geſtalten ſuchen. Dabei machte er für ſich wohl Einſchränkungen genug und die alle Maße ſprengende Tollheit der Radikalen hat er einmal ſehr elegant und treffend charakteriſiert: „Scheußlich klingende Muſik läßt ſich am ungehemmteſten für Inſtrumente ſchreiben, die man nicht ſpielen kann." Damit wies der große Könner, der ſelbſt mit Bearbeitungen einiger Straußlieder für Klavier-Solo und vor allem mit einem vornehm gearbeiteten *B-dur Quintett* für Klavier, Oboe, Klarinette, Waldhorn und Fagott als Komponiſt hervorgetreten iſt, den Finger auf zwei Dinge, die das Muſikleben des letzten Jahrzehnts immer deutlicher erkennen ließ: Auf das Anwachſen ſowohl der Stümperei wie auch der Verantwortungsloſigkeit, die da jede Nachprüfung des Geſchriebenen durch das Gehör für unnötig oder gar ſchädlich hielt; und auf die ſchwindende Bedeutung des Klaviers innerhalb des zeitgenöſſiſchen Kompoſitionswillens. Über die heutige Situation der modernen Muſik hat ſich Walter Gieſeking vor einiger Zeit geäußert, daß ſich das Publikum ſchon ſeit den erſten Kriſenjahren von den Neutönern abgewendet habe. Wenn es heute Geld für Konzerte ausgeben ſoll, will es ſchon Gutes, Wertvolles hören. Kaum jemand kann es ſich noch leiſten, Neue Muſik anzuhören, nur um ſie einmal kennen zu lernen. Und eben der Wunſch, das Umſtrittene kennen zu lernen, nicht es zu bejahen, hat ja ziemlich ausſchlag-

gebend die Konjunktur für die Radikalen geſchaffen. Wenn das heute vorbei iſt, ſo iſt das nur gut. Der wahre Fortſchritt wird dadurch nicht gehemmt; eher im Gegenteil. Übrigens hat nie die Atonalität die Entwicklung beſtimmt. Wenn man ſie gemeint hat, im eigentlichen Sinn hat es ſie, ſoweit echtes künſtleriſches Schaffen in Betracht kommt, nie gegeben. Ein Kunſtwerk ohne Thema, das wiederkehrt oder abgewandelt wird, ohne eine Grundharmonie, ohne einen Grundton, auf den ſich alles aufbaut und zu dem alles wieder zurückdrängt, kann es einfach nicht geben. Es iſt alſo nur gut, ja notwendig, daß dieſer Irrglaube aus den Hirnen verbannt wird.

Im Januar 1926 unternahm Walter Gieſeking ſeine erſte Amerika-Tournee — Toscanini und Elly Ney — fuhren damals mit ihm auf dem gleichen Schiff — und ſeither wird er jedes Jahr dort drüben jenſeits des großen Waſſers erwartet. Dort iſt er einer der ſtärkſten Verkünder deutſchen Weſens und deutſcher Kunſt. Zu ungefähr 40 Konzerten durchjagt er da in wenigen Wochen den nordamerikaniſchen Kontinent, ſpielt er in Newyork, Philadelphia, Boſton, Cincinnati, Chikago, San Franzisko, Los Angeles, in Mexiko, Havanna, neuerdings auch in Kanada, in Sälen, die wie die Carnegie-Hall 2500 Perſonen faſſen, mit den berühmteſten Orcheſtern und unter den bedeutendſten Dirigenten der Welt und auch in kleineren Orten, in Turnhallen und Theaterſälen, vor einer Zuhörerſchaft, vor der er, der Abgeſandte der alten europäiſchen Klavierkunſt, ſich ähnlich vorkommen mag, wie ſeinerzeit der ſelige Lederſtrumpf, da er als erſtes Blaßgeſicht in die weſtlichen Jagdgründe vordrang. Ungeheure Anſtrengungen koſtet jede dieſer Tourneen. Zwiſchen den Reiſen, die oft über Tauſende von Kilometern führen, bleibt ſelten mehr als gerade die Zeit für die Konzertſtunde. Der Weg vom Bahnhof direkt auf das Konzertpodium iſt nicht ungewöhnlich. Probieren, üben, unmöglich! Und vor der Tournee? Da waren die Konzerte in ganz Europa. Hier eines der Programme: In London 4 Abende, dann Liverpool, Brüſſel, Paris, folgen Erfurt, Frankfurt a. Oder, Dresden, dann Hannover, Braunſchweig, Berlin, Königsberg, wieder Berlin, München, Zürich, Freiburg, Neuchâtel, Bern, nach Bochum, zurück nach Genf, Fribourg, Lauſanne und 5 Konzerte in Italien. Weihnachten endlich zuhauſe — Gieſeking iſt ſeit 1925 verheiratet und hat zwei Töchter, in deren älterer, einem Pianiſtentalent, ihm eine kleine Gieſequeen heranwächſt — und ſchon beginnt die Suche nach der für ſeine Termine günſtigſten Dampferverbindung. So oder ähnlich iſt es jedes Jahr vor Amerika; ſo alſo verläuft Gieſekings Pianiſtenleben. Begreiflich, daß ihm, der, um ein Beiſpiel zu geben und die Generalproben mitgerechnet, in der Saiſon 1932/33 allein das B-dur Klavier-Konzert von Mozart 64mal geſpielt hat, „das Klavierſpielen ſchon zum Hals herauswächſt", daß ihm Gartenarbeit und Schmetterlingsfang — das weiß nun ſchon bald jedermann — richtige Erholungen von der Muſik ſind. Für Gartenarbeit bietet ſich ihm in einem 5000 qm großen Park um ſein Haus, das er im Frühjahr 1934 in Wiesbaden bezogen hat, reichlich Gelegenheit. Und den Schmetterlingsfang betreibt er — man ſagt ſcherzhaft, er richte nach ihm ſeine Tourneen ein — nach wie vor in allen Breitengraden. Mit wiſſenſchaftlicher Sorgfalt wird jeder Schmetterling mit Fundort und Funddatum bezeichnet und präpariert. Die köſtliche wertvolle Sammlung, in rieſigen Schränken aufbewahrt, macht jeden ſtaunen, der ſie zu Geſicht bekommt. Es iſt eine Sammlung, in deren buntſchillernder Farbenpracht und in deren Formenreichtum jeder Beſchauer — wie fern dieſes Stoffgebiet der Muſik auch liegt — alles wiederfindet, was Gieſekings Klavierſpiel auszeichnet: die Taubenweichheit ſeines Klanggeſtaltens, ſeine lichtfunkelnde, ſprühende, herrlich klare, zarte und ſeelenaufſchließende Macht.

Vier rheiniſche Pianiſten.

Von Rudolf Stöppler, Wiesbaden.

Wenn man im Rheinland nach Pianiſten Ausſchau hält, die über den Bereich ihrer Heimat hinaus bekannt geworden ſind, braucht man keine Aufſpürarbeit zu leiſten. Der künſtleriſch kräftereiche Weſten des Reiches birgt auch Meiſter des Klaviers in ſtattlicher Zahl. Und es iſt ſogar ſchwer, ſich unter den vielen klangvollen Namen Beſchränkung aufzuerlegen.

Doch soll versucht werden, an vier ausgeprägten Köpfen die Mannigfaltigkeit der musikalischen Temperamente im Rheinland aufzuzeigen.

WILLY HÜLSER.

Im niederrheinischen Kulturkreis steht zunächst als weithin wirkende Persönlichkeit der Düsseldorfer Willy Hülser, ein Rheinländer mit niederdeutschem, wohl bergischem Einschlag. Der Bülowschüler F. Berger in Köln, dann Dohnanyi in Berlin und Max von Pauer, S. de Lange und Joseph Haas in Stuttgart sind in den Jahren 1907 bis 1914 seine Lehrer gewesen. Schon damals beginnt er mit Konzertreisen in Deutschland, bis der Krieg eine jähe Unterbrechung bringt. Hülser wird Soldat und kehrt erst nach dem Zusammenbruch nach Düsseldorf zurück, um als freier Künstler seine Konzerttätigkeit wieder aufzunehmen.

Sehr schnell festigt sich sein Ruf. Er wird zu einem Klavierspieler besonderer Art; Bedächtigkeit und lauterste Sachlichkeit, die fern ist aller kalten Objektivität, sind hervorstechende Züge seines Wesens. Er spielt Beethoven mit hoher Meisterschaft — namentlich die letzten großen Sonaten — und gleichzeitig versenkt er sich in Brahms. Der erste und einzige aber ist er als Darsteller des gesamten wohltemperierten Klaviers von Bach, das er bisher zehnmal vollständig, immer auf vier bis fünf Abende aufgeteilt, vorgetragen hat. Auch in den schwersten Jahren dient er nur höchster deutscher Kunst.

Überraschend ist das Spektrum der künstlerischen Persönlichkeit in den Kritiken: Ob er Bach, Beethoven oder Brahms spielt, fast immer nennt man ihn einen Spezialisten! In Wirklichkeit ist Hülser mehr. Als deutscher Musiker von umfassender Geistigkeit hat er die Gabe des Verstehens und Erlebens in besonders starkem Maße. Das bezeugt auch seine eigene schöpferische Tätigkeit. Über dreihundert Lieder, eine Kantate nach Angelus Silesius und ein Klavierkonzert hat er bereits geschaffen, eine Oper hat er unter den Händen: Seine stark empfindende Natur schafft auf allen Gebieten im Dienst der deutschen Musik.

KARL HERMANN PILLNEY.

Ähnlich geartet ist der in Köln lebende Karl Hermann Pillney. Er ist österreichischer Herkunft — 1896 in Graz geboren — und entstammt einer alten Musikerfamilie. Nach abgeschlossenem humanistischem Studium wandte er sich der Musik, insbesondere der Komposition zu. Auch ihn riß der Krieg von 1914 bis 1917 aus seiner Arbeit, bis er 1919 als Korrepetitor nach Köln kam, wo er dann bis 1921 die Klavier-, Kompositions- und Dirigentenklassen der Musikhochschule besuchte. 1922 beginnt seine Konzerttätigkeit, die ihn als Solisten im In- und Ausland bekannt macht. 1925 wird er Lehrer an der Rheinischen Musikschule, 1930 beruft man ihn zum Leiter einer Klavierklasse der Musikhochschule in Köln.

Was Pillney vor allem kennzeichnet ist eine ganz hervorragende musikantische Begabung, wohl eine Mitgift seines Österreichertums. Er ist eine ausgesprochene Klaviernatur von hoher Intelligenz und ein glänzender Beherrscher aller Technik. Sein Aufgabengebiet wird durch kritische Äußerungen am besten umrissen, die feststellen, daß er einer der berufensten Interpreten altklassischer und neuzeitlicher Musik sei. In der Tat umspannt Pillneys vornehme Geistigkeit den gewaltigen Bogen deutschen tonkünstlerischen Schaffens, das zu vertreten er sich zur Aufgabe gemacht hat.

Seine besondere Liebe gehört Max Reger, dessen Bachvariationen er in einer restlos geglückten Bearbeitung für Klavier und Orchester herausgegeben hat. Als einer der besten Regerspieler der Gegenwart, wie er oft bezeichnet wurde, hat er das Verdienst, „ein breiteres Publikum . . . an eine der tiefsten und innerlichsten Schöpfungen Max Regers herangeführt zu haben". Als Komponist ist Pillney mit mehreren Werken an die Öffentlichkeit getreten, von denen das ursprünglich empfundene und geschickt gearbeitete Divertimento für Klavier und Kammerorchester besonders hervorgehoben sei.

DOROTHEA BRAUS.

Von Köln aus hat auch die junge Dorothea Braus ihren viel bewunderten Weg gemacht. Wenn sie heute zu den bekanntesten deutschen Pianisten zählt, dann dankt sie das fast ausschließlich ihrem großen Lehrer Conrad Ansorge, der, wie sie selbst schreibt, ihr „durch seine menschliche und künstlerische Einstellung immer Vorbild bleiben wird". Von ihm hat sie gelernt, Dienerin am Werk zu sein, ohne ihre Individualität, jenes Eigene, das der ernsthafte Künstler haben muß, aufzugeben. Nach einigen Konzerten in Deutschland nimmt sie Carl Schuricht, der Wiesbadener Generalmusikdirektor, mit nach Holland, wo sie in Arnhem und Nymwegen spielt. Neunzehnjährig tritt sie mit dem Concertgebouw-Orchester unter Dr. Karl Muck in Amsterdam auf.

Das Zusammenarbeiten mit diesem Manne war entscheidend für ihre weitere Entwicklung. Zunächst zog sie ins Ausland, nach Schweden, Norwegen, der Schweiz, Belgien, Italien und Ungarn. Dann folgten unzählige Konzerte in Deutschland, fast in jeder größeren Stadt hat sie gespielt. Der Name Dorothea Braus wird zum Inbegriff einer durchaus weiblich-jugendlichen Künstlerin, die mit einer virtuosen Technik kluges Verstehen für ein Kunstwerk einzusetzen hat. „Meine besondere Vorliebe gilt, außer den Klassikern, der deutschen Romantik, Schubert und Schumann. Das Klavierkonzert von Hermann Goetz habe ich z. B. 32mal gespielt, immer mit gleicher Freude." Unter den Lebenden schätzt sie vor allem Hans Pfitzner, dessen schönes Konzert sie auch häufig unter seiner Leitung aufgeführt hat.

Überblickt man ihren Spielplan, der Chopin, Beethoven, Liszt, Goetz, Pfitzner, Marx, Pillney, Respighi, Casella und Janacek umfaßt, außer den sämtlichen klassischen Konzerten, dann versteht man, daß Paul Schwers einmal von dieser hochbegabten Rheinländerin schreiben konnte: „Über Dorothea Braus liegt ein geheimnisvoller Elan stürmischer Jugend. In ihr wächst sich eine der großen Frauen des Klaviers aus."

GRETE ALTSTADT-SCHÜTZE.

Ein Kind des eigentlichen „Rheingaues" ist die in Wiesbaden lebende Grete Altstadt-Schütze. Als geborener Mainzerin eignet ihr das ganze wache Temperament dieser sonnigsten Landschaft Deutschlands. In der strengen Schule von Walther Fischer und F. Voß, die sie von 1908 bis 1917 genießt, wird sie vorbereitet auf das Studium bei Franzen und Waldemar von Baußnern, das sie von 1917 bis 1923 in Frankfurt absolviert. Auf ein erstes Konzert in Bad Ems — 1923 — folgt sehr schnell — schon 1924 — Leipzig, wo sie mit Mozart, Baußnern und Kaun hervortritt und so erfolgreich abschneidet, daß man sie zwei Jahre später — 1926 — nochmals dorthin holt. Kein Geringerer als Walter Niemann lobt damals in der ZFM das männliche Pathos und die wuchtige Energie ihres Spiels und bezeichnet sie als „eine rein deutsche, ernste, innerliche und sinnige Künstlerin".

1927 erst debutiert Grete Altstadt-Schütze in Wiesbaden, 1928 spielt sie in Köln. Da schon hat sie ihre volle Höhe erreicht: Man nennt sie in einem Atem mit Gieseking und Lamond! Über Bonn — 1929 — kommt sie 1930 nach Berlin, wo sie das Klavierkonzert von Delius so meisterhaft spielt, daß die Presse von einer „mit allen Vorzügen ausgestatteten Pianistin" spricht und ihr „geniales Spiel" immer wieder hervorgehoben wird. Unter Carl Schuricht bringt sie dann in Wiesbaden noch mehrfach neuzeitliche Konzerte (Henrich, Kaun und Max Trapp) zu Gehör und schafft sich so eine weithin sichtbare Stellung. Als die Krisenjahre hereinbrechen, steht sie vor neuen Aufgaben. Ihre deutschbewußte Natur treibt sie dazu, Mitbegründerin des Kampfbundes für deutsche Kultur zu werden, dessen musikalische Abteilung sie lange selbständig leitet. In diese Zeit fällt eine Anzahl kleinerer Konzerte. Nach dem Umbruch tritt sie wieder hervor: Im Rundfunk spielt sie 1933 im Frankfurter Sender d'Alberts E-dur-Konzert und 1934 unter Buschkötter in Köln Grieg.

Ihr Spielplan, den sie unermüdlich nach allen Seiten hin ausbaut, umfaßt heute Dittersdorf, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Grieg, d'Albert, Delius, Kaun, Trapp, Wunsch, Tschaikowsky und Graener.

Münchens pianiſtiſcher Nachwuchs.

Von Joſef Klingenbeck, München.

Walter Niemann kommt im Schlußkapitel (S. 273) ſeines Buches „Meiſter des Klaviers" (Schuſter und Löffler, Berlin 1921) nach ſeiner von gründlicher Sachkenntnis getragenen Überſchau der Pianiſten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit zu dem Reſultate, das mit einer ſpäter vorzubringenden Einſchränkung auch für heute noch gelten dürfte: „Wir haben ganz wenig Große unter den Pianiſten, dafür aber eine alle praktiſchen Bedürfniſſe weit überſteigende gewaltige Zahl Ausgezeichneter, Tüchtiger und Kleiner. Die große ältere Zeit des Pianiſtentums iſt vorbei." Will man dieſe Behauptung gelten laſſen und fragt man nach den Urſachen einer ſolchen Erſcheinung, ſo dürfte dieſer Ausfall an turmhoch überragenden Klaviergrößen doch noch eine andere Begründung haben, als ſie Niemann anführt. Im großen, vielleicht noch zu wenig erkannten Stilumbruch um die Jahrhundertwende, beſonders aber in den beiden erſten Nachkriegsjahrzehnten finden wir ganz allgemein eine ſtark betonte Rückkehr zu einem weſentlich anders gerichteten Muſizierſtil, der in ſeiner Hinwendung zur romantiſchen, zur klaſſiſchen und vorklaſſiſchen Muſik eine Abwendung von den hohlen Wundern einer äußerlich blendenden virtuoſen Kunſt bedingt. Iſt es da ein Zufall, wenn virtuoſer Klangrauſch heute weniger im Kurſe ſteht, wenn die Bedeutung und Größe eines Künſtlers vielfach mit ganz anderem Maßſtabe, angelegt an ſeine ſeeliſche Haltung und geiſtige Spannkraft, gemeſſen wird, an Vorzügen, die freilich jene letzte techniſche Beherrſchung der virtuoſen Errungenſchaften zur Vorausſetzung haben. Der Muſikfanatismus brillanter, gewiß oft auch wirklich dämoniſcher Natur hat einer kammermuſikaliſchen Fein- und Reinkultur, einem erzmuſikantiſchen „Dienenwollen und Dienenmüſſen", wie dies Dr. Zentner in ſeinem Artikel über Elly Ney (ſiehe I. Klavierheft ZFM 1934, S. 1104) ſo treffend ausdrückte, Platz gemacht. Virtuoſität, die man als ſolche gar nicht mehr bemerkt, iſt Edwin Fiſchers „Werktreue", um auf ein weiteres Idealbeiſpiel moderner deutſcher Interpretationskunſt hinzuweiſen. Sahen wir oben das Abklingen einer großen Virtuoſenwelle, die faſt ein Jahrhundert durchlief, ſo erleben wir heute den Anfang einer vielleicht entſcheidungsvollen und tiefer ausholenden Welle. Ein neuer Klavierſtil iſt im Werden, der virtuoſe Größe, Glanz und Kraft einer völlig überwundenen, in ſich aufgeſaugten Technik mit der zeitgemäßen kammermuſikaliſchen Haltung, mit der Tiefe, Weihe und Innigkeit einer ſeeliſchen Kunſt verſchmelzen und das Sprungbrett für reifende und kommende große Begabungen ſein wird.

Schauen wir uns von dieſem Standpunkte aus hier in München unſeren pianiſtiſchen Nachwuchs näher an, ſo können wir ſolche Ausſtrahlungen und Neuorientierungen bei den pianiſtiſchen Trägern unſeres heutigen Konzertlebens deutlich beobachten und bis in ihren Schülerkreis hinein verfolgen. Verweilen wir zunächſt bei zwei Schülern von Prof. Auguſt Schmid-Lindner, bei Prof. Franz Dorfmüller und Fritz Hübſch, die beide von Regensburg aus ihre muſikaliſche Laufbahn begonnen haben.

FRANZ DORFMÜLLER.

Franz Dorfmüller (geb. 1887 in Regensburg) entſtammt einer früh aus Böhmen eingewanderten, bis zur Zeit des 30jährigen Krieges zurück zu verfolgenden, in der Oberpfalz anſäſſigen Familie, die in dem im Kriege gefallenen Komponiſten und Pianiſten Walter Dorfmüller ihren erſten Muſiker geſtellt hatte. Franz Dorfmüller, den es ſchon in jungen Jahren zum Klavier hinzog, legte bereits während ſeiner Gymnaſialſtudien die Grundlage zur muſikaliſchen Ausbildung, die dann in den Jahren 1906—1911 an der Münchener Akademie der Tonkunſt (bei Schmid-Lindner, Gluth, Mottl) erfolgte. Bei ſeinem erſten Auftreten, einer Erſtaufführung von Regers Klarinettenſonate op. 107, ſpielte Franz Adam, der jetzige Dirigent des NS-Reichsſinfonieorcheſters, den Klarinettenpart. Als Begleiter von Erler-Schnaudt, Erb, Bender macht ſich Franz Dorfmüller bald einen geachteten Namen. 1914 zieht er als Kriegsfreiwilliger ins Feld. Die Jahre 1919/23 ſind gekennzeichnet durch ein mühevolles Neuaufbauen. Als Be-

gleiter von Max Krauß, Erb, Willer, Feinhals, Kirchhoff, Rehkemper, als gesuchter Kammermusikspieler erringt er sich bald wieder den alten Platz. Sein Eintreten für wertvolle zeitgenössische Musik (Bartok, Scriabin, Schoeck, Reutter) datiert schon von jenen Jahren an. 1925 bis 1930 sehen wir Dorfmüller als Begleiter von Sigrid Onegin auf ausgedehnten Konzertreisen durch ganz Europa, zweimal, 1925 und 1928 kommt er dabei nach Amerika. 1923 war er Lehrer an der Münchener Akademie geworden. 1928 wurde er zum Hauptfachlehrer für Klavierspiel ernannt.

Die Stärke und Bedeutung des Künstlers wird man in seiner treuen Schmid-Lindner-Nachfolge erblicken dürfen. In der Liedbegleitung und im Kammermusikspiel steht Dorfmüller mit ganz wenigen seines Alters und Ranges in vorderster Front. Sein Reger-Spiel ist in der Musikwelt von allem Anfang an mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet worden. Virtuose Technik, durch ein sorgfältig ausgewähltes, zeitgenössisches Repertoire immer wieder erprobt, aber nie zum Selbstzweck erhoben, läßt ihn die schwierigsten Aufgaben mit müheloser Leichtigkeit lösen. Kraft und Leidenschaftlichkeit des Spieles ermangelt nirgends der seelischen Vertiefung. Weiche, hingebungsvolle Träumerei paart sich mit einer vornehmen, adeligen Haltung, die das besondere Gepräge der Dorfmüllerschen Vortragskunst ausmacht.

FRITZ HÜBSCH.

Was Schmid-Lindner als Lehrer und Erzieher einer neuen, musikantisch gesunden Pianistengeneration zu bedeuten hat, wird uns auch aus dem verhältnismäßig raschen Aufstieg von Fritz Hübsch (geb. 1908) ersichtlich. Nach Absolvierung der Oberrealschule (1927) studierte Fritz Hübsch zunächst an der Theol. Phil. Hochschule in Regensburg und dann an der Universität in München. Privater Unterricht im Klavierspiel datiert vom 8. Lebensjahr ab, im Violinspiel vom 12. Lebensjahr. Drei Jahre studiert er Theorie bei dem Domorganisten Prof. Josef Renner. An der Staatl. Akademie der Tonkunst führt ihn zuerst Prof. Dorfmüller in die hohe Kunst des Klavierspiels ein. Auf Dorfmüllers Empfehlung holt ihn Kammersängerin S. Onegin nach Berlin und von da zu einer Konzerttournée nach Amerika (1929). 1929 bis 1933 erfolgt seine letzte Ausbildung in der Meisterklasse von Prof. Schmid-Lindner. Im Sommer 1933 wird der 25jährige bereits mit dem Felix Mottl-Preis ausgezeichnet. Mit dem aufstrebenden Geiger Sigmund Bleier hatte er anläßlich des Münchener Sonatenabends und der daran anschließenden Künstlerfahrt (Rom, Mailand usw.) als Solist, wie als Begleiter ungewöhnliche Erfolge. Fritz Hübsch spielt auch den Begleitpart aus dem Gedächtnisse, ein Sonderfall, der besondere Erwähnung verdient. „Kultiviertester Geschmack", „ungewöhnlich begabt", „künstlerisch vollendet", „reiche Gestaltungskraft", „technische Überlegenheit", „temperamentvoller Gestalter", „ein ebenso großer Virtuose, wie wahr und tief empfindender Musiker", so und ähnlich lauten die Konzertbesprechungen, die jeder unterschreiben wird, wenn er einmal dem glanzvollen, rhythmisch gestrafften, aus dämonischem Untergrund aufsteigenden und doch nach Innen gekehrten, farbenfreudigen Spiel von Fritz Hübsch gelauscht hat.

Unter den privaten Klavierschulen Münchens steht die Schule der ausgezeichneten Pädagogin Anna Hirzel-Langenhan an führender Stelle. Die Künstlerin hatte ihre technische Meisterschaft einst bei Hegar und Robert Freund (Züricher Konservatorium) und bei Leschetizky in Wien erworben, der allgemein als Erbe der alten großen Virtuosengeneration gilt. Erich Kloß und Emmy Braun sind aus ihrer Schule hervorgegangen.

ERICH KLOSS.

Erich Kloß (geb. 1898 in Schleiz-Thüringen) zeigt schon in der Unbeirrbarkeit und Zielstrebigkeit seines künstlerischen, von mannigfachen Schwierigkeiten gefährdeten Entwicklungsganges, welch musikantisch unbeugsame Kraft in ihm steckt. Nach dem Besuch der Seminar-Vorschule war sein Wunsch, das human. Gymnasium seiner Vaterstadt besuchen zu dürfen, schwieriger finanzieller Verhältnisse wegen unerfüllbar. 1912 bezieht Erich Kloß das Leipziger Konservatorium, wo ihn nur das Studium der Theorie befriedigte, die unpersönliche Art

des dortigen Unterrichts in Klavier und Violine sehr enttäuschte. Nach einjährigem Studium können die finanziellen Mittel nicht mehr aufgebracht werden. Erich Kloß entschließt sich zur praktischen Schule in der Stadtkapelle in Schleiz. Vom Kirmeß-Stehgeiger und Tanzpianisten, vom Trommler bei den Standmusiken arbeitet er sich zum Dirigenten empor. Als 16jähriger Korrepetitor und Kapellmeister verdient er sich auf Gastspielreisen durch ganz Thüringen mit der Operettengesellschaft Fritz Steiner die ersten Lorbeeren. Ein Angebot an das Zwickauer Stadttheater wird ausgeschlagen, da der Wunsch, Klaviervirtuos zu werden, stärker ist. Durch Engagements in Cafés (Augsburg, Stuttgart) verdient er sich tapfer seinen Lebensunterhalt, bis er das Glück hatte, in München Schüler der Klavierpädagogin Hirzel-Langenhan, „einer der besten Lehrerinnen der Welt" zu werden. Neben einem anstrengenden 8jährigen Werkstudentendienst bei täglich 6—8 Stunden Arbeit in den Kaffeehäusern hatte die Vorbereitung zum Konzertpianisten zu erfolgen. Im Sommer 1918 erspielt er sich in einem Augsburger Sinfoniekonzert unter Karl Ehrenberg mit dem Lisztschen Es-dur-Konzert den ersten großen Erfolg. Konzerte in München, Kissingen, in Gera unter Prof. H. Laber, in Köln unter Abendroth, in Krefeld unter Dr. Siegel folgen. Klavierabende in der Schweiz und in Italien tragen seinen jungen Ruhm weiter. Im Sommer 1923/24 sehen wir Kloß als Kurkapellmeister in Bad Heiden (Schweiz), im Winter 1923/24 in Zürich. 1925—1931 ist er Kurkapellmeister in Berchtesgaden, im Winter wieder Pianist und Kapellmeister des Bayer. Volksbildungsverbandes. Seit 1930 ist Kloß am Bayer. Rundfunk tätig. Als Leiter des „Kleinen Funkorchesters" leistet er eine vorbildliche Erziehungsarbeit. Wiederholt konnten wir ihn als Dirigenten des großen Orchesters hören. Als Gastdirigent des NS-Reichssinfonieorchesters ist er wiederholt aufgetreten. Eine glänzende Triumphfahrt wurde für ihn im Novbr. 1933 die Italienreise des NS-Reichssinfonieorchesters, wobei er vor illustren Gästen und vollen Häusern mit dem Griegschen a-moll-Konzert (das er in zehn Tagen hatte einstudieren müssen) brillierte. Im Festkonzert vor dem Führer darf er anläßlich der Gründungsfeier der NSDAP. am 24. 2. 1934 als Solist erscheinen. Am 5. Mai 1934 erfolgt seine Berufung zum Landesleiter der bayerischen Musikerschaft.

An seinem Spiel bewundern wir die glänzende Technik, die rhythmische Klarheit, die Feinheit seiner pianistischen und musikalischen Auffassung. Sein poetisches, sensibles und sorgfältig differenziertes Chopin-Spiel, aber auch die vortreffliche Wiedergabe zeitgenössischer Klaviermusik (Albeniz, Ravel, Prokofieff) stellte ihn schon sehr früh in die Reihe mit Gieseking. Besonders gerühmt wird sein sinnlich warmer und weicher Klavierton, der auch bei größter Kraftentfaltung seinen stählernen Glanz und seine elegante Biegsamkeit nicht verliert. Sein modulationsreicher Anschlag, seine gewissenhafte Ausarbeitung aller Details, die bezwingende Innerlichkeit seines Erlebens, die sonnige Abgeklärtheit seines Spieles, all das sind Vorzüge eines gesunden Musikantengemütes, das jeden Zuhörer in Bann zu ziehen vermag. Da ihm das Dirigieren nicht minder Herzenssache ist, dürfen wir in Erich Kloß zur gegebenen Zeit einmal eine Art Nachfolge Edwin Fischers erwarten. Spielen und Dirigieren vom Flügel aus wäre wohl die ihm zusagendste Art umfassender musikalischer Betätigung. Ein wichtiger Ausgleich ist auch sein vorzügliches Kammermusikspiel.

EMMY BRAUN.

Nicht so schwierig im äußeren Aufstieg hatte es Emmy Braun (geb. 1890), die gleichfalls der Hirzel-Langenhan-Schule entstammt. Sie kam bereits mit 9 Jahren zu der Meisterin. Mit 12 Jahren tritt sie mit dem Mozartschen Krönungskonzert erstmals in der Öffentlichkeit auf. Alte musikalische Tradition lebt in der Familie. Ist doch Frau Maria Barlow die Großmutter der Künstlerin (ehemals im Palais, jetzt Braunes Haus, Briennerstr. 15 wohnhaft gewesen), jene große Förderin des Kaim-Orchesters, die mit Tatkraft und Opfergeist an der Gründung der Tonhalle und des Philharmonischen Orchesters beteiligt gewesen war. Von diesem Zentrum des alten Münchener Musiklebens lassen sich die Spuren bis in den Brahmskreis hinein verfolgen. Nach längerer Unterbrechung des öffentlichen Spiels nahm Emmy Braun erst in den letzten Jahren die Konzerttätigkeit wiederum auf. Auf dem Musikfeste in Wiesbaden 1934 war sie neben Elly Ney die einzige Solistin. Bei den Richard Strauß-Feiern in München und in Kissingen erntet sie mit ihrem glanzvollen Vortrag der Burleske Lorbeeren. Im großen Fest-

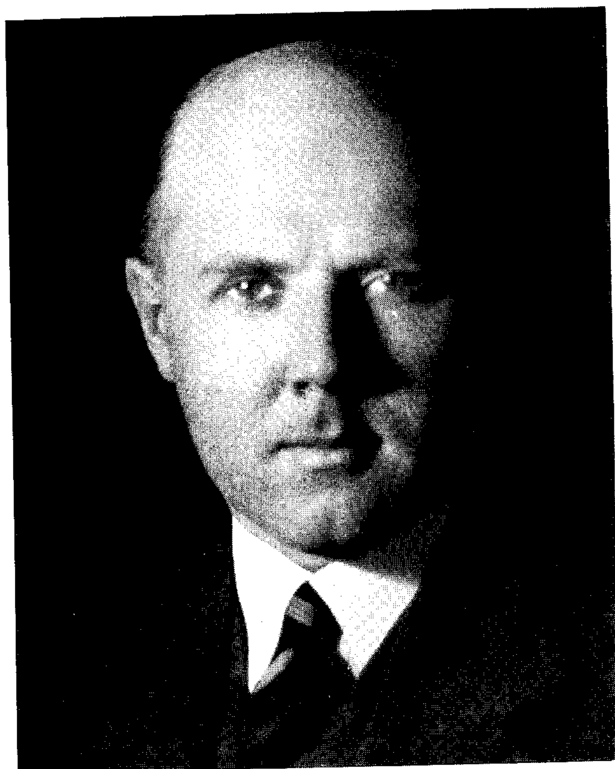
konzert der SS-Standarte erſpielt ſie ſich unter Leitung von GMD Knappertsbuſch mit dem Schumannſchen a-moll-Konzert einen begeiſterten Beifall. Staunenswerte Beherrſchung des Techniſchen, energiſche Erfaſſung der geiſtigen Inhalte und deren klare Klanggeſtaltung, feinkultivierte Anſchlagskunſt, genügend rhythmiſches Temperament und ein allgemein glanzvoller pianiſtiſcher Stil kennzeichnen ihren Vortrag. Poeſie und kraftvolle Schönheit wird vor allem ihrem Schumann-Spiel nachgerühmt. Moderne Muſik wird in wohl überlegter Auswahl zur Bereicherung der Programmgeſtaltung herangezogen. Die ſeltene Harmonie von fraulich anmutiger Empfindung und warmer, kraftvoller Geſtaltung, verbunden mit reifer künſtleriſcher und vornehmer pianiſtiſcher Auffaſſung, ihre aufrichtige und beſeelte Hingabe an das zu geſtaltende Kunſtwerk ſind Vorzüge eines bereits zu einem gewiſſen Abſchluß gekommenen Spieles, das Emmy Braun heute ſchon in die erſte Reihe unſerer Pianiſtinnen ſtellt.

ROSL SCHMID.

Mit Rosl Schmid, einer weiteren vielverſprechenden Münchener Klavierbegabung, kommen wir noch auf Prof. Lampe und ſeine Schule zu ſprechen. Der durch Herzogenberg in Berlin und Humperdinck in Frankfurt gebildete Künſtler iſt beſonders durch ſein ſenſibles Mozartſpiel bekannt geworden. Zierliche, perlende Technik findet in einem ſtarken, inneren Muſikertum, das ſich vornehmlich zur Romantik hingezogen fühlt, eine überaus glückliche Verbindung.

Rosl Schmid (geb. 1911), die jüngſte Pianiſtin unſeres Kreiſes, hat ſich mit eiſernem Fleiß aus den ſchwierigſten Anfängen emporgearbeitet. Ein faſt als dämoniſch zu bezeichnender Naturinſtinkt und Kunſttrieb läßt ſchon das kleine Kind im früheſten Alter an das Klavier ſtürzen, um ſeinen Phantaſiehunger mit Klängen aus einer idealeren Welt zu ſtillen. Mit vier Jahren ſchon produziert ſie ihre Paradeſtücke. 1916 als Fünfjährige findet ſie in Stephanie Hudnik ihre Meiſterin, die ſie völlig koſtenlos ausbildet, da die Mittel im elterlichen Hauſe zu einer Ausbildung nicht ausreichen. Oft muſiziert das kleine Wunderkind im Palais der Herzogin Karl Theodor. 1918 ſpielt ſie vor Zilcher. 1922 hört man ſie in einem Schülerkonzert des Tonkünſtlervereins. 1924 tritt ſie mit ihrer Lehrerin in der Öffentlichkeit auf. Fleißiges Kammermuſikſpiel vertieft die muſikaliſchen Fähigkeiten. 1927 ſpringt ſie, ohne je zuvor Orgel geſpielt zu haben, für das Organiſten-Amt der Theatiner Hofkirche ein, an der ſie heute noch Organiſtin iſt. Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompoſition werden von früheſter Kindheit an geübt. 1928 erfolgt ihre Aufnahme in die Meiſterklaſſe Lampes (mit 17 Jahren!). 1929 ſpielt ſie unter Hausegger bereits Beethovens Es-dur-Konzert. Wenn uns die Künſtlerin verrät, daß ſie eigentlich Geſang ſtudieren wollte, können wir das kaum verſtehen. Wir ſehen aber darin einen Fingerzeig dafür, wie vielgeſtaltig die künſtleriſche Welt in dieſem phänomenalen Naturtalent iſt. Im Jahre 1931 erſpielt ſie ſich den Felix Mottl-Preis. 1932 gibt ſie mit ungewöhnlichem Erfolg ihren erſten eigenen Klavierabend. Konzerte unter Abendroth und Zilcher, ein Abend auf 2 Flügeln mit Prof. Lampe befeſtigen ihren künſtleriſchen Ruf.

Was an dem Spiel von Rosl Schmid beſonders feſſelt, iſt die Dämonie und Naturgewalt eines muſikaliſch weitgeſpannten, in ſeiner folgerichtigen Zielſtrebigkeit faſzinierend tapferen Talentes, von dem man allerdings nicht prophezeien kann, wohin der Höhenflug weiterträgt, nachdem es nun von dem führenden und klar entwickelnden Meiſter in die weite Welt entlaſſen worden iſt. Die ſcharfe Selbſtkritik, die natürliche Einfachheit ihres Weſens, die religiöſe Verbundenheit mit dem neue Keime entfaltenden Orgelſpiel, ihr bisheriges, wohl überlegtes, niemals ſprunghaftes Vorwärtsſchreiten berechtigen zum Glauben an ihre Zukunft. Eine Natur wie die ihrige dürfte alſo noch manche Überraſchung bringen, wenn die Zeit hiezu gekommen iſt. Ihr Klavierſpiel iſt kraftvoll aufrauſchend, faſt zu orcheſtral und orgelhaft, dabei doch von elementarer Kühnheit und Größe, beſeelt und innig zugleich, virtuos und zu gleicher Zeit kammermuſikaliſch gebändigt, voll Tiefe und Wahrheit der Empfindung und reich an geheimnisvollem, inneren Erleben: kurz, eine der großen Hoffnungen unſeres Münchener Muſiklebens.



Walter Gieseking



phot. Paul Schäfer Wiesbaden

Grete Altstadt-Schütze



Karl Hermann Pillney



Dorothea Braus



Willy Hülser

(Zu dem Aufsatz: Rudolf Stöppler, „Vier rheinische Pianisten")

Der Brahms-Freund C. F. Pohl.

Unbekannte Briefe des Haydn-Biographen an Johannes Brahms.

Von Karl Geiringer, Wien.

Unter Brahms' Freunden kommen mehrere Muſikhiſtoriker vor. Der Meiſter, der ſeiner ganzen Weſensart nach in der Vergangenheit verwurzelt war, fand an dem Umgang mit Gelehrten, welche die Tonkunſt früherer Zeiten erforſchten, großes Gefallen. Mit Spitta und Chryſander beſtand ein reger Austauſch der Meinungen und auch mit Kretzſchmar und Riemann ſtand Brahms im Briefwechſel. Beſonders herzlicher Natur aber waren die Beziehungen, welche den Hamburger Meiſter mit den Muſikhiſtorikern aus dem Kreiſe der Wiener Geſellſchaft der Muſikfreunde verbanden. Der Beethoven-Forſcher Nottebohm, der Haydn-Biograph C. F. Pohl, Archivar der Geſellſchaft, und ſein Nachfolger E. Mandyczewſki, ſie ſtanden zu Brahms halb wie der Famulus zum Meiſter, halb wie der Kamerad zum Kameraden.[1]

Als reizvollſtes Denkmal dieſer Art von Männerfreundſchaft, die Brahms beſonders lieb war, haben ſich die Briefe erhalten, die Pohl während der Sommermonate an den auf dem Lande weilenden Freund richtete. Die Antworten liegen leider nicht mehr vor. Sicherlich hat Brahms ſie nach dem Tode des alleinſtehenden Junggeſellen Pohl an ſich genommen, um ſie — wie er es auch ſonſt in ähnlichen Fällen tat — zu vernichten. Immerhin aber genügen ſchon die Briefe des Haydn-Biographen, um von der heiter-ungezwungenen und doch im Grunde ſo innigen Form der Beziehung Zeugnis abzulegen. Einige dieſer — von der Geſellſchaft der Muſikfreunde bewahrten — Schreiben ſeien im Folgenden erſtmalig wiedergegeben. Sie laſſen nicht nur die Perſönlichkeit des Schreibers mit Deutlichkeit erkennen, ſondern beleuchten auch in ihrer ſichtlich auf Brahms' Geſchmack abgeſtimmten Schreibweiſe das Weſen des Empfängers.

Die herbe ironiſche Art des norddeutſchen Meiſters löſte bei ſeiner Umgebung nur zu häufig eine gewiſſe Scheu aus. Pohl ließ ſich jedoch durch die rauhe Außenſeite keineswegs beirren und fand Brahms gegenüber einen vollkommen natürlichen und unbefangenen Ton, wie er ganz nach des Meiſters Sinn war. Briefe, wie etwa der folgende, den Pohl 1876 nach Saßnitz ſchrieb,[2] haben Brahms gewiß wohltuend erfriſcht:

„. . . Ihr Brief kam heute Morgen an. 1½ Minute nach Empfang war ich in der Singerſtraße bei Herrn Wicheißl und beſtellte für Sie ein Dutzend Kanonenſtiefeln, damit Ihnen die ſpitzen Steinchen von Saßnitz keinen Schaden thun an Ihren netten Füßchen. Hr. Wicheißl war ſehr herablaſſend u. ſein großes Gewölbe erweiterte ſich zuſehends bei dem Antrag, Commiſſionen zu übernehmen ſo weit hinaus über die ſchwarzgelben Pfähle. Merken Sie wohl auf: „Rügen auf Saßnitz" betonte ich ihm. „Weiß ſchon", meinte er, „Rüben mir ſehr wohl bekannt; wer ſo wie ich rothe, weiße, gelbe, Runkel und Zuckerrüben gerne ißt, wird doch auch ſo ein Wort behalten können". Die Uchatiuskanonen[3] werden bis etwa Ende Auguſt fertig ſein, bis 15ten die rechten, bis 30ten die linken; Herr Wicheißl wird ſie ſelbſt bringen, die Reiſekoſten ſetzt er gleich auf die Rechnung . . ."[4]

Wie gut ſich ein ſolch heiter-kameradſchaftlicher Ton mit der Pohl eigenen tiefen Verehrung für das Genie des großen Freundes vereinen ließ, zeigen die folgenden, nach Ziegelhauſen bei Heidelberg gerichteten, Zeilen[5]:

[1] Vgl. hiezu mein ſoeben erſchienenes Buch „Johannes Brahms. Leben und Schaffen eines deutſchen Meiſters" ſowie den von mir in der „Zeitſchrift für Muſikwiſſenſchaft", 1933 veröffentlichten Briefwechſel zwiſchen Brahms und Mandyczewſki. [2] Der Brief iſt vom 31. Juli datiert. [3] Nach ihrem Erfinder benannte Geſchütze der öſterreichiſch-ungariſchen Monarchie. [4] Neckerei Pohls, die ſich auf Brahms' Sparſamkeit in allen Dingen des perſönlichen Gebrauches bezieht. [5] Brief vom 19. Juni 1875.

„... Es ist recht unartig, daß ich nicht schon längst geantwortet habe, aber ich muß mit jeder Minute geizen. Wenn es nur nicht gar so heiß wäre! Da sitze ich täglich von 2 bis 8 in einer 23grädigen Atmosphäre und soll begeistert thun! .... Dich, aber, mein liebes Ziegelhausen, nehme Gott in seinen allmächtigen Schutz. Du wirst hinfort nicht mehr in Erdbeschreibungen einfach paradieren als „Ort am Neckar mit großer Lederfabrik, Bleichen und 1500 Einwohnern". Höheres ist Dir beschieden und die lauschigen Wässer des Neckar wissen es schon heute dem Eingeweihten zu erzählen. Wenn dann nach 100 und mehr Jahren Passagiere im Luftballon die Gegend passieren, wird Vater X seiner Tochter Louise (eventuell auch Emilie etc.) auf die Schulter klopfen und sagen: Du, gib Acht, jetzt kommen wir bei Ziegelhausen vorbei; da unten hat im vorigen Jahrhundert der Componist gewohnt, von dem Du die hübschen Lieder so gerne singst. Und die hübsche Tochter (hübsch auf alle Fälle) wird die Rosenblätter vom Busen auf den freundlichen Ort hinabflattern lassen und sinnend und gedankenvoll und leise vor sich hinhauchen: „Bester Mann! von Herzen lieb ich Dich!" Und über ihr in den Wolken werden die himmlischen Heerschaaren im Chorus singen: „Laßt uns Brahams, Brahams loben ..."[6] Uff! Und nun leben Sie wohl und froh und fröhlich ..."

Mit wenigen Worten verstand es Pohl, Brahms eine Freude zu bereiten; so etwa, wenn er dem Meister, der mit so tiefer Liebe an seiner Mutter hing, den folgenden Geburtstagsgruß sandte:[7]

„Daß ich auf den 7. Mai denke, sollen Ihnen diese Zeilen sagen. Jetzt eben fällt mein Blick auf Ihr kleines Bildchen, das Sie mir einst von Preßburg mitbrachten. Es hat den höchsten Ehrenplatz in meiner Wohnung — beim Porträt meiner Mutter. Sie scheint Ihnen danken zu wollen, daß Sie mich Ihrer Freundschaft werth halten — möchte es immer so bleiben."

Brahms seinerseits versäumte keine Gelegenheit, dem in beschränkten Verhältnissen lebenden Archivar größere und kleinere Aufmerksamkeiten zu erweisen. Auf seine Fürsprache ist es zurückzuführen, daß Pohl die Ehrengabe der „Schwestern Fröhlich Stiftung" in der Höhe von 1000 fl. erhielt.[8] Doch auch Briefe, wie der nachstehende, in dem sich Pohl bei Brahms für die Übersendung einer Flasche Champagner bedankt,[9] kommen mehrfach vor:

„Verehrter Freund!

Ich war gestern Abend so ‚paff' von Ihrer Herzensgüte, daß ich gar nicht dazu kam, Sie ausdrücklich zu bitten, mir heute oder morgen Abend im ‚Ausstechen' behülflich zu sein. Ich rechne fest darauf und werde früher nichts anrühren. Versagen Sie mir diese Freude nicht. Mit der feinsten Feder die ich besitze[10] nenne ich mich,

Ihren aufrichtig ergebenen C. F. Pohl."

Doch auch an der wissenschaftlichen Tätigkeit des Gelehrten, insbesonders an dessen großer Haydn-Biographie, nahm der Meister regen Anteil. Hierauf bezieht sich ein nach Hamburg gerichteter Brief[11] aus dem Jahre 1871, in dem Pohl auch auf die geplante Ernennung Brahms' zum Dirigenten der Gesellschaft der Musikfreunde anspielt:

„... ‚Das ist 'n Mann!' Diese denkwürdigen Worte erklangen im 5. Stock der Kleeblatt- vulgo Ofenlochgasse[12] als ich Ihren Brief gelesen. Daß Sie selbst sich so viel bemüht, mir Auskunft (für mein Haydn-Buch) zu verschaffen, hat den Werth Ihrer Mittheilung verzehnfacht. ... Genießen Sie die deutsche Luft und Luft in vollen Zügen

[6] Den letzten 5 Worten sind Noten unterlegt. [7] Visitkarte von 6. Mai 1885. [8] Brief vom 13. Juni 1883. [9] Brief vom 26. Dezember 1871. [10] Pohl, der auch sonst überaus zierlich schrieb, befleißigt sich hier einer geradezu mikroskopisch feinen Schrift. [11] Brief vom 5. April 1871. [12] Vgl. den obenstehenden Brief vom 19. Juni 1875, in dem sich Pohl über die Hitze seiner Wohnung beklagt.

und werden Sie uns nicht untreu, jetzt am allerwenigsten. Herzlichsten Dank für Ihre Güte; auch Vater Haydn, der vor mir steht, sendet seinen Gruß und Dank. Gott sei mit Ihnen! ..."

Im folgenden Jahre wurde Pohls Herzenswunsch erfüllt und Brahms die Stelle eines „artistischen Direktors" der Gesellschaft der Musikfreunde angeboten. Allerdings hegte der Meister zunächst Bedenken, seine Freiheit aufzugeben und Pohl versuchte auf erprobte Art, die auch diesmal ihren Erfolg haben sollte, den Zögernden durch Scherze umzustimmen:[13]

„... Ihre Schriftzüge wieder zu sehen, hat mir wohl gethan, aber der Inhalt Ihres Briefes schmeckte mir zum Theil nicht. Sie sind oder glauben sich noch immer in der Schwebe. .. Obwohl ich wahrhaftig Ihre Empfindungen in dieser Angelegenheit wohl zu kennen glaube und begreife, möchte ich Ihnen doch recht ans Herz legen, daß am Ende wie bei einem garnierten Rindfleisch das Fleisch die Hauptsache ist; mit dem übrigen kann man souverän verfahren und so auch hier. Haben Sie doch nur fest im Auge, daß Sie unendlich Gutes wirken können; bittere Pillen gibt's überall zu schlucken. ... Gehring[14] kann gar nicht genug sagen, wie sehr ihm und dem Publikum Ihr neuer Chor[15] gefallen. Alles gedenkt hier des Schöpfers, der unterdessen am Busen der Natur ruht und sinnt und träumt und sich noch immer fragt: Soll ich — soll ich nicht? und schließlich mit der Faust auf den Tisch schlägt und mit Beethoven ruft: Es muß sein![16]"

Außer der Güte und Klugheit schätzte Brahms noch an Pohl die seltene Bescheidenheit, die besonders in dem nachstehenden Brief[17] zum Ausdruck kommt, den der Haydn-Biograph nach Beendigung des 1. Bandes seines Buches schrieb:

„... Die ‚Vorrede', hilf Himmel, was war das für eine Zangengeburt! Volle 10 Tage trippelte ich herum, bis ich nur mit mir einig war, was ich wollte. Weitere 10 Tage verflossen, in denen ich das Unding doch wenigstens im Konzept zusammenbaute. Wie es aber zum Reinschreiben kommen sollte, war mir zu Muthe, als sollte ich das Schafott besteigen. Zehnmal stand ich auf, wusch mir die Hände, hatte da und dort eine Ausrede, betrachtete mir Vater und Mutter, rückte mir das Bildchen Jahn's[18] näher und näher. Endlich half das Muß über die ersten Zeilen hinaus und dann endlich gings vorwärts. Dieses Vorwort ist in einem Tone geschrieben, wie kein Kaufmann seine Ware anpreisen dürfte. Ein Goethe hat leicht sagen: ‚Nur Lumpe sind bescheiden'. Unsereiner aber .. tat denn doch besser, wenn er ehrlich an die Nachsicht der Leser appellierte. Sie hatten einmal bei Tisch so obenhin die Bemerkung gemacht, daß eine Biographie so geschrieben sein sollte, daß sie nötigenfalls auch ein Schmied und derlei Leute lesen könnten. In diesem Sinne lag damals der Haydn bereits fertig vorbereitet und es war ein Trost dies zu hören. ... Trotzdem aber gehe ich auch heute noch wie ein Verbrecher herum und fürchte den Moment des Erscheinens ..."

So ersteht aus diesen Briefen das Bild der feinsinnigen, heiteren, ganz der Sache hingegebenen Natur ihres Schreibers und man versteht, daß Brahms dem „guten, rührend guten Pohl"[19] wärmste Zuneigung entgegenbringen mußte. Der Archivar seinerseits aber kannte keine größere Freude als dem verehrten und geliebten Meister nach besten Kräften dienlich zu sein. Gerne glauben wir es ihm, wenn er in einem Brief[20] an Brahms beteuert: „Ich laufe für den heiligen Johannes durch Rosen und Dornen".

---

[13] Brief vom 11. Juni 1872. [14] Wiener Musikschriftsteller. [15] Das „Schicksalslied", das am 5. Juni 1872 in Karlsruhe zur ersten vollständigen Aufführung gelangte. [16] Anspielung auf das Finale von Beethovens Streichquartett op. 135. [17] Brief vom 9. August 1875. [18] Der große Mozart-Biograph hatte Pohl zu seinem „Haydn" angeregt. [19] Aus einem Brief von Brahms an Billroth vom August 1886. [20] Brief vom 14. Mai 1873.

Chopin.

Zum 125. Geburtstag am 22. Febr. 1935.

Von Margarete Fischer, Quedlinburg/H.

Man weiß es nicht. Es liegt ein Schleier auf seines Lebens Anfang. Auch auf seinem Ende, da sich Gräfinnen stritten, in wessen Arm er gestorben. Man weiß nur, daß er lebte. Damals, heut und übermorgen. Man könnte sagen, ewig. Oder solange Menschen sind. Warum?

Kurz war die Zahl seiner Erdentage. Klein die Form seiner Kunst. Es ging ein Riß durch seinen Körper. Seine Seele war zersprungen. Und seine Musik erinnert an „klirrend zerbrechendes Glas". So wurde seine Musik zum persönlichen Bekenntnis. Und war doch der Typus des rein Menschlichen. Das in Tönen geformte Wesen des Menschen.

Daher sind wir alle Erben an seinem Thron. Wir Modernen und wir Unmodernen. Denn Chopin ist zeitlos. Er war einer der Wenigen, die im Leben erkannt wurden. Der verkleinert oder vergrößert bis heut unter den Musikern steht. Gesehen von Jedem.

Chopins Musik ist jung. Nicht jungfräulich. Sondern erotisch und funkelnd. Kein Alternder versteht sie. Und so mußte Chopin als Jüngling sterben, um ein Ganzer zu sein.

Er lebte, liebte, litt. Besäßen wir nur seine Musik, sonst kein Wort von ihm, seine Musik verriete alles, was sein Mund verschwieg. So echt sind seine Töne. Sie leuchten mit Fackeln in seines Herzens Tiefen. Sie sind plötzlich da und verschwinden, wie Frühlingsblumen. Sie streicheln und tun doch weh.

Chopin war kein fleißiger Mensch. Nicht immer konnte er musizieren. Nur, wenn er in Stimmung war. Dann flogen seine feingliedrigen Finger über die Tasten und seine Musik in die Herzen der Hörer. Stets eilend, nicht festzuhalten, wie die zierlichen Figuren seiner Melodien.

Denn der kleine Kreis des Klaviers war seine Domäne. Sein starkes „Ich-Gefühl" hatte ihn instinktsicher zu diesem persönlichsten aller Instrumente geführt. Dort am Klavier war Chopin ganz abgegrenzt in sich und vollendet. Dort schuf er sich. Sein Erleben, das ihm aus seinem Innern entgegenklang. Blut und Musik floß in seinen Adern. Daher spricht er nicht nur zu Musikern, sondern zu Menschen.

Dieser außergewöhnliche Mann, mit der Stärke des weiblichen Sehnens! War sein Leben schön oder schwer? Vielleicht war er froh, als es zu Ende war? Sein Lied war aus und sein Leid! — Chopins Leben war eine Passion, überschauert vom Glück des Schöpfers. Doch Chopin besaß keinen Glauben an sein Glück. Er kannte nur die Sehnsucht. Und in der Musik wurden seine Enttäuschungen Erfüllungen. Nie werden seine Melodien langweilig, solange Menschen lieben.

Chopin liebte seine Liebe. Und das ist letzten Endes eine weibliche Eigenschaft. Man hat es ihm oft vorgeworfen. Ein Biograph behauptet sogar: „Darum ist auch die Frau die Hüterin dieses Heiligtums." — Wagners Ring umschließt die Liebe des Mannes zum Weib. Chopins Liebe galt der Welt. Ihr Sinnbild war ihm der Mensch. Der Mensch als Dame und Herr. Dieser bildschöne Chopin, der immer liebte! Der im Konzertsaal, auf dem Parkett allein war mit dem, mit der Geliebten. Sein überzarter Körper, den seine Schöpferkraft verzehrte! Seine Tat war nicht Befreiung, sondern Tod. Er entpersönlichte sich im Werk. Er steigerte seine Stimmungen durch seine Musik ins Unheimliche. Und sie vernichteten ihn. Er erschrak vor dem Spiegelbild seines Daseins. — So brannte seine Musik wie Feuer. Sie verbrannte ihn. Doch nicht vorm Ziel.

Die Urtatsache seines Lebens war die Liebe. Und die Urwirklichkeit seiner Musik war seiner Seele Sehnsucht.

Ob diese Musik in seinen Tänzen die Luft des Ballsaals atmet. Oder ob Chopin zynisch sich selbst verzehrt in jenen perdendosi seiner Präludien! Immer war es Sehnsucht. Ganz irdisch, ganz diesseits. Und doch Seele. Ekstatisch, stürmisch. Chopin schuf unerbittlich,

weil ihm das letzte Erleben der Liebe fehlte. Weil er magnetiſch angezogen war von dem Unbegreiflichen ſeiner Sehnſucht. Vor dem Schrei dieſes Herzens beugt ſich auch der Unmuſikaliſche! Denn die Mitte von Chopins Weſen und Kunſt iſt das Herz. Und man kann ſeine Muſik nicht immer ertragen. Man zerbräche an der Verwandtſchaft.

Chopin war das Kind eines Franzoſen und einer Polin. Doch das, was man ſo nennt, den Namen gab er ſich ſelber. Als Pole geboren, gehört er doch der Welt. Nur ſein Charakter blieb polniſch. Er war der vornehme Mann mit der feinnervigen Reizbarkeit ſeiner Raſſe. Von jener Zurückhaltung, die nie bis zur letzten Hingabe ſchenkt. Seine Selbſtbeherrſchung war ſo groß, daß er ſeinen Todeskeim bis kurz vor ſeinem Ende verbarg. — Er erbte von ſeinem Elternpaar zwei Nationalitäten und erweiterte ſie zum Nationalloſen. Wurzelnd nur in ſich und in der Romantik der Zeit, ſchuf er frei und unbelaſtet.

So wurde ſeine Muſik dem Publikum von damals eine neue Welt. Sie iſt es noch für den, der Chopin zum erſten Mal erlebt. Den Reiferen iſt er nicht neu. Aber eine Welt bleibt er auch ihnen.

Es iſt merkwürdig — wir finden bei Chopin keine Spur einer religiöſen Beziehung. Vielleicht ſah er in den Menſchen „verhüllte Götter"? Denn einen Zuſammenhang mit dem Ewigen muß der gehabt haben, der ſolches ſchuf.

Chopin lebte nur im Salon. Intim wie der Raum, iſt ſeine Muſik. Man weiß genau, daß er nicht zu den „Freilicht-Muſikern" gehörte. Natur und Landſchaft hat ihm nichts gegeben. Die Sterne, die ihm leuchteten, waren Frauenaugen. Seine Muſik war Zwieſprache und gehört jetzt keinem oder allen. Seine leiſe Muſik, die oft nur inwendig zu klingen ſcheint! Seine Sehnſucht, die nach Endlichem ſtrebte!

So war Chopins Leben ein Sein, kein Werden. Und wandellos geht auch ſeine Muſik über die Erde. Ja, es ſcheint, als ſei hier Ewiges in die unendliche Zeit geworfen.

„Erde, die ihn uns gebracht,
Sonne, die ihn reif gemacht —
Liebe Sonne, liebe Erde,
Euer nicht vergeſſen werde!"

Händel-Gedenktage in Halle.

Von Hans Kleemann, Halle.

Schon öfter iſt Halle Schauplatz glänzender Händelfeſte geweſen, zuletzt 1922, alſo zu Beginn der 1920 einſetzenden Opernrenaiſſance, die uns Händel von einer neuen, bis dahin kaum beachteten Seite betrachten gelehrt hat.

Die 250. Wiederkehr ſeines Geburtstages in dieſem Jahr und die damit verbundene Ausſicht, hervorragende Gäſte des In- und Auslandes in unſeren Mauern zu begrüßen, machte es der Feſtleitung zur ſelbſtverſtändlichen Pflicht, für eine beſonders würdige Ausgeſtaltung der Feſttage Sorge zu tragen, und man kann mit Befriedigung feſtſtellen, daß dies ſowohl nach der künſtleriſchen wie nach der repräſentativen Seite hin in hohem Maße gelungen iſt. Die Geſamtorganiſation mit dem Oberbürgermeiſter Dr. Dr. Weidemann an der Spitze ſowie auch der Deutſch-Engliſche Kulturaustauſch und ſeine Leiterin Dr. Lore Liebenam verdienen für ihre mühevolle Vorarbeit uneingeſchränkte Anerkennung.

Händels Orcheſtermuſik, das Oratorium und die Oper fanden an drei Abenden Berückſichtigung, die dazwiſchen liegenden Veranſtaltungen, Empfänge und Feſtakte, waren mit Kammermuſik ausgeſtattet, es wurde alſo Gelegenheit geboten, die Kunſt Händels in ihren verſchiedenen Ausſtrahlungen auf ſich wirken zu laſſen.

Der erſte Abend, der Vorabend des Geburtstages, brachte als inſtrumentales Hauptwerk das doppelchörige Konzert Nr. 29, ein Stück von feſtlichem Glanz, das GMD Vondenhoff an der Spitze des ſtädtiſchen Orcheſters zu prachtvoller Wirkung brachte. Nach kurzer Begrüßung durch den Oberbürgermeiſter hielt Reichsleiter Roſenberg die Feſtrede. Er

feierte Händel, den wir heute in einer großen kämpferischen Zeit ganz anders erleben als frühere Epochen, als den gewaltigen Wikinger der Musik, leitete aus den Festtagen Verpflichtung und Ansporn her für alle jene, denen die Obhut über die Musik Europas anvertraut ist. Eine ausgezeichnete Aufführung der Cäcilienode durch die Robert-Franz-Singakademie nebst dem Lehrergesangverein unter Prof. Dr. Rahlwes beschloß den Abend.

Zu mitternächtiger Stunde versammelte sich auf dem Marktplatz, dessen Türme im Licht der Scheinwerfer glänzten, eine stattliche Menge. Unter Glockengeläut legten der Oberbürgermeister, Dr. L. Liebenam als Vertreterin des DEKA, Prof. Dr. E. Dent und Prof. Dr. F. Torrefranca am Standbild Händels Kränze nieder, und ein Bläserchor intonierte von den Hausmannstürmen herab Turmmusiken von Pezel und Schein.

Der nächste Abend war dem Messias vorbehalten, jenem volkstümlichsten Oratorium, dem an Gefühlstiefe und Unmittelbarkeit des Ausdrucks selbst bei Händel nichts an die Seite gestellt werden kann. Die Wiedergabe unter Rahlwes, der die Partitur bis ins Kleinste beherrschte und den Empfindungsgehalt voll ausschöpfte, war untadelig. Ein treffliches Soloquartett bildeten Ria Ginster, Gertrude Pitzinger, Heinz Marten und Karl-Oskar Dittmer. Daß die Aufführung im Dom stattfand, war vielleicht zufällig, aber doch nicht ohne Beziehung zu Händels Leben. Denn hier hat er — ein „lutherisches Subjekt" — als Jüngling ein Jahr lang als Organist gewirkt und die reformierten Gottesdienste musikalisch verschönt.

Am Sonntag ging im Stadttheater die Oper „Otto und Theophano" in Szene. Es ist jetzt etwa anderthalb Jahrzehnte her, daß wir uns gewöhnt haben, in Händel vor allem den Dramatiker zu sehen. Auch seine Oratorien sind unter diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Ein Händelfest ohne Oper ist heute kaum noch denkbar. Wie lange es noch dauern wird, bis auch die Allgemeinheit sich zu dieser Ansicht bekehrt, muß man abwarten. Um aber die Ungläubigen zu bekehren, dürfte gerade diese Oper die besten Aussichten auf Erfolg haben. Denn sie ist von einem überwältigenden musikalischen Reichtum. Auch die Handlung ist in so klaren Linien geführt, daß sie dem Verständnis keine Schwierigkeiten entgegenstellt. Bedingung ist nur, daß man das Textbuch mit musikalischem Maßstab mißt, nicht mit dem literarischen des 19. Jahrhunderts. Daß man für die Inszenierung einen so hervorragenden Spezialisten wie Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt gewonnen hatte, trug wesentlich zum Erfolg bei. Er hatte nicht nur die Darsteller mit ihrer neuartigen Aufgabe vertraut gemacht, sondern bewies auch in der Raumaufteilung einen untrüglichen, stilistisch begründeten Geschmack und setzte die Bühnenbilder, deren Entwürfe von Heinz Porep stammten, in kommentarlos verständliche und darum doppelt eindrucksvolle symbolische Beziehung zum Geschehen auf der Bühne. Nicht minder überzeugend bestätigte GMD Vondenhoff als Maestro al Cembalo seine innige Vertrautheit mit der Kunst Händels. Das war kein trockenes historisches Musizieren, sondern aus starkem seelischen Erleben schöpfendes Gestalten. Auch das Klangideal des Barock wurde in möglichster Annäherung verwirklicht durch Verstärkung des Oboenchors und Verwendung zweier Neupert-Cembali. Die Solisten wurden den ungewohnten Anforderungen des Stils der Arienoper mit rühmenswerter Hingabe gerecht. Die Aufführung war wirklich ein ganz bedeutender Erfolg, der nicht nur in der Besonderheit des festlichen Ereignisses seinen Grund hatte.

Die musikalischen Veranstaltungen wurden ergänzt durch drei Versammlungen, die zugleich der wissenschaftlichen Vertiefung und der Repräsentation dienten. Die Stadt bot den Gästen einen Empfang im Stadthaus, dessen Festsaal im Schmuck von Fahnen und riesigen Forsythiasträußen leuchtete. Der Oberbürgermeister begrüßte die Erschienenen, gab einen Überblick über die wechselvolle Geschichte Halles, erinnerte an die Häufigkeit der musikalischen Begabung bei der mitteldeutschen Bevölkerung und zeigte, wie das Genie Händel einer glücklichen Verbindung von Handwerkertum und Geistesarbeitertum entsprungen sei. Den Hauptvortrag hielt der Vertreter der italienischen Regierung, Prof. Dr. Fausto Torrefranca. Wenn wir manches in Händels Musik als italienisch empfinden, so war es demgegenüber sehr interessant, wie der Redner — Händel und Mozart nebeneinander stellend — bekannte, daß diese beiden

Meister für die Italiener „tief bewunderte aber zum großen Teil unbekannte Größen" bedeuten. Das Erlebnis des Südens ist für Händel entscheidend geworden. Seine Opern gelten den Italienern als die Vollendung der italienischen Barockoper; seine Konzerte und seine Sonaten sind scharf umrahmte Vergrößerungen italienischer Tektonik. Große Werke steigern alle unsere Gefühls- und Geisteskräfte aufs äußerste, und Händel war — so schloß Torrefranca seine Ausführungen — einer der größten Verklärer menschlicher Gefühle, menschlicher Erhabenheit und innigsten Glaubens an Gott!

Im Rahmen der Feierstunde erfolgte dann die Verleihung der neu geschaffenen Händelplakette an Künstler und Gelehrte. Als besonders erfreulichen Ausblick aber dürfen wir die Stiftung des Händel-Tags der Stadt Halle bewerten, eine Festgabe des Oberbürgermeisters. Er soll jährlich im Februar die engen Beziehungen Halles zu seinem großen Tonmeister sichtbar und hörbar zum Ausdruck bringen.

Am Sonntag vormittag fand in der Aula der Universität ein Festakt statt, dem auch das akademische Schaugepränge nicht fehlte. Die Festrede hielt der englische Musikforscher Prof. Dr. Edward Dent, der mit allerlei Humor über Händels Tätigkeit in England sprach und dabei ein sehr lebendiges Bild seiner Persönlichkeit entwarf. Ausführlich ging er auf die verschiedenen Textdichter ein. Nach ihm sprach unser Ordinarius für Musikwissenschaft Professor Dr. Max Schneider, der sich über die Aufführungen Händelscher Werke in Deutschland vernehmen ließ. Sie beginnen erst um 1784, seit der falsch datierten Zentenarfeier in London. Sodann ging er auf die Bearbeitungsfrage ein und wandte sich energisch gegen willkürliche Änderungen, die den wohlbedachten architektonischen Plan Händels übersehen und damit seine Absichten verfälschen. Zwei Märsche, von Bläsern und Pauken unter Leitung von Rahlwes vorgetragen, umrahmten die Festlichkeit.

Für den Nachmittag hatte der DEKA (Deutsch-Englischer Kulturaustausch) zu einem Tee eingeladen. Die äußere Aufmachung war vornehm und gediegen. Dr. Liebenam, die verdienstvolle Leiterin, richtete auf deutsch und englisch herzliche Worte an die Gäste und gedachte der guten Beziehungen zwischen Halle und London. Für die Engländer sprach Mr. Lambert. Dazwischen wurden durch Mitglieder des Bohnhardt-Streichquartetts mit Irma Thümmel am Cembalo Kammertrios in feiner Ausführung geboten.

Zu berichten ist ferner noch von der Enthüllung der Gedenktafel an Händels Geburtstag. Noch bis vor einem Dutzend Jahren ungefähr galt das danebenstehende als Händelhaus. Neuere Forschungen haben den Irrtum berichtigt. Reichhaltiges Material enthält die in der Moritzburg eingerichtete Händel-Ausstellung. Schließlich sei nachdrücklich auf die von Dr. Hünicken und Dr. Serauky verfaßte Festschrift hingewiesen, die zur Kenntnis von Händels „Abstammung und Jugendwelt" wichtige neue Quellen erschließt und zugleich für die Musikgeschichte von Halle wertvollen Zuwachs bedeutet. Dir. Bräutigam hat dazu einen Aufsatz „Hallisches Schrifttum zur Biographie Händels" beigesteuert. Auch die Zeitschrift „Deutsche Mitte" (Herausg. Dr. L. E. Redslob) hat es sich nicht nehmen lassen, ein gediegen zusammengestelltes Sonderheft zu veröffentlichen und mit den Programmen in die Hände der Festteilnehmer gelangen zu lassen.

Hans Pfitzner in Hamburg.

Von Walter Hapke, Altona-Blankenese.

Bei einem Besuch der Hamburgischen Staatsoper vor einigen Monaten wurde ich unfreiwilliger Zeuge folgender Unterhaltung zwischen einer Gästegruppe im ersten Rang: „Demnächst soll hier ja eine neue Oper herauskommen." — „So? Wie heißt sie denn?" — „Der arme Heinrich." — „Richtig. Ich habe auch davon gehört. Fielitz hat sie komponiert." — „Ach, von dem habe ich einmal so schöne Lieder gehört. Da werde ich aber bestimmt hingehen." . . . Wenn diese Äußerungen hier protokolliert werden, so bestimmt nicht deshalb, um als erhabener Besserwisser einen Irrtum zu belächeln und bespötteln. Wer das „Publikum" ernst nimmt — und es kann gar nicht ernst genug genommen werden —, hat gerade dem

mitgeteilten Gespräch gegenüber nicht den geringsten Grund zum Unernst. Denn wenn den Partnern jener Unterhaltung auch eine ungemein beträchtliche Namensverwechslung unterlief, so waren sie deshalb doch nicht kunstüninteressiert. Und wenn sie wirklich in den „Armen Heinrich" gegangen sein sollten, um die Bekanntschaft mit dem von ihnen geschätzten Fielitz zu erweitern, so glaube ich, werden sie, nach ihrem inneren und äußeren Habitus zu urteilen, der Begegnung mit Pfitzners Werk und Leistung nicht undankbar gegenübergestanden haben.

Aber — man nehme jene Unterhaltung als symptomatisch für das Verhältnis Pfitzner und Hamburg. Daß das eigentlich gar nicht ein Verhältnis, eine innere Bindung bisher gewesen ist, wirft ein grelles Schlaglicht auf die Geschichte der Hamburger Oper, nicht nur während der sündenreichen „vierzehn Jahre", sondern man könnte beinahe von 40 Jahren sprechen, wenn man berücksichtigt, daß der „Arme Heinrich" 1895 seine Uraufführung erlebte. Es würde zu weit führen, den letzten Gründen der Lässigkeit nachzuspüren, mit der Pfitzners Schaffen in der zweitgrößten Stadt unseres Vaterlandes behandelt wurde. Es wird aber wohl von niemandem bestritten werden können, daß die Werke Verdis, Puccinis, Korngolds (der von seinerzeit maßgeblicher Seite allen Ernstes ungefähr als der neue Wagner propagiert wurde) kaum dazu angetan sind, ein hier wie überall williges und eindrucksfähiges Publikum auf Pfitzners Schaffen hinzuerziehen. Wenn der sechsundsechzigjährige Pfitzner in Hamburg Einkehr hielt, um in authentischer Weise die Wiedergabe seines Werkes zu fixieren, so war er — als Komponist, Dirigent und überhaupt als schöpferische Kraft des musikalischen Theaters — vielen Menschen hier eine völlig neue Erscheinung. Da aber, um das vorwegzunehmen, die „Festvorstellung" des „Armen Heinrich" einen von Akt zu Akt ansteigenden, am Schluß mit endlosen „Vorhängen" dokumentierten Publikumserfolg auslöste, so wollen und dürfen wir hoffen, daß das Eis nunmehr endgültig gebrochen sei, und zwar ausschließlich durch die große, reine Kraft der Pfitznerschen Kunst. Es ist ein Sieg der Sache geworden. Und um seinetwillen erübrigt es sich, die Unzulänglichkeiten früherer Aufführungen Pfitznerscher Werke aufzuzählen. Denn, um Mißverständnissen vorzubeugen, man hat hier sehr wohl auch Pfitzner aufgeführt, aber man hat ihn eben „auch" aufgeführt. Und wo es der Wiedergabe an Liebe und Verständnis mangelte, so daß der Erfolg ausblieb, hat man — und darunter rechnet auch ein Teil der früheren Presse — die Werke für schuldig gesprochen. Und diese Einstellung übertrug man dann in Voreingenommenheit auch auf Konzertaufführungen Pfitznerscher Werke, obwohl diese durchweg als gültiger zu bewerten gewesen wären. Man sieht, es ist ein rechter Rattenkönig von inneren und äußeren Widerständen um diesen Pfitzner in Hamburg. Darum hat Generalintendant Heinrich K. S t r o h m sich ein großes Verdienst dadurch erworben, daß er den Meister einlud, eines seiner Werke in der Staatsoper einzustudieren und zu leiten. Denn jetzt mußte und konnte jeder sehen und hören, wer und wie dieser Pfitzner in Wahrheit ist. Da wir hier nichts beschönigen wollen, braucht auch nicht verschwiegen zu werden, daß Pfitzners Erfolg noch kein hundertprozentiger gewesen ist. Das war auch kaum zu erwarten. Aber jedenfalls war er so stark und wird vor allem in den Gemütern der Betroffenen so nachwirken, daß es ein Erfolg über den Augenblick hinaus geworden ist, und das wird schließlich das Entscheidende sein.

Im Hinblick auf dieses Entscheidende erwies es sich als besonders günstig, daß man mit dem „Armen Heinrich" das neue Kapitel der Geschichte Pfitzner in Hamburg begann. Aus diesem Werk wächst der ganze nachherige Pfitzner heraus, und konsequenterweise müßten aus dieser Aufführung auch die seiner anderen Werke sich ergeben.

„Der arme Heinrich" ist bekanntlich vor vierzig Jahren in Mainz uraufgeführt worden. Damals war Richard Wagner erst zwölf Jahre tot. Die ganze Komponistengeneration der Epoche, sofern sie nach höheren Dingen begehrte, stand im Schatten des Meisters von Bayreuth. Sie haben alle ihren Tribut gezollt, und dieses Ringen mit dem Großen nachher wohl gar als Jugendverirrung angesehen (wie Straußens „Guntram" das besonders sinnfällig macht). Wenn wir von Humperdincks Märchenopern absehen, so war es — es sei auf Walter Abendroths Ausführungen verwiesen — einzig Hans Pfitzner, den der steile Weg nicht schwach und ungeduldig machte.

Und das künstlerische Ergebnis der Hamburger Aufführung des „Armen Heinrich" sub specie aeternitatis scheint mir darin zu liegen, daß mit elementarer Größe darin deutlich wurde, daß Pfitzners Werk tatsächlich die wahre „Überwindung" Wagners ist, nicht im Sinne der Wagnergegner, die ihn als erledigt dekretierten, sondern als die Fortsetzung der deutschen Stilbildungsschule. Wie Wagner seine Arbeit an dieser Idee gemessen wissen wollte, hat er selbst formuliert, und Chamberlain gibt seinerseits die nötige Klarheit darüber. Nebenbei geht daraus hervor, daß Wagner sehr viel bescheidener war als die Leute, die ihn verkleinern möchten. Wagner nahm die Kraft zu seinem Werk aus seiner Phantasie und aus Beethoven. Auf den letzteren berief er sich immer wieder; dennoch sehen wir heute beide durch bedeutende Züge getrennt. Pfitzner hat außer seiner Phantasie das Schaffen Wagners als Erkenntnisquelle, auf die sich zu berufen er nicht müde wird. Der Unterschied aber zwischen ihm und Wagner ist beinahe so groß wie der zwischen Wagner und Beethoven. Gewisse formale Übereinstimmungen zwischen den beiden Musikdramatikern ergeben natürlich ein Mehr an Ähnlichkeiten. Aber — der Geist, das Gefühl, die Haltung, das Temperament und Können Pfitzners bedürfen keiner Erklärung durch Wagner. Daß das musikalische Theater eine ethische Angelegenheit ist, ist die Glaubenstatsache beider Meister; wie sie diesen Glauben gestalten und vorleben, macht die Unterschiede ihrer Stile aus. Wagner wollte ein deutsches Musiktheater errichten, um Wegbereiter eines deutschen Kunststiles zu sein. Pfitzner sah das Verpflichtende in der Leistung Wagners. Diesem Müssen durfte er sich nicht entziehen. „Der arme Heinrich" ist die erste Leistung, die Pfitzner als den Erben, aber nicht als den „Epigonen" Wagners legitimiert. Denn dieses Werk, ich urteile nach der maßgeblichen Hamburger Aufführung, ist kein Zurück zu Wagner, sondern ein Vorwärts aus ihm. Wenn Pfitzner aus ihm kommt, braucht er sich nicht zu scheuen, seine Abstammung einzugestehen. Sie ist an gewissen Deklamationen, Farben, Harmonien ohne weiteres zu merken. Aber nicht nur daß das Pfitznerische überwiegt, es ist überhaupt ein von Grund auf anderes. Und jene Musiker, die heute immer wieder den Geist des Mittelalters beschwören möchten, sollten den „Armen Heinrich" studieren; denn in diesem Werk lebt der Geist jener deutschen Epoche, aber er offenbart sich uns in der Tonsprache eines Modernen. (Ich hoffe, die Zwanzigjährigen verübeln es mir nicht, wenn ich den Komponisten des „Armen Heinrich" zu den „Modernen" rechne.) Man verlangt nach nordischem, heroischen Geist in unserer Musik; in der des „Armen Heinrich" hat man ihn, obendrein in eine Handlung gebannt, die zugleich jenen Anspruch befriedigt, daß sie „kultisch" sein müsse. Nein, dieses Werk ist keines von vor vierzig Jahren. Es gehört in jene Reihe, von der wirklich die weitere Entwicklung des deutschen Musiktheaters abhängen wird.

Pfitzner, auch darin anders als der glänzende Improvisator Strauß, hat die Aufführung seines Werkes bis in die kleinsten Details überwacht. Sie ist in einigen Einzelheiten anders, als die Vorschriften der Partitur besagen. Das gilt vor allem von der Inszene. Pfitzner erklärt ja selbst in seinem „Werk und Wiedergabe", daß ihm zur Zeit der Komposition des „Heinrich" die Bedingungen und Möglichkeiten des Musiktheaters nicht völlig vertraut waren. In der Idee ist alles richtig, aber die Wiedergabe muß ihr in einigen anders angenähert werden. Über das Wie gibt die Hamburger Aufführung erschöpfende Auskunft. Wilhelm Reinkings Formung des Bühnenbildes verbindet Einfachheit, Schönheit, Zweckmäßigkeit mit genauester Stiltreue. Einer der großartigsten Bühneneindrücke, die ich je sah (Bayreuth nicht ausgenommen), ist das Bild des Schlußaktes, das Kloster zu Salerno, das von dem Arztgemach über die Dächer der Zellen und Kirche hinaufwuchtet bis in die Höhe des Turmes, und über die Kirche ragen die Berge; wie die Lasten jener ungeheuren Massen legt sich das Gewicht der vor ihnen erklingenden visionären Musik dem Hörer auf die Seele, um in dem Wunder des Schlusses, von flutendem Licht durchströmt, die erhebende Entspannung zu finden. Rudolf Zindlers Regie gibt eine sorgfältige Stilisierung der Gebärde. Das Statuarische, Legendäre der Figuren ergibt sich scheinbar absichtslos, alles Bewegungshafte wirkt in dieser Sparsamkeit und Verhaltenheit mit erhöhtem Ausdruck, ohne daß etwa ein Zwischending (Unding) zwischen Oper und Oratorium dabei herauskäme. Die Besetzung der Solopartien zeigt die Hamburger Oper von ihrer besten Seite: Hans Grahl ist ein Heinrich, der

jegliche tenorale Ambition dem Willen zum beseelten Ausdruck unterordnet. Hans Hotter als Dietrich gibt in Gesang und Darstellung einen Recken und aufrechten Mann, dessen Größe seine Kraft und Schlichtheit ist. Sabine Offermann als Hilde, vielleicht in dieser Umgebung um eine Nuance zu viel hochdramatisches „Fach", gibt ihrer Partie große Akzente. Ilse Koegel, in der diffizilen Rolle der Agnes, ergreift durch den so schwer zu treffenden Ton der zarten Naivität. Theo Herrmann, der Arzt von Salerno, ist eindringlich wie jene asketische Welt, die er vertritt. Die von Max Thurn betreuten Männerchöre klingen herrlich. Am Dirigentenpult der Komponist, der mit dem prachtvollen Orchester jedes Gerede von Askese seiner Instrumentation zerstört und vor allem die Aufführung mit jener unausgesetzten hohen Spannung erfüllt, die diesen Abend zu einem unvergeßlichen Erlebnis macht. Die Hamburgische Staatsoper hatte einen ihrer größten Tage. Und die Tatsache, daß es um die Kunst eines lebenden Meisters ging, machte dieses Ereignis doppelt beglückend.

Der Reichssender Hamburg ließ Pfitzners Anwesenheit nicht ungenützt vorübergehen. Ein Abend mit Instrumentalwerken („Fest auf Solhaug", Violinkonzert, von Max Strub sehr beherrscht vorgetragen, Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn") von ihm dirigiert, legte auch in dieser Beziehung ein gutes Fundament für die weitere Pflege Pfitznerscher Musik. Hätte es noch einen Kammermusik- und Liederabend mit dem Meister am Klavier gegeben, wären diese Tage zur Pfitznerwoche geworden. Aber auch so war es „Glückes genug". Und bei der Rüstigkeit des Meisters dürfen wir wohl vertrauen, daß er wiederkehrt zu neuen Taten. Denn wir brauchen ihn und sein Werk, wenn wir uns selbst finden wollen.

Der Staatliche Hamburger Kirchenchor.

(Das verschobene Parallelogramm der Kräfte — Gelöste Spannungen Produktive Arbeit.)

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Je aufdringlicher im hochentwickelten Musikleben der großen deutschen Städte — wie in Hamburg — die Übersteigerung der instrumentalen Musikpflege hervortrat, je ungebührlicher mit einer gefährlichen Vielzahl von Orchesterkonzerten die Instrumental-Musik ein Übergewicht empfing, dem gegenüber das rechtfertigende Interesse der mittleren und höheren Bildungskreise bedenklich zu versiegen begann, umso unabweisbarer mußte jeglicher Betrachtung der wirksam gewordenen und der unwirksam gebliebenen musikalischen Kräfte deutlich werden, daß hier ein unerträgliches Mißverhältnis sich entwickelt hatte: wucherndes Leben gefährdet ein anderes: wertvollstes, in den Schatten bedauerlicher Nichtbeachtung zurückgedrängtes Leben; verwehrt ihm Raum und Möglichkeit, sich zu entfalten, aus dem Scheintod von Archiven und Bibliotheken zum blühend lebendigsten Leben aufzustehen. Diesem augenscheinlichen Tatbestand gegenüber dürfte sicherlich nicht mehr von einem „Kräfteparallelogramm" gesprochen werden, wenn dieser Begriff im Kraftfeld großstädtischen Musiklebens gelten darf, das mit dem Gleichmaß der Spannung und der Gleichordnung seiner wirksamen Kräfte auch das unentbehrliche Gleichgewicht des musikalischen Geschehens verbürgt; denn von „parallelen" Kräften konnte eben nicht mehr gesprochen werden; oder vielleicht: noch nicht ... Aber, die Sehnsucht nach einem Akt ausgleichender künstlerischer und historisch-kultureller Gerechtigkeit bereitete einen Umschwung von weittragender Bedeutung vor: man erkannte, daß die liebevoll erneute und in gesteigertem Ausmaß zu unternehmende Pflege der alten Vokalmusik, insbesondere überlieferter Kirchenmusik, nicht nur Erfüllung einer Pflicht wird: einer glorreichen Vergangenheit, ihren unvergänglichen, wahrhaft heiligen Meisterwerken Existenzberechtigung zugesteht; aber auch den Wert einer Bildungspflicht und eines erlesenen Bildungsmittels besitzt, das nicht nur die Bedeutung einer wohltätigen Macht, vergeistigender Vertiefung religiöser Bedürfnisse in der Atmosphäre zarten Andachts- und Gefühlskultes, sondern als die selbstverständliche, aus inneren und äußeren Gründen gerechtfertigte Ergänzung des deutschen Musiklebens, wie

insbesondere als kulturelles Wunder allerersten Ranges, als musikalische Großmacht aus dem Allgemeinbesitz des deutschen Volkes ebensowenig hinwegzudenken ist, wie an dieser erhabenen und schwerelosen Musik ganze Geschlechter niemals hätten achtlos vorbeigehen dürfen.

Die unendlich reiche, die vielnamige und vielgestaltige Vokalmusik vergangener Schöpferepochen: vom 15. Jahrhundert angefangen, häuft, bis zum Überströmen, Reichtum auf Reichtum in geistlichen und weltlichen Werken. Die gesamte Kirchenmusik, die gesamte außerkirchliche, aus metaphysisch-religiösem Auftrieb emporgetragene Chormusik ist nichts anderes als der Leitton zu Gott; ist die siebente Stufe zum Grundton, der immer in allen Denken und Fühlen Gott ist. Auch hier herrscht geheimnisvoll der Geist einer ewigen, der menschlichen Seele eingeborenen Romantik: sei diese nun Flucht aus der, aus jeder Gegenwart in die schimmernde Vergangenheit, in Sage und Mythos; oder, die Flucht aus der Zeit in das Zeitlose, aus dem Wirklichen in das Überwirkliche, aus der Welt des Stoffes in jene ahnungsvolle des Geistes, des göttlichen Mysteriums und der sternenfernen Ewigkeit; aus dem veränderlichen Schein des Vergänglichen in die Wahrheit eines unseren Sinnen kaum vorstellbaren unvergänglichen und nicht mehr wandelbaren Seins. Auch in Hamburg brach die Erkenntnis durch von den unvergleichlichen seelischen Tiefenwirkungen der geistlichen Chor- und Kirchenmusik, der unbegleiteten, im Eigenklang wesenhaft ruhenden, a-cappella-Musik. Man hatte ihre Notwendigkeit und mit ihr das Gebot erkannt, sie als lebendigen Kräftequell dem künstlerischen Volksleben zu erschließen, sie in erster Linie dem Gottesdienst der Kirche und der protestantischen Liturgie einzuordnen, ohne sie dem profanen Konzertsaal grundsätzlich vorenthalten zu wollen: denn, über den Stimmungszauber des Kirchenraums hinaus trägt sie den eigenen Genius ihres Seins mit sich: überall dort hin, wo sie Ereignis wird. Man empfand den sozialen Gegensatz zwischen „Gemeinschaftsmusik" und jenen, — vornehmen, eleganten, seelisch aufrührenden oder nur äußerlich glänzenden — Gesellschaftskonzerten, als einer Modeangelegenheit, vor deren Berührung die Musica sacra zu bewahren sein würde. Man konnte unschwer feststellen, daß in den Gesellschaftskonzerten (z. B. den „Philharmonischen") einzig Angehörige der oberen Schichten, eben die „Gesellschaft" der Vornehmen, Reichen, Wohlhabenden und Gebildeten, einige verständnisbegabte und sehr viele unbegabte Mitläufer empfangend teilzunehmen sich berufen fühlen; daß diese konzertgenießende Gemeinde aus immer den gleichen Männern und Frauen sich reibungslos zusammenfügt; daß sie in Hamburg etwa 1500—2000 Konzertbesucher umfaßt; eine ständige Zahl, aus der sich, angesichts der Einwohnerzahl von einer Million der lächerlich winzige Bruchteil von $^1/_{10}$—$^2/_{10}$% errechnen läßt. Wo bleibt angesichts dieser grellen Tatsachensprache das wirkliche Volk? Diese Konzerte sind da: für die oberen Zweitausend. Das Volk: die breite Bürgerlichkeit, der kleine Beamte, der Handwerker, vom Arbeiter ganz zu schweigen: sie alle fehlen. Und nicht einmal die „Volkskonzerte", d. h. die sehr billigen volkstümlichen Orchesterabende haben in dieser Beziehung den erwünschten Wandel geschaffen. Das Volk fehlte auch hier. In Hamburg gab es von diesen gutgemeinten, aber erfahrungsfremden Konzerten überdies so viele, daß ihre soziale und kulturpolitische Aufgabe an der beschämend geringen Besuchsziffer in die Brüche gehen mußte. Aber bereits waren hilfreiche Gegenkräfte lebendig geworden, die aus diesem verschwollenen Musikbetrieb zum Gesunden, zum Einfachen und Klaren, zum wahrhaft Volkstümlichen den Weg bahnten. Da war 1912 der „St. Michaelis-Kirchenchor" mit Alfred Sittard als Führer geschaffen worden, der den zwei oder drei Aufführungen großer Chorwerke (mit Orchester), wie sie die „Singakademie" mit Eugen Papst, der „Cäcilienverein" mit Conrad Hannß alljährlich zu veranstalten seit Jahrzehnten gewohnt sind, sehr bedeutende Chor- und Werkleistungen zur Seite stellte, sie bald durch Reiz und Ergiebigkeit seiner Konzert-Programme überflügelte. Eugen Papst, der ausgezeichnete Musiker, widmet aus demselben Bedürfnis nach musikalischem Ausgleich und fruchtbaren Kontrastwirkungen, „alter Musik" mit Messen und Cantaten unvergeßliche Abende; eine „Vereinigung zur Pflege alter Musik" und ein „Verein der Freunde geistlicher Musik" teilten sich in die rühmliche Aufgabe, instrumentale und vokale Musik aus der Zeit der Niederländer, der venetianischen, der römischen Stil-Schulen, mit ihr jene der ehrwürdigen alten

deutſchen Meiſterperſönlichkeiten dem Bewußtſein und der innigeren Teilnahme der willigen Menſchen von heute nahe zu bringen, ſie den modernen Zeitgenoſſen (— „οὐδὲ νῦν“: Plutarchs Bezeichnung für die Modernen: „denen von jetzt“ —) bekannt zu machen.

Allen dieſen auf große künſtleriſche und geſchichtliche Werte eingeſtellten Beſtrebungen erſtand in der Ungunſt der Zeit, die in Hamburg mit laſtender Schwere ſich auswirkende Kriſe der Weltwirtſchaft ein bedrohliches Hindernis. Der alte, aus der Vorkriegszeit ſtammende, von dem Organiſten W. Böhmer geführte „Hamburger Kirchenchor“ war bereits an finanzieller Entkräftung geſtorben. Und als Alfred Sittard ſeinen Hamburger Wirkungskreis aufgab, — zu Gunſten ſeines neuen Amtes als Dom-Kapellmeiſter in Berlin, wohin er als Nachfolger Hugo Rüdels berufen worden war, — hörte leider auch der „St. Michaelis-Kirchenchor“ zu beſtehen auf: unter dem verödenden Druck der Hamburger wirtſchaftlichen Verhältniſſe. Aber inmitten aller Not, des Abbröckelns, der geſchäftlichen Zuſammenbrüche, fortſchreitender Verarmung, geſchah ſo etwas wie ein Wunder. Da war ein Muſiker nach Hamburg gekommen, der, wie Adolf Hitler, um die eine unwiderſtehliche Kraft, um die eine ſieghafte, alle Hinderniſſe zäh bewältigende Allmacht des zielbewußten Willens wußte. Aus dem Nichts ſchuf er jenen neuen Chor, der in bewunderungswürdigem Tempo ſeiner Entwicklung, in der Vervollkommnungsſkala ſeiner Leiſtungen zu hohem Anſehen und einem Ruhm emporſtieg, der heute weit über die Bannmeile Hamburgs in deutſches Land hineinklingt.

Dieſer wahrhafte Willensmenſch, dieſer ſchöpferiſche Mann, dieſer zielbewußte und zielſichere Muſiker iſt Karl Paulke; und der Chor, den er der Sache wegen, den er ſich, der Hamburgiſchen Kirche und ganz Hamburg geſchaffen, iſt der „Staatliche Hamburger Kirchenchor“: er wurde Erfüllung und Verwirklichung eines Wunſchgedankens, der in der edlen Seele manches ideal gerichteten Muſikers und manchen guten Muſikfreundes aufgeklungen ſein mag. Der 15. März des Jahres 1925 wurde der Geburtstag des neuen Chors, der überraſchend ſchnell in den Mittelpunkt der geiſtlichen, wie auch einer volkstümlichen Hamburgiſchen Muſikpflege edelſter Art ſich geſtellt hatte: durch die überzeugende Werbekraft und die reine Linie ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen. Schon um dieſer ſchöpferiſchen Tat willen, verdienen die Lebensdaten und der Entwicklungsgang des Hamburgiſchen „Kirchenmuſikdirektors“, — dies ſeine neue Amtsbezeichnung, — in den weſentlichen Abſchnitten feſtgehalten zu werden.

Ein Kind Schleſiens, wurde Karl Paulke am 16. Oktober 1881 in Bentſchen geboren. Durch Neigung und Begabung zur Muſik als Lebensberuf vorher beſtimmt, dankt er Muſikunterricht und muſikaliſche Durchbildung angeſehenen Künſtlern jener Zeit: ſo dem tief ſympathiſchen und geiſtvollen Paul Geisler in Poſen — deſſen Oper „Die Marianer“ 1891 in Hamburg auf der Bühne erſchien —, ſo Max Stange und Albert Becker, dem Domorganiſten, dem „B-moll-Becker“: einer großen Meſſe wegen in dieſer Tonart ſo genannt und alſo von anderen Trägern dieſes Namens wohl unterſchieden. Beide wirkten an der Berliner Hochſchule für Muſik. In körperlicher und geiſtiger Reife beendet der junge Muſiker ſeine Lehrjahre, ſchreitet, wohl gerüſtet, in die Wirklichkeit der muſikaliſchen Praxis. Bereits 1907 wirkt Paulke als Kantor an der Nicolaikirche in Luckau in der Lauſitz; und ſchon 1911 erſcheint der Kraftvolle in Meiningen, wo er ſich ein fruchtbares Arbeitsfeld ſchafft: als Hofkantor angeſtellt, ein Jahr ſpäter zum herzoglichen Kirchenmuſikdirektor ernannt, entfaltet er als Leiter des Bachvereins, als Muſikpädagoge, als Erzieher eines Schülerchors und nicht zuletzt als Muſikwiſſenſchaftler eine ſo reich geſegnete Tätigkeit, daß ihm der kunſtgewogene Herzog die goldene Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft als nicht eben alltägliche Auszeichnung für ſeine Verdienſte um das Muſikleben Meiningens verleiht. Aus jenen Jahren ſtammen die muſikgeſchichtlichen Arbeiten über Joh. Theodor Roemhild (Domorganiſt in Merſeburg; 1684—1756), über den Orgelmeiſter Joh. Gottfr. Vierling (1750—1813) in Schmalkalden; beide Arbeiten veröffentlichte Paulke im „Archiv für Muſikwiſſenſchaft“. Ein Hauptwerk Roemhilds, die Matthäuspaſſion, machte Paulkes neue Bearbeitung (1922 erſchienen im Verlag Kiſtner-Siegel, Leipzig) der öffentlichen Muſikpflege wieder zugänglich. Aber auch aus Luckau hatte Paulke intimes örtliches Wiſſen nach Meiningen mitgenommen; und dort unternahm er die vermutlich mühevolle Arbeit — lediglich der Sache, nicht irgendwelcher ſehr unwahrſcheinlicher Gewinne wegen! — das Archiv

der Luckauer Hauptkirche zu ordnen und in einem Werkverzeichnis festzulegen. Außerdem berichtet er in einer kleinen Schrift „Die Musikpflege in Luckau" über mancherlei bisher kaum bekannte interessante Ereignisse des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine andere Arbeit Paulkes, sein für den praktischen Kirchenmusiker unentbehrliches „Programmbuch alter Meister evangelischer Kirchenmusik" fand weite Verbreitung: feinsinniges Stilgefühl und umfassende Literaturkenntnis formte die werklichen Vortragsfolgen als Muster für Programmentwürfe geistlicher Musikaufführungen. 1922 folgte dem sehr erfolgreichen ersten ein zweiter Band. Mit einem umfangreichen Werk „Die Geschichte der Cantoren und Organisten im Herzogtum Sachsen-Meiningen" beschloß Karl Paulke seine überaus verdienstvollen Arbeitsjahre in Meiningen. Warum er diese seine Tätigkeit in jener behaglich-kleinen Residenzstadt als beendet ansah? Sein Entschluß ist wohl zu verstehen: denn aus der machtvollen und gewaltigen Hansestadt Hamburg war ein verlockendes Angebot an ihn ergangen: nach Hamburg zu kommen. Paulke zögerte nicht und folgte 1922 dem Ruf: zunächst als Musiklehrer an das hochstehende Wilhelmgymnasium, wo er als Studienrat, immer jung geblieben, im steten Verkehr mit der Jugend, seine musikalische Erziehungsarbeit auf den Zweck und das hier erreichbare Ziel einstellt. Gleichzeitig übernahm er das Amt eines Kantors an der St. Georgskirche, wo er den St. Georger Kirchenchor (und ein Collegium musicum, dieses für etwa notwendige Instrumentalbegleitungen!) ins Leben rief. Dieser Kirchenraum von St. Georg, ein entzückendes Schatzkästlein des anmutigsten und lieblichsten Barock, von feinster akustischer Abstimmung, wurde nun der Schauplatz ebenso entzückender geistlicher Musikaufführungen: in ihrer Front stand der Kirchenchor mit einem Baumeister von Dirigenten; im Hintergrund der musikbegeisterte Pastor Kappesser und der „Verein der Freunde geistlicher Musik". Diese wirklich und künstlerisch gleich gehalt- und wertvollen intimen Konzerte, fast Konzerte im delikatesten Kammermusikstil, wurden Ereignisse des Hamburgischen Musiklebens. Zu welcher Höhe von technischem Können und musikalischem Vortrag sie Paulke entwickelt und emporgehoben hatte, mag an der Tatsache deutlich werden, daß dieser Kirchenchor mit seinem Führer in den Jahren 1923 und 1924 ausgedehnte, später wiederholte Konzertreisen unternehmen durfte, die in die großen und mittleren Städte nach dem westlichen und südlichen Deutschland (Darmstadt, Mannheim, Hanau, Worms, Wetzlar, Heilbronn u. a.), aber auch in das benachbarte Mecklenburg führten und überall begeisterte Anerkennung fanden; Erfolge, die auf die Wertschätzung des Chors wie seines Dirigenten steigernd nach Hamburg, eine Stadt sehr weltlicher Interessen, zurückwirkten. Als nun der Hamburgische Staat sich aufraffte zu einem Mäzenatenakt und beschloß, einen finanziell von ihm unterstützten Kirchenchor wiederum zu schaffen, da war es Karl Paulke, der den historischen und schicksalhaften Augenblick zugleich erkannte und meisterte: der staatliche „Hamburgische Kirchenchor", aus dem St. Georger Kirchenchor hervorgegangen, war Wirklichkeit und Tatsache geworden. In der gefühl- und nervenreichen, aber festen Hand Paulkes ein ebenso lebensvoll besaitetes, wie bewegliches und empfindsames Ausdrucksinstrument geworden, von durchsichtigem Klang, bewunderungswürdig in der Reinheit der Intonation, ward seine Stimmenzahl weise beschränkt auf 45—50 ausgesuchte, wirkliche und klangvoll ergiebige Singstimmen. Bescheiden sind die Honorare, die diese Sänger empfangen. Musikalische Menschen: Frauen, Schullehrer, Beamte und stimmbegabte Musikfreunde haben sich hier in die Zucht strengster Studierarbeit mit dem Glücksgefühl eingeordnet, im Dienst edelster Musik und einer heiligen Kunst zu stehen. Mit diesen Leistungen als gesicherter und tragfähiger Grundlage konnte Paulke den wahrhaft kühnen, aus heroischem Idealismus geborenen Plan eines ganzen Bachjahres nicht nur fassen, sondern auch mit glücklichstem Erfolg durchführen: der Erste aller deutschen Kirchenmusikdirektoren, der das leuchtende Beispiel eines gigantischen Wagnisses vor das Angesicht Deutschlands hinstellte, vom 1. Adventsonntag des Jahres 1930 bis zum Totensonntag des Jahres 1931 an jedem Sonntag und Feiertag je eine Kantate Johann Sebastians ganz oder teilweise dem Gottesdienst als wesentliche Strophen der Liturgie einzugliedern; ein Orgelpunkt, der sich vom Diesseits in das Jenseits spannte; und von dem der äußerlich ganz prunklose, der Sinnensuggestion entrückte, nach Innen gewandte evangelische Gotteskult unvergleichliche seelische Spannungen empfing. Die „Pro-

gramme" — wenn man sie so nennen darf, — die Vortragsfolgen dieser liturgisch-musikalischen Feierstunden hat der St. Georger Kirchenchor als Veranstalter des denkwürdigen „Bachjahrs" in einem Büchlein vereint: es sind ihrer 63; sie geleiten durch das ganze Kirchenjahr und geben ein sehr eindrucksvolles Bild von der erstaunlichen Fülle der hier geleisteten künstlerischen Arbeit; immer ist es eine Bach-Kantate, in der ihr Herz schlägt. Rezitative und Arien werden von musikalisch und technisch leistungsfähigen Solisten vorgetragen und Bachsche Orgelpräludien, mit dem vortrefflichen Organisten Kurt Pickert an der Orgel, umrahmen, einleitend und ausleitend, die im biblischen Sinn charakterisierten Feiertage des evangelischen Kirchenjahrs. Tüchtige Instrumentalsolisten, Collegium musicum und Cembalo erscheinen dort, wo ihrer das Werk bedarf.

Aber noch ein anderer Strom aus dem Kosmos der Musik befruchtet und erquickt darbendes Land, in Flut und Ebbe den Gezeiten der Bachkantaten gleich: die planvoll aus umfassendem Wissen um Literatur, um kirchliche Ansprüche und geistliche Volkstümlichkeit aufgebaute, Bedürfnis erfüllende und zugleich schaffende Motettenpflege, vom Zufall befreit, in zeitrhythmischer Wiederkehr ein neues Gesetz in der Erscheinungen Flucht; nach außen hin eine Generalpause der Ruhe, nach innen feierlicher Augenblick der Einkehr, tieferen seelischen Atmens. In den ersten zehn Jahren seines Bestehens hat der staatl. Hamburger Kirchenchor nicht weniger als 450 Motettenaufführungen veranstalten können, die sich auf die 22 Kirchen Hamburgs und seines bescheidenen Staatsgebietes verteilen; also auch die kleineren Städte wie Bergedorf und Cuxhaven, die Kirchengemeinde der Vierlande ihrer musikalischen Wohltaten wie auch ihrer religiösen Weihe teilhaftig werden ließen. Auch hier türmt sich eine imposante Leistung. Die Werkauslese dieser erstaunlich beweglichen Motettenaufführungen umspannte die gesamte Chormusik von den Niederländern angefangen bis in die jüngsten Tage herab. Die Namen aller großen und vieler kleinerer Meister leuchten im gestirnten Himmel ihrer Programme. Paulkes Grundsatz: „Lebendige und lebensvolle Musik den Lebenden" bestimmt sie. Es ist wohl verständlich, daß sich kleine Jubiläen zwanglos mit diesen bedeutenden Motettenaufführungen verknüpfen, die mit steigendem Stolz und steigendem Ruhm der Ziffern 100 und 200, dann 300 und 400 in prachtvollem Aufstieg als echte und wertvolle Volkskunst auf dogmatisch allgemein menschlich-religiöser Grundlage weite Bevölkerungskreise Hamburgs tief innerlich bewegen. Nicht „das Volk" kam zur Musik, kam in die Kirche; sondern die Musica sacra geht zum Volk, die Kirche geht zum Volk. Mit fruchtbarer, mit dieser wunderbaren, über Alltag, Geschäft und Trivialität erhebenden Kraft schreitet der Hamburger Kirchenchor, schreitet sein Führer und Meister unaufhaltsam auf einem klar vorausgeschauten Weg, der hoffentlich zu echter Volkskultur, zu wirklicher Verbindung des Volks sowohl mit der kirchlichen Musik, wie mit dem Geist des weltüberwindenden Glaubens selbst führen wird. In seinen Kirchenkonzerten, die Karl Paulke mit wesentlich erweitertem Programm in der St. Georg-Kirche, Urzelle und Ausgangsort der gesamten so fruchtbar gewordenen kirchlich-musikalischen Bewegung zu unternehmen pflegte — alt und modern zugleich, 16. und 19. Jahrhundert friedlich nebeneinander, 15. und 20. in einträchtiger Nachbarschaft, Stile als objektive Erscheinungen unter dem Gesichtswinkel: Geschichte alles! — ward auch „Uraufführungen" Gastfreundschaft gewährt: so 1930 der Matthäuspassion des von den Zeitgenossen „hochgeschätzten" Barockmusikers J. V. Meder (1649—1719), so zwei umfangreicheren Werken des in Parma wirkenden Kirchenmusikers Arnoldo Furlotti; für das „Requiem" dieses geistlichen Musikers setzte Paulke 1928, für dessen Oratorium „Judith" 1930 seine schwungvolle Darstellung und die Klangmittel seines hochkultivierten Chors ein. Über die produktive Arbeit Paulkes und seines Kirchenchors gibt ein alphabetisch nach den Namen der Komponisten sorgfältig geordnetes Werkverzeichnis genauen Aufschluß. Die Familie Bach ist mit fünf Namensträgern vertreten. Johann Sebastian steht mit 30 Chorälen, mit 87 Kantaten (!!), und der F-dur-Messe und mehreren Motetten an erster und zugleich höchster Stelle. Eccard erscheint mit 9, die beiden dem 17. Jahrhundert angehörendeen Frank mit 8, Hammerschmidt mit 5, Handl-Gallus mit 3, der wunderbare Haßler mit 8, Lasso ebenfalls mit 8, Lotti mit 6, Palestrina mit 6, die beiden Praetorius ebenfalls mit 6, H. Schütz mit 17 (!)

gewichtig ſtrengen, überzeitlichen Chorwerken; unter dieſen die Matthäus-Paſſion, die Hiſtoria von der Auferſtehung, der Oſterdialog. Vittoria klingt mit 7 Chören in unſere Zeit hinein. Dieſer Werke und dieſer Zahlen ſei gedacht, nicht aus dem Vergnügen an ſtatiſtiſcher Gymnaſtik, ſondern als Wertmeſſer ſowohl für den außerhalb träger Bequemlichkeit ſtehenden, darum umſo bedeutenderen künſtleriſchen Charakter ſolcher nur allzuleicht in die Gewöhnlichkeit auch des Ungewöhnlichen abgleitenden Aufführungen, wie auch als Kriterium der Chorleiſtungen ſelbſt und des Geiſtes, aus dem dieſer Kirchenchor ſingt, mit dem er ſeine volkserzieheriſche und kulturbildende Aufgabe vollbringt. Daß Paulke auch dem volkstümlichen Chorlied liebevolle Aufmerkſamkeit zuwendet, iſt angeſichts der Verbundenheit ſeines Kirchenchors mit Volkskultur eine wohl ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung für die vollſtändige Erfüllung ſeiner Sendung: ungefähr 50 der ſchönſten Chorlieder nahm er in ſeine auf weltlichen Ton abgeſtimmten Konzerte auf. Manchem dieſer koſtbaren Stücke konnte er als feinſinniger Bearbeiter, wohl unterrichtet auf dem Gebiet klangvollen Chorſatzes, die Gunſt der Erfahrung zuwenden. Seine Sammlung dreiſtimmiger Weihnachtslieder, der Liebe zum Volkslied entſprungen, iſt dankbar zu begrüßen. Hat Karl Paulke auch ſelbſt komponiert? Dieſe Frage iſt zu bejahen. Indeſſen, eigene Werke Paulkes, ſparſame Chorſtücke und Klavierlieder, ſind mir leider nicht bekannt geworden. Wenn ich von ihnen außer der trockenen Tatſache ihrer Exiſtenz nichts berichten kann, ſo weiſe ich umſo bereitwilliger auf die ſtaatliche „Hamburger Singſchule" hin, die der Einſicht und der Sorge um den Sängernachwuchs des Kirchenchors ihre Gründung zu danken hat. Bereits 1930 konnte ein Jugendſingen den Beweis erbringen für Paulkes glänzende Fähigkeit als Stimmbildner und Chorerzieher, wenn dieſer Beweis noch notwendig geweſen wäre nach den Prachtleiſtungen des Kirchenchors, eines geſchmeidigen Chorinſtruments und eines vorzüglich durchgebildeten Vokalkörpers, der den feinſten Zwiſchenwerten des Klangreizes, wie einer lebendig erfühlten und weiſe abgewogenen Chordynamik ſich gefügſam anpaßt. Und die Eingliederung von Knabenſtimmen in den Kirchenchor mag Karl Paulke als die ideale Löſung erſcheinen, aus der, wie der Chor Paleſtrinas und die katholiſche Sixtina, wie die „Regensburger Domſpatzen" und wohl noch mancher andere Kirchenchor ſtatt des weltlich-ſinnlichen Klangs der Frauenſtimmen die beſondere übergeſchlechtliche und überweltliche, faſt möchte ich ſagen: die kosmiſche Farbe empfängt. Möge es der Tatkraft und dem Willen des hervorragenden Chorführers gelingen, auch dieſes Ziel zu erreichen!

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Man darf wohl behaupten, daß der hier zu behandelnde Ausſchnitt aus dem Berliner Muſikleben von Mitte Februar bis Mitte März der reichhaltigſte des bisherigen Muſikwinters war. Auf der einen Seite eine beſondere Berückſichtigung der Vergangenheit durch die Händel-Feiern, auf der anderen Seite eine zunehmende Förderung der lebenden Tonſetzer.

Die Lebenden haben den Vortritt — und unter ihnen an erſter Stelle Paul Graener, deſſen uraufgeführte Oper „Der Prinz von Homburg" im Staatstheater das bedeutendſte Saiſonereignis Berlins war. Darum wollen wir uns mit dieſem Werk des bekannten führenden Tonſetzers etwas eingehender befaſſen.

Graener hat, einer langjährigen Liebe zu Kleiſt nachgebend, das Schauſpiel wörtlich komponiert, wobei er ſich lediglich auf einige Kürzungen, geſchickte Zuſammenlegungen von Szenen, zwei Umſtellungen und drei Zuſätze beſchränkt hat. Nicht an zwei Stellen, wie das Programmheft der Staatsoper behauptet, ſondern an drei Stellen hat er Zuſätze aus eigener Feder gebraucht. Zunächſt bei der Schlacht von Fehrbellin, die mit dem Soldatenchor „Kein ſchönrer Tod iſt auf der Welt als wer vorm Feind erſchlagen" beginnt. Dieſes opernmäßige Zugeſtändnis erwies ſich als hervorragend wirkungsvoll. Wenn die Scharen der Soldaten ſchattenhaft im Hintergrunde vorüberziehen und ſich vom düſteren Morgenhimmel abheben, während die Gruppe des Prinzen von Homburg ſich im Vordergrunde erſt allmählich aus dem Dun-

kel der Nacht löst, so erhält man ein Stimmungsbild von unerhörter Eindrucksstärke. Die zweite textliche Erweiterung bezieht sich auf das eingefügte Gebet der Mutter, mit dem nun die Froben-Legende (bei Kleist: II, 8) pointierter abschließt. Auch diese Stelle, als die Kurfürstin (merkwürdigerweise zu den Anfangstönen des Liedes „Ich fahr dahin, wenn es muß sein") im „Namen aller Mütter" um Frieden fleht, besitzt einen ergreifenden innerlichen Wert. Drittens hat Graener den Spiegel-Monolog des Prinzen (Kleist: IV, 3) völlig umgedichtet und ergänzt, und zwar in einer geschickten Form, die dem Komponisten mehr Entfaltungsmöglichkeiten bietet.

Im übrigen ist Kleists Vorlage unverändert übernommen worden, und auch mit den Kürzungen kann man sich einverstanden erklären, bis auf einen Punkt, der nicht hätte fehlen dürfen, weil er der Handlung ein von Kleist abweichendes psychologisch andersgeartetes Gesicht gibt. Bekanntlich sagt bei Kleist der Kurfürst: „Wer immer auch die Reiterei geführt ... der ist des Todes schuldig. .. Der Prinz von Homburg hat sie nicht geführt?" Graf Truchsz: „Nein, mein erlauchter Herr!" usw. Man sieht: Bei Kleist spricht der Kurfürst das Todesurteil aus in der sicheren Annahme, daß der Prinz nicht eigenmächtig vorgegangen sei. Bei Graener fehlt diese Szene, sie beginnt erst mit Kleists 10. Auftritt, mit der Frage des Kurfürsten an den Prinzen: „Mithin hast du die Reiterei geführt?" Die dramatische Bedeutung der in der Oper fehlenden Szene ist klar: Sie zeigt, daß der Kurfürst nicht von vornherein daran gedacht hat, gerade in dem von ihm geliebten Prinzen den Widersetzlichen zu bestrafen, sondern daß er sein Urteil allgemein gelten lassen wollte und es nur deshalb notgedrungen am Prinzen zu vollstrecken beabsichtigte, um nicht selbst wortbrüchig zu werden. Es liegt ein feiner Unterschied in der Charakterisierung des Kurfürsten, der bei Graener durch die gestrichene Szene einen Zug ungewollter Schärfe und Schroffheit erhält.

Der Versuch, ein vollendetes Drama von bereits erprobter Bühnenwirksamkeit als Vorlage für eine Oper zu erwählen, ist eigentlich nur in seltenen Fällen von Glück begleitet. Ein Schauspiel, das seinen Wert bereits in sich trägt, bedarf keiner durchkomponierten Form, es sei denn, daß die Musik sich nur ergänzend der Handlung unterordnet. Wenn Graeners kühnes Unterfangen, Kleists „Prinz von Homburg" in Musik zu setzen durchaus gelungen erscheint, so ist das nicht allein ein Kompliment für den Tonsetzer, sondern für den geübten Bühnenpraktiker und erfahrenen Theaterfachmann. Denn diese Musik hat nirgends die Eigenschaft „sich aufzudrängen". Ganz zwanglos fließt der Strom der musikalischen Erfindung, der sich mitunter wie bei der Briefszene im Kerker, bei der die Musik in der Tat entbehrlich erscheint, nur auf wenige Begleittöne beschränkt. Andererseits muß man zugeben, daß im „Prinzen von Homburg" wahrhaft opernmäßige Momente vorhanden sind, die nach Musik verlangen, wie die beiden Traumszenen zu Anfang und zum Schluß, dann vor allem die Kriegsszenen, der Leichenzug Frobens, die Liebesszenen und andere. Hier entfaltet Graener die Vorzüge einer volkstümlichen Melodik, die in den Traumszenen einen für den Helden charakteristischen schwärmerischen Zug annimmt, die auf Marschrhythmen von leitmotivischer Bedeutung aufgebaut ist, darunter das ständig wiederkehrende Fanfarenmotiv des Prinzen. Echt Graener ist die Melodienseligkeit in den Liebesszenen, echt Graener auch die Verwendung und Durchführung des frei hinzugefügten Soldatenliedes „Kein schönrer Tod ist auf der Welt", das auch den Trauerzug Frobens begleitet. Diese Hellhörigkeit des Komponisten für volkstümliche Wirkungen ist seine Stärke. Wer vom Standpunkte des anspruchsvollen Fachmannes mit streng modernen Grundsätzen die Partitur durchprüfen wollte, der wird über die Einfachheit der Mittel, die Anspruchslosigkeit mancher Themen, zum Beispiel des Homburg-Themas verwundert sein. Aber diese Einfachheit Graeners, die Sparsamkeit des Ausdrucks ist gerade letzte und höchste Verfeinerung — ist eine zur Volkstümlichkeit zurückgewandelte Kunst — ist das Ergebnis und der künstlerische Niederschlag echten Menschentums, das von der hohen Warte der Kunst zum Volk zurückverlangt.

Man hat in letzter Zeit gerade in Bezug auf Graener — anläßlich der Uraufführung seines „Friedemann Bach" — mehrfach in der Öffentlichkeit das Problem der „Volkstümlichkeit" aufgerollt und daran Betrachtungen geknüpft, die das Wesen der Volkstümlichkeit gründlich verkennen. Volkstümliche Opern werden nicht für den Fachmann komponiert, sondern für das


Rosl Schmid


Erich Kloß


Prof. Franz Dorfmüller


Fritz Hübsch


phot. Anton Sahm, München
Emmy Braun

(Zu dem Aufsatz: Josef Klingenbeck: „Münchens pianistischer Nachwuchs")



Reichsleiter Alfred Rosenberg
bei der Festrede



Ausländische Gäste bei der Eröffnung der Händel-Gedenktage in Halle
(von links nach rechts: Mr. Flower, Frau Dr. Liebenam, Prof. Dr. Fausto Torrefranca-Mailand, Prof. Dr. Edward Dent-Cambridge, Prof. Dr. Woermann, Rektor der Universität Halle)

Zu dem Aufsatz: Hans Kleemann, „Händel-Gedenktage in Halle")

Volk. Wer musikalische Schöpfungen einseitig vom Standpunkt hoher und höchster Kunstansprüche gelten läßt und die Bedürfnisfrage nach völkischen Werten, nach leichtverständlichen und allgemein zugänglichen Inhalten leugnet, der gibt zu erkennen, daß ihn rationale Hemmungen an einem Verständnis für volkstümliches Wesen hindern. Volkstümlichkeit ist Gefühlssache, ist Angelegenheit des Herzens. Die Gefahr einer Pseudo-Volkstümlichkeit liegt lediglich dann nahe, wenn das musikalische Können nur zur Anfertigung kitschiger und sentimentaler Melodien ausreicht, oder wenn Konjunkturgelüste zu Versuchen im „volkstümlichen Stil" ohne den ehrlichen Drang des Herzens verleiten. Graeners hohes musikalisches Können, seine künstlerische Reife, seine echte und tiefe Liebe zum Volk, die gerade in der Wahl dieses Kleist-Stoffes zum Ausdruck kommt, bieten die Gewähr für völkische Echtheit des künstlerischen Niederschlags.

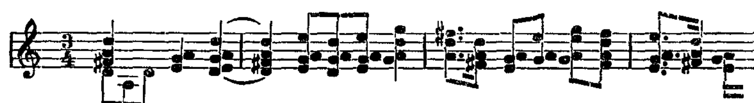
Die Betrachtung der Hauptthemen aus Graeners neuer Oper verrät die Schlichtheit der musikalischen Struktur. Das Grundmotiv des Werkes ist die Prinzen-Fanfare, mit der das Vorspiel beginnt und das bei aufgehendem Vorhang folgende charakteristische Gestalt zeigt:



Wie Graener diese sechs Töne des Motivs behandelt, wie sie in geringen Veränderungen jeder Stimmung des Prinzen gerecht werden, ist mustergültig. Als zweites Hauptthema bringt das Vorspiel die Weise des liebenden Prinzen im Gegensatz zu dem heldischen Wesen des Heerführers, die bei der Traumerzählung eine wichtige Rolle spielt und die zugleich die Gestalt der Natalie kennzeichnet:



Den gleichen typisch schwärmerischen Charakter, der für das Wesen des Liebespaares bezeichnend ist, trägt das sich anschließende, ebenfalls leitmotivisch verwendete Melodiegebilde zu den Worten: „Hochauf, gleich einem Genius des Ruhms, hebt sie den Kranz ..."



Den kriegerischen Gegensatz hierzu bilden die verschiedenen Marschrhythmen, darunter an erster Stelle der ebenfalls als Leitmotiv benutzte „Marsch des Kottwitz". Wenn es sich hier um keine historische Originalmelodie handelt, so muß man zugeben, daß dieses Thema äußerst echt erfunden ist:



Die musikalischen Höhepunkte der Oper bringen das Gebet der Mutter, das kurze Liebesduett im Kerker, das Graener sehr zart und innig gestaltet, die Traumbilder, die Ansprache des Kottwitz im Finale.

Sicherlich wird Graeners Oper das Schicksal beschieden sein, ein wertbeständiger Publikumserfolg zu werden. In der unbeschreiblich herrlichen Ausstattung Benno von Arents, der hiermit sein Meisterstück geschaffen hat, zogen neun Bilder von mitunter geradezu überwältigender Schönheit vorüber, darunter besonders das Schlachtbild, das Stadtbild beim Leichenzug mit den düsteren Flammenbecken, die Schloß- und Parkbilder. Rudolf Hartmanns Inszenierung war mustergültig. Die Titelpartie verkörperte Max Lemnitz in hervorragender Weise, nicht minder vorbildlich waren Jaro Prohaska als Kurfürst (der im letzten Bild

nur nicht dauernd auf der Treppe agieren ſollte), Margarete Kloſe als Kurfürſtin, ganz groß Rudolf Bockelmann als Kottwitz. Robert Heger gab dem Werk vom Pult aus die muſikaliſche Weihe. Der Beifall, den der Komponiſt perſönlich entgegennehmen durfte, war geradezu ſtürmiſch.

Seit langer Zeit war dies die erſte Uraufführung der Berliner Staatsoper. In den nächſten Tagen gilt die Aufgabe als vordringlich, die bisher ihren künſtleriſchen Zweck vollauf erfüllenden Inſzenierungen der „Ägyptiſchen Helena" und des „Roſenkavalier" neu aufzufriſchen. Das war ebenſo vorauszuſehen wie die inzwiſchen erfolgte Abſetzung einer beabſichtigten Pfitzner-Inſzenierung.

Auch auf dem Gebiet des Konzertlebens entwickelte ſich eine rege Förderung zeitgenöſſiſcher Tonſetzer. Wenn auch zwar wenige poſitive Werte zu verzeichnen ſind, ſo iſt die Initiative an ſich ſelbſtverſtändlich froh zu begrüßen. Ich kann mich aus Raummangel nur auf eine kurze Aufſtellung beſchränken. Der rumäniſche Dirigent George Georgescu bot eine volkstümlich einfache „Romantiſche Rhapſodie" von Enescu und eine lärmreiche von elementariſcher Strawinſky-Rhythmik erfüllte „Rumäniſche ſinfoniſche Skizze" von Rogalski. Hermann Abendroth vermittelte die Bekanntſchaft mit den erſtaufgeführten, bereits als wertvoll gekennzeichneten vier Orcheſter-Hymnen von Karl Höller. Der Bochumer Dirigent Prof. Leopold Reichwein, den man trotz ſubjektiver Bruckner-Auffaſſung als einen der bedeutendſten Stabführer der Gegenwart bezeichnen muß, brachte drei aparte Tänze ſpaniſchen Nationalcharakters aus dem „Dreiſpitzballett" von Manuel de Falla. George Armin veranſtaltete eine Gedenkfeier zu Ehren des verſtorbenen Richard Wetz. Kurt Thomas erfreute durch den Vortrag ſeiner eindrucksſtarken Markus-Paſſion. Die Bevorzugung jüngerer Komponiſten iſt nicht zum mindeſten ein Verdienſt der NS-Kulturgemeinde, die letzthin in einer Sonntagsveranſtaltung eine Auswahl neuerer Werke ins Treffen führte. Vertreten waren Emil Peeters mit einem weniger erfreulichen, der Vergangenheit angehörenden Streichquartett, Ludwig Weber mit etwas nüchtern wirkenden Klavierſtücken, Walter Jeſinghaus mit einer annehmbaren Klavier-Suite. Den beſten Eindruck hinterließen Wagner-Regeny mit einer „Klavier-Muſik" und mehr noch mit ſeinem „Liederbüchlein", und Albert Jung mit ſeinen gewandten, fantaſievollen Variationen für Horn-Quartett.

Eines der originellſten Konzerte, das mit einem Dutzend Ur- und Erſtaufführungen faſt ein kleines „Tonkünſtlerfeſt" für ſich bildete, veranſtaltete Schulz-Dornburg mit ſeinem Luftſportorcheſter in der Berliner Philharmonie. Es liegt ihm nicht nur an einer Erneuerung des künſtleriſchen Inhaltes, ſondern an einer Erneuerung der Form. Zu den neuen Formen zählten insbeſonders ein Konzertſtück für vier Solopauken mit Streichorcheſter von Ottmar Gerſter, die Fanfaren- und Spielmannsmuſiken, wobei die Spielgruppen vor und hinter den Zuhörern auf den Rängen aufgeſtellt waren, die in ihrem polyphonen Aufbau überwältigende neueſte Chorgemeinſchaft „Dem Trutze und der Zuverſicht" von Ludwig Weber, und dann vor allem die neue „Fliegermuſik". Ein anſprechender ſinfoniſcher Richthofen-Nekrolog von Curt Gerhard, ſowie eine uraufgeführte zweiteilige Kantate „Wunder der Flügel" von Hanns Klaus Langer ſind hervorzuheben. Namentlich die „Flugkantate" bringt eine neuartige Gleichzeitigkeit von Singchören und Sprechchören und bedient ſich elementarer packender Ausdrucksmittel. Dazu gab es neue „Volksmuſik", darunter ein „Vorſpiel zu einer Komödie" von Ludwig Lürmann und eine beſonders wertvolle „Altdeutſche Liederſuite" für kleines Orcheſter von Paul v. Klenau mit Liedereinlagen aus ſeiner Oper „Michael Kohlhaas". Den Schluß bildete neue Blasmuſik von unterhaltendem Werte.

Unter den Veranſtaltungen mit alter Muſik verdienen die mittelalterlichen Veſpern der Muſikhochſchule nach wie vor ſtärkſte Beachtung. Die koſtbarſten hiſtoriſchen Tonwerkzeuge aus der weltberühmten Inſtrumentenſammlung wurden zum erſten Male wieder zum Klingen gebracht: eine zwölfſaitige „Lyrone", die älteſte Fiedel der Welt, die dem 15. Jahrhundert entſtammt, Poſaunen des 16. Jahrhunderts, die ſo weich wie eine Bratſche tönen, eine bisher noch niemals erklungene „Spitzharfe", ein „Turmglockenſpiel" und ein Dutzend andere wertvolle Schätze. Das aus Lehrern und Schülern der Hochſchule gebildete Orcheſter (darunter G. Schünemann,

Karl Klingler, Max Saal) spielte Werke des 13. bis 15. Jahrhunderts, unterstützt von Paul Lohmann und dem St. Hedwigs-Domchor. Die Hörer glaubten sich in eine andere Welt versetzt, in atemlosem Schweigen erstarb jeder Ansatz zu einem Beifall. Einzigartige Eindrücke von unfaßbarer seelischer Tiefe.

Die „Singakademie" unter Leitung ihres hochverdienten Dirigenten Prof. Dr. Georg Schumann, eröffnete die Reihe der Berliner Händel-Konzerte. Zur Aufführung gelangte das machtvolle „Jubilate" (100. Psalm), das seit langer Zeit nicht mehr dargebotene Pastorale „Acis und Galatea" und das „Wedding-Anthem" „Singt unserem Gott". Eine zahlreiche Zuhörerschaft folgte begeistert der vollendeten, stilgetreuen Wiedergabe der drei Werke. In seiner gewohnten, ruhigen, gediegenen, künstlerischen Haltung führte Georg Schumann seinen leistungsfähigen Chor zu vollstem Erfolg. Nicht minderen Anteil am Gelingen nahmen die ausgezeichneten Solisten: Helene Fahrni, Margarete Roll, Heinz Marten und Prof. Albert Fischer, der in seiner drastischen Art eine seit langem geschätzte subjektive Verkörperung des Polyphem bot. Es folgten zwei Festveranstaltungen der Philharmonie, die unter Georg Schumanns Leitung neben Händelschen Concerti seine eigenen sehr wertvollen Orchestervariationen über ein Händelthema brachten, sowie den „Messias" unter der eindrucksvollen Stabführung von Bruno Kittel. Hervorzuheben ist ferner eine Feier der Akademie der Künste mit unbekannten Händelwerken, die ich leider infolge anderweitiger Verpflichtungen nicht besuchen konnte.

Wir sehen somit, daß das Berliner Musikleben in dem letzten Monat einen auffälligen Aufschwung genommen hat mit durchschnittlich etwa 15 bis 20 Konzerten in der Woche, die im einzelnen auch nur namentlich aufzuführen außerhalb des Bereiches der Möglichkeiten liegt.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

In der Reihe der, von Gästen dirigierten Gürzenichkonzerte bestritt das 8. der Hamburger Generalmusikdirektor Eugen Jochum, der in klarer Linienführung und unter Zurückhaltung alles Nurgefühlsmäßigen Bruckners Siebente und Mozarts g-moll Sinfonie hinstellte, dann Peter Schmitz, Staatskapellmeister in Kassel, der zusammen mit Otto Siegl das 9. Konzert leitete und sich in der stilgerechten Wiedergabe der Es-dur-Sinfonie von Johann Christian Bach sowie des 1. Brandenburgischen Konzerts von Seb. Bach als hervorragender und noch nicht in die, ihm und seinem Talent gebührende Stellung eingerückter Stabführer auswies. Siegl, der am gleichen Abend die Vokalwerke darbot, so Joh. Christoph, des Onkels von Bach: „Es erhub sich ein Streit", ein in weiten Flächen angelegtes und tief empfundenes Werk, sodann Bachs Kantatenfragment „Nun ist das Heil", gab erneut Probe seiner gediegenen Chorleiterkunst, die er schon vorher in der Interpretation des Händelschen Oratoriums „Acis und Galathea", unterstützt vom Chor der Konzertgesellschaft und demjenigen der Staatl. Hochschule für Musik, dargetan hatte. Pillney als Cembalist, Helene Fahrni, Joh. Willy und Wille Lorscheider gaben überzeugend die Solopartien, Hans Hulverscheidt bediente mit Geschick die Orgel. Haydns „Jahreszeiten" erklangen als Schulaufführung der Hochschule und deren Schulmusikabteilung unter Prof. E. J. Müller in schöner Nachformung. Das einheimische Priska-Quartett ließ Cesar Francks D-dur-Quartett und, als Neuheit, Fritz von Boses f-moll Klavier-Quintett mit Therese Pott als anpassungsvoller Pianistin erklingen und gewann sich und den Werken herzlichen Beifall. Olga Bölsche und Kurt Eichrodt zeigten ihre bewährte Kunst an Werken für zwei Klaviere, so der 2. Suite Rachmaninoffs, Wilhelm Bergers Variationen und Mozarts, von Busoni bearbeiteter D-dur-Sonate, endlich an Liszts Don Juan-Fantasie. Als Pianist der Schule des Hochschullehrers Erdmann betätigte sich Sava Savoff, ein Bulgare, der für Liszt und Chopin, Schumann und Weber alle notwendigen Bedingungen erfüllte. Im 5. Meisterkonzert hörten wir Jo Vincent mit wertvollen Gesängen Purcells, Horns, Telemanns und einigen, nicht durchweg eigenwüchsigen Proben neuerer holländischer Komponisten (Andriessen, Zweers, Diepenbrock), geistig durchfühlt,

stimmlich nicht immer timbriert genug. Vasa Prihoda bot ebenfalls geschmacklich sorgsam gewählte Stücke von Bach, Vitali, Tschaikowsky und Paganini, ohne sein virtuoses Können in den Vordergrund zu drängen. Begleitet wurde die Sängerin von dem einheimischen ausgezeichneten Delseit, der Geiger von Graef. Die „Gedok" setzte sich für die Kölner Sopranistin Aenni Lambertz-Caspari ein, die Stücke von Händel, Schubert, Brahms selten gehörter Art mit schönem Stimmklang und feiner Kultur wiedergab, während jugendliche Musiker das Es-dur Quartett von Schubert (die Damen Heukeshoven, Cormann, van Essen, dazu Herr Schäzler, alle aus Elderings Schule hervorgegangen) und die Uziellischülerin Neuhaus die Begleitung ausführten. Die Schule Zollstock bot wieder eine ihrer bestens eingeführten „Offenen Singstunden" unter Heinz Lachnit mit Liedern alter und neuerer Zeit. Hans Feld und Tony Riemer teilten sich in einen, Lieder von Schubert, Brahms und Klavierwerke von Schumann, Brahms und Walter Niemann überzeugend nahebringenden Abend. Eine ihrer, als wertvolle Bereicherung des Musiklebens anerkannten Kirchenmusikalischen Feierstunden gab die Antoniterkirche, wobei der jugendliche Schüler der Kirchenmusikabt. der Hochschule A. Bieske Werke von Buxtehude, Bach und Walther mit gutem Können wiedergab. Im Gürzenich bot die Staatl. Hochschule für Musik ein Winterhilfskonzert zum Besten bedürftiger Studierender und ließ Beethovens Tripelkonzert, Bruckners Erste Sinfonie sowie Beethovens „Meeresstille" unter Leitung der Herren Claßens und Siegl und unter Mitwirkung der Lehrer Münch-Holland (Cello), Prof. Körner (Geige) und Pillney (Klavier) zum nachhaltigen Erlebnis werden.

Der Bachverein vermittelte begrüßenswerte Aufführungen von Werken zweier der drei großen, in diesem Jahre ihre Geburtstag-Jubiläen begehenden Musiker: Schütz (Psalm 18), Händel (Orgelkonzert A-dur), unterstützt von Lore Fischer (Alt), M. Münch (Oboe d'amore) und dem Orchester der Hochschule unter der Gesamtleitung von Prof. H. Boell.

In Bezug auf die Neubesetzung der Stellung des Hochschuldirektors reifte inzwischen die Entscheidung heran: zu dem Unterzeichneten, dessen zwischenzeitliche Stellung eines stellvertretenden Direktors zur dauernden erhoben wird, soll nun Prof. Karl Hasse, der Tübinger Universitätsmusikdirektor und Honorarprofessor, Leiter des durch ihn geschaffenen und zu Namen und Rang gekommenen Musikinstituts als Nachfolger Abendroths kommen. Unsern Lesern ist Hasse als nationaler Kulturkämpfer ohne Furcht und Tadel längst bekannt, und so darf sich Köln beglückwünschen, diesen Mann, der als Komponist, Musikwissenschaftler und Dirigent wie als Erzieher dem Kölner und dem rheinischen Musikleben einen starken Gewinn bedeutet.

Das Dornacher Goetheanum erschien mit „eurhythmischen" Nachgestaltungen Bachscher Violinsonaten und Klavierwerke von Schubert und Chopin, wobei die letzteren mehr dem Stil dieser Vorführungen entgegenkamen als die ersten.

Über den Einfluß deutscher Musik in Brasilien sprach Walter Sommermeyer auf Veranlassung des Kölner Portugiesischen Instituts und der Hochschule in deren großem Saal. Er berichtete über die rege Beteiligung der dortigen Deutschen, aber auch der Brasilianer an einer Festaufführung der Neunten von Beethoven und bot Proben von Liedern jenes Landes und neuerer Klaviermusik, unterstützt von Ernst Duvinage-Köln.

Im Opernhause kam Lortzings „Undine" unter Erich Riedes musikalischer Leitung zur wohlgelungenen und freudig aufgenommenen Neuaufführung, desgleichen Maillarts „Glöckchen des Eremiten" unter Zallinger, während dem Gedenken des Todestages Wagners eine festliche Aufführung des „Rheingold" unter Fritz Zaun zugedacht war, der auch die Neuinszenierung des „Tristan" mit Gustav Wünsch-Hannover als Gast leitete. Generalintendant Spring zeichnete für die sorgfältige und im Geiste Wagners gehaltene Regie verantwortlich.

Im Reichssender Köln gewann man die Bekanntschaft mit zahlreichen noch weniger bekannten Musikern und Musikwerken: die 2. Sinfonie des Rich. Strauß-Schülers Kurt Stiebitz verfolgt die Wege Liszts und Straußens, nicht ohne eigene Züge im Farblichen aufzuweisen. Von Otmar Gerster hörte man ein witziges Capriccietto für Pauken und Streicher, von dem Kölner Herm. Füssel eine gediegene Violin-Klaviersonate (Ausführende Mary Jansen-Füssel und Therese Sarata), dazu Bekanntes von Mozart und Beethoven, trefflich nachgestaltet von

dem Pianisten Hans Haaß, von Haydn und Schubert in der bewährten Wiedergabe des einheimischen Dr. Stauch-Trios, Mozartsche Bläsermusik, vom Bläserensemble des Rundfunks ganz hervorragend schön zum Erklingen gebracht, endlich Lieder des Darmstädters Petersen, von Emmy Pott tonschön gesungen, unter Dr. Buschkötter die Erste von Brahms.

Zu erwähnen bleibt schließlich noch die Schaffung einer Volksbildungsstätte Köln im Rahmen des Deutschen Volksbildungswerks, Gau Köln-Aachen, die, ganz im Gegensatz zu den früheren Volkshochschulen die Vermittlung von Wissensgut nicht als Selbstzweck sondern als maßgeblicher Faktor in der Erziehung zum Menschen des Dritten Reiches anstrebt. Der Musik ist in dieser neuen Gründung ein wesentlicher Raum gegönnt. Rektor Pohle handelt über Volksinstrumente, Gustav Kneip über das Volkslied, Prof. Dr. Unger über die Weltgeltung der deutschen Musik.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Gewandhaus. In den Konzerten des neuen Jahres machte uns Hermann Abendroth dankenswerterweise mit einer Reihe von Neuheiten bekannt, deren Widerhall beim Publikum nicht immer im richtigen Verhältnis zu ihrem inneren Wert stand. Lediglich bei den Fjeld-Liedern von Yrjö Kilpinen entsprach der äußere Erfolg den hohen Qualitäten des Werkes. Wir haben keine Ursache, alles und jedes, was vom Ausland kommt, unserem Musikleben einzuverleiben; eine solche Liedkunst aber, die Gestaltungskraft und urgesunde Volksverbundenheit zu einer bezwingenden Einheit zusammenschweißt, kann uns nur willkommen sein; Kilpinen formt z. B. in dem Lied „Alte Kirche" aus einem einzigen kleinen Motiv ein wundervolles Stimmungsbild, das jeder, der es gehört hat, nicht mehr missen möchte. Wir können es verstehen, daß ein so ausgezeichneter Sänger wie Gerhard Hüsch sich zum Anwalt einer solchen Kunst macht; er ist uns schon deshalb sympathisch, weil er bei der Wahl seiner Vortragsstücke ausgefahrene Geleise vermied. Auch seine Wiedergabe altitalienischer Arien rief mit Recht stürmischen Beifall hervor.

Sehr deutlich schieden sich die Geister der Zuhörer bei Karl Höllers „Hymnen für Orchester", die es nur zu einem Achtungserfolg brachten. Der Eindruck, den die Rundfunkaufführung im letzten Sommer bei uns hinterließ, wurde aber trotzdem bestätigt; einige nicht recht überzeugende Stellen im Ricercar hindern die Feststellung nicht, daß dieser hochbegabte Komponist charaktervolle eigene Wege geht und vor allem einen tiefinnerlichen langsamen Satz zu schreiben vermag.

Günther Raphaels „Variationen über eine schottische Volksweise" trugen dagegen einen ausgesprochenen Publikumserfolg davon, den sie ihrer flüssigen, leicht eingehenden Satzweise zu verdanken hatten. Sein großes Können und seine anscheinend ziemlich mühelose Schaffensweise verleiten den Komponisten aber wohl dazu, gelegentlich die Pfade einer allzu bequemen Brahmsnachfolge zu wandeln. Gerade bei einem jungen Komponisten möchte man schließlich einem etwas schärfer ausgeprägten Gesicht auch dann begegnen, wenn er unproblematische Musik schreibt. Einen abstoßenden Eindruck machte auf jeden halbwegs feiner empfindenden Menschen Ottorino Respighis sinfonische Dichtung „Feste Romane", die mit altehrwürdigem Choralgut als äußerlicher Draperie arbeitet und am Schluß einen wüsten Jahrmarktstaumel entfesselt. Uns genügen in Deutschland Respighis gute Werke, seine anderen nehmen wertvollen Schöpfungen einheimischer Komponisten nur den Platz weg.

Recht zwiespältige Eindrücke hinterließ das Klavierkonzert in b-moll op. 7 von Hans Wedig; man hat hier doch das Gefühl, daß dem Werk die letzte innere Durchgeformtheit abgeht, die dauernden Ausbrüche, die keine richtige seelische Lösung nach sich ziehen, wirken auf die Dauer bedrückend auf den Zuhörer. Wilhelm Backhaus hatte sich des Klavierparts angenommen, dem eigentlich nur die Rolle einer teilweise solistisch behandelten Orchesterstimme zufällt. In Beethovens G-dur-Konzert konnte man dann diesem wundervollen

Klavierſpiel, das vor allem durch ſeine Überlegenheit in den Paſſagen entzückte, mit ungetrübtem Genuß lauſchen.

Eine recht glückliche Hand hatte Abendroth dagegen mit ſeiner einzigen Uraufführung dieſes Gewandhauswinters, der „Muſik mit Mozart" op. 25 von Philipp Jarnach. Das Werk trägt den Untertitel „Symphoniſche Varianten" und führt ein Thema, das dem Mittelſatz von Mozarts E-dur-Klaviertrio entnommen iſt, durch die vier Sätze einer Sinfonie. Im erſten Satz tritt an die Stelle der Sonatenhauptſatzform eine Invention, die das Thema unvermerkt aufnimmt und fortſpinnt; ein Menuett, ein Siziliano als langſamer Satz und ein Rondo, das noch ein zweites Mozartſches Thema einführt, bilden weiterhin den Rahmen für ein ſchön ausgewogenes und doch fantaſievolles Muſizieren, das dem Thema zahlreiche Möglichkeiten der Umformung abgewinnt. Durch das allen Sätzen zugrunde liegende Thema erhält das Werk eine außerordentliche Geſchloſſenheit, und die ſtarke natürliche Begabung des Komponiſten läßt nie den Eindruck experimenteller Gewolltheit aufkommen. Eine ausgezeichnete Wiedergabe tat das Ihrige für den Erfolg des Werkes.

In der Geſtalt und der Kunſt Robert Schumanns hat der Volkscharakter unſerer oberſächſiſchen Heimat, ſeine höchſte Ausprägung gefunden. Phantaſtik und Verſtandesſchärfe ſind in einer Perſon vereinigt und vertragen ſich auch manchmal nicht; Gefühlsweichheit und Härte, eine oft erſtaunliche Vielſeitigkeit der Begabung und der ſelbſtgeſtellten Aufgabenkreiſe, die Neigung zur Idylle, demgegenüber die Fähigkeit, unermeßliche Weiten zu durchſchweifen: Alle dieſe Eigenheiten des oberſächſiſchen Stammesvolkstums ſind bei Schumann künſtleriſch-genial überhöht, zum Teil tragiſch überſpitzt. In zwei großen Werken konnten wir das Weſen Schumanns auf uns wirken laſſen: Mit dem Einfühlungsvermögen des überragenden Künſtlers vermittelte uns Walter Gieſeking das Klavierkonzert; vor allem ſeine einzig daſtehende Farbigkeit des Anſchlags macht ihn zum ausgezeichneten Schumannſpieler. Auch Abendroths Deutung der d-moll-Sinfonie löſte tiefe Wirkungen aus, wenn auch die letzten ſeeliſchen Hintergründe dieſes Werkes noch nicht alle erſchloſſen wurden; z. B. iſt das kurze Fugato im letzten Satz voll unheimlicher Spannungen, es wurde jedoch zu ſehr auf rhythmiſche Schärfe geſtellt.

Am Beſuch des Neujahrskonzertes hinderte mich leider der Grippebazillus. Wie mir aber mein Gewährsmann berichtet, bot Abendroth mit Schuberts C-dur-Sinfonie eine ausgezeichnete Leiſtung, Ramin ſpielte meiſterhaft Reger und Kulenkampffs Vortrag eines Mozartkonzertes ließ keinen Wunſch offen. Überhaupt hielten ſich die ſoliſtiſchen Darbietungen auf höchſter Höhe: Alma Moodie warb wieder mit Erfolg für Pfitzners Violinkonzert, unſer Konzertmeiſter Auguſt Eichhorn erſpielte ſich mit Dvořáks Cellokonzert großen Beifall und Günther Ramin verhalf Händels Zweitem Orgelkonzert zu durchſchlagender Wirkung. Über Guſtav Havemann, der das Brahmskonzert meiſterhaft ſpielte, braucht es ja keiner Worte mehr. Etwas aus dem Rahmen fiel lediglich Viorica Urſuleac, deren Vortrag Händelſcher Arien ſtilwidrig und auch klanglich wenig befriedigend war. Beſſer gerieten ihr Lieder von Richard Strauß — „Lied der Frauen", „Befreit", „Mein Auge" und „Frühlingsfeier" —, die der Komponiſt für ſie inſtrumentiert hat und die in dieſer Orcheſterfaſſung erſtmalig aufgeführt wurden.

In Tſchaikowskys Fünfter erfreuten die kraftvolle Darſtellung ſowie der wunderbare Orcheſterklang. Ganz ausgezeichnet gab Abendroth wieder einen Haydn (Sinfonie D-dur Nr. 14); dieſer Komponiſt ſcheint tatſächlich ſeine ganz eigene Domäne zu ſein. In Mozarts Es-dur-Sinfonie dagegen führte die Neigung des Dirigenten, ſcharf zu kontraſtieren, zu einer Übereilung des Zeitmaßes im letzten Satz. Auch Bruckners Fünfte litt teilweiſe unter überſteigerten Zeitmaßen. Wir können uns nach wie vor des Eindrucks nicht erwehren, daß Abendroth kein ſpezifiſcher Brucknerdirigent iſt, da vielfach jene inneren Spannungsbogen, die von einer Gruppe über die Pauſe hinweg zur anderen führen, bei ihm nicht wirkſam werden. Eine beſchwingte Wiedergabe von Beethovens Achter fand mit Recht allgemeine Anerkennung, und auch Cornelius' Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" hat im Konzertſaal ihre Berechtigung, da die Oper zu ſelten geſpielt wird. Das Original der Ouvertüre iſt aber der Mottlſchen Bearbeitung vorzu-

ziehen. Die muſizierfreudige „Romantiſche Ouvertüre“ von Ludwig Thuille, eine verſpätete Erſtaufführung, fand eine freundliche Aufnahme, der „Don Juan“ ſowie die dritte Leonorenouvertüre gerieten zu Glanzleiſtungen des Dirigenten und ſeines Orcheſters und Händel war mit dem F-dur-Konzert für zwei Bläſerchöre und Streichorcheſter vertreten, bei dem das Cembalo fehlte. Wir ſind in Leipzig über ſolche prähiſtoriſche Stilwidrigkeiten längſt hinaus; warum ſie alſo wieder ausgraben?

Ein Konzert leitete gaſtweiſe Paul Schmitz; bei aller Anerkennung ſeiner Qualitäten, die bei der Leitung der erſten Brahmsſinfonie auch zutage traten, möchten wir doch nicht verſchweigen, daß wir ihn am Opernpult lieber ſehen, da ihm die muſikaliſche Bühnendramatik näher liegt als die Darſtellung einer ſinfoniſchen Entwicklung. Als Uraufführung brachte er ein „Sinfoniſches Vorſpiel“ von Hermann Ambroſius, das wohl gut gearbeitet iſt, dem aber die



Alfred Bartolitius
Tenor

letzte zwingende Kraft abgeht. Gaſpar Caſſadò ſpielte mit dem ihm eigenen herrlichen Celloton ein Konzert in a-moll, das er ſelbſt nach der Arpeggione-Sonate von Franz Schubert frei bearbeitet hat; da durch dieſes Vorgehen ein wertvolles Stück Muſik dem Konzertleben zugeführt wird, läßt es ſich diesmal auch rechtfertigen.

Einem repräſentativen Meſſe-Sonderkonzert gab Abendroth durch eine ganz hervorragende Wiedergabe von Beethovens Siebenter das Gepräge. Die „Benvenuto-Cellini“-Ouvertüre von Berlioz leitete den erſten Teil ein, in dem Marcel Wittriſch Lieder von Strauß, Liſzt und Wolf ſang; auf ſeinem ureigenſten Gebiet bewegte er ſich anſcheinend erſt mit der „Gralserzählung“.

Neues Theater. Für die Faſchingsgabe unſerer Oper, Straußens unverwüſtliche Operette „Eine Nacht in Venedig“, hatte man ſich Sigurd Baller als Gaſtregiſſeur verſchrieben, deſſen außergewöhnliche Fähigkeiten ſich auch diesmal wieder glänzend bewährten. Was aus dem Senatorenterzett Dalberg-Streckfuß-Saltzmann herausgeholt wurde, machte dieſe Vorſtellung allein ſchon ſehenswert. Es herrſchte an dieſem Abend eine übermütige Spiellaune, wie wir ſie bei

uns selten erleben; selbst Oscar Braun konnte als Dirigent nicht umhin, sich diesem Tempo einigermaßen anzuschließen. Irma Beilke als Ciboletta, Hans Fleischer als Pappacoda, Theodor Horand als Guido wetteiferten in ihren Leistungen. Allen voran war freilich Alfred Bartolitius, der sich immer mehr zu einer Art tenoralem Universalgenie zu entwickeln scheint. Er ist einer der seltenen Tenöre mit „Grips im Kopp"; und wenn es jemand fertig bringt, den „Armen Heinrich" ebenso vollendet zu verkörpern wie eine Straußsche Operettenrolle, dann kann an seiner überragenden Befähigung kein Zweifel mehr sein. Auch als Mozartsänger bewährte er sich, sein Monostatos war eine vorzügliche Leistung.

Im „Rosenkavalier" übernahm Camilla Kallab den Oktavian. Sie machte hier wohl einen besseren Eindruck als in „Carmen", doch fehlt zur wirklichen Vollendung noch sehr viel. Gerade in der Rosenüberreichungsszene blieb sie stimmlich ziemlich alles schuldig; am Beginn des dritten Aktes artete das Spiel in geschmacklose Übertreibung aus. Der Hauptgewinn der Aufführung war die vollendete Sophie von Irma Beilke. Und Paul Schmitz am Pult: Von Vorstellung zu Vorstellung wächst die Genugtuung, daß ein so hervorragender Musiker jetzt die ehemals verbrecherische Stelle betreut.

Kirchenmusik. Die Thomanermotetten vereinigen am Freitag und Sonnabend eine große, überwiegend aus ständigen Besuchern sich zusammensetzende Gemeinde. Karl Straube ist seit einiger Zeit sichtlich bemüht, den Werkbestand zu erweitern. Mehr und mehr gesellen sich zu den ständig wiederkehrenden Bachmotetten Chöre von Heinrich Schütz. Auch eine erstklassige Vereinigung wie der Thomanerchor muß sich allerdings den entsprechenden Stil der Darstellung für diese Kunst erst erarbeiten, da der ausgeglichene Chorklang bei Schütz für eine möglichst charakteristische Wiedergabe der wortgezeugten Musik einzusetzen wäre. Unter manchen Motettenbesuchern wurde schließlich der Wunsch laut, daß auch das großartige Choralwerk des Michael Prätorius öfters Berücksichtigung finden möge. Prätorius, Schütz, Bach: Mit der intensiven Pflege dieser drei Meister würde der Thomanerchor seiner idealen Aufgabe, die gesamtprotestantische Kirchenmusik in ihren besten Leistungen zum Klingen zu bringen, wohl am ersten gerecht werden.

Seit langem steht Straube in dem Ruf, ein Förderer des zeitgenössischen Schaffens zu sein; so sind lebende Komponisten keine seltenen Gäste in den Motetten. Die Erstaufführung der „Sinfonischen Motette" von Hermann Ambrosius vermittelte den Eindruck eines satztechnisch außerordentlich gekonnten Werkes, dessen Schwierigkeiten vom Thomanerchor glänzend bewältigt wurden. Es bleibt abzuwarten, ob Ambrosius diese Linie weiterverfolgt und dadurch der wesentlich andersgearteten und herberen Kunst eines Pepping oder Distler auf die Dauer ein Paroli bieten kann.

In den einleitenden Orgelvorträgen finden sich öfters Regersche Werke, in letzter Zeit waren die Sinfonische Fantasie und Fuge durch Herbert Collum sowie das B-A-C-H-Werk durch Günther Ramin in erstklassiger Ausführung zu hören. Als Uraufführung gab es eine „Fantasie und Fuge über „Christ, du bist der helle Tag" des 1913 geborenen Albrecht Weismann; Hans Heintze-Dresden bewährte an dieser Aufgabe ein großes Können. Weismann hat zweifellos etwas Tüchtiges gelernt, und so war der erste Eindruck ein erfreulicher.

Friedrich Högner hatte in die geschmackvoll-moderne Bethanienkirche zu einer Orgelfeierstunde eingeladen; sie brachte Barockwerke, von denen vor allem Bachs Es-dur-Triosonate durch die meisterhafte Registrierung als ein Klanggebilde von bezaubernder Durchsichtigkeit erstand. Die größte Aufmerksamkeit zog aber Johann Nepomuk Davids Präludium und Fuge in G-dur auf sich. Wer ein so scharf profiliertes Thema derart zwingend durchführen kann, daß auch nicht einen Augenblick der Eindruck eines rein handwerksmäßig-kontrapunktischen Arbeitens entsteht, der ist sicher dazu berufen, der Kirchenmusik neue Impulse zu verleihen. Richard Franz Schmidt sang Bach und Reger mit der ihm eigenen Stilsicherheit.

Organist Georg Winkler brachte, unterstützt von der Altistin Elly Hartwig-Correrrs, Kirchenmusik der Chemnitzer Komponisten Paul Geilsdorf und Richard Trägner, denen die ganze solide Tüchtigkeit mitteldeutscher Kantorenüberlieferung eigen ist. Träg-

ners Choralvorſpiele ſind allerdings wohl mehr für den Gottesdienſt als für Kirchenkonzerte gedacht.

Italieniſche Muſik. Unter dem Protektorat des italieniſchen Botſchafters in Berlin, Cerutti, veranſtaltete die Italieniſche Dante-Geſellſchaft zugunſten des Winterhilfswerks ein Konzert, das der Mailänder Dirigent Adriano Lualdi mit dem Leipziger Sinfonieorcheſter ausführte. Es war außerordentlich anregend, unter einer ſo authentiſchen Leitung zeitgenöſſiſche italieniſche Muſik zu hören. Ein Werk wie die Sinfonie „Volk und Prophet" von Antonio Veretti wird volles und gerechtes Verſtändnis freilich nur innerhalb des romaniſchen Volkstums ſelbſt finden können, da eine Kunſt, die jenſeits der Alpen ſicher ehrlich als repräſentativ empfunden wird, bei uns doch zu ſehr auf äußere Wirkung geſtellt erſcheint. Lualdi ſtellte ſich als Komponiſt vor, und der „Adriatiſchen Suite" wird man vor allem wegen der geiſtvoll ſprühenden Ouvertüre ſeine Anerkennung nicht verſagen. Die beachtlichſten ſchöpferiſchen Potenzen wohnten aber zweifellos dem Klavierkonzert „Geſänge des Hochſommers" von Ildebrando Pizzetti inne; die große pianiſtiſche Leiſtung von Ornella Puliti-Santoliquido verſchaffte dem Werk einen gewiſſen Erfolg. Altitalieniſche Tänze von Baſſani, die Malipiero für Streichorcheſter bearbeitet hat, entzückten durch ihren Wohllaut, und Verdis Ouvertüre „Die ſizilianiſche Veſper" muß man von einem ſolchen Vollblutmuſikanten wie Lualdi einmal gehört haben, um die Wirkung des früheren Verdi auf ſein Volk zu begreifen.

Tags zuvor brachte Hans Weisbach in einem Kammerkonzert zunächſt altitalieniſche Werke; ein Concerto grosso von Vivaldi und Pergoleſis Solokantate „Orfeo", die von Tiana Lemnitz mit dem ganzen dieſer Muſik innewohnenden Adel der Empfindung geſungen wurde, zeugten von der großen, noch heute unmittelbar wirkenden muſikaliſchen Vergangenheit Italiens. Die Suite „La Buranella", die Karl Stueber aus Klavierſtücken Galuppis zuſammengeſtellt und inſtrumentiert hat, ließ man ſich bei einer ſolchen Gelegenheit gern gefallen, und der „Trittico Botticelliano" von Reſpighi feſſelte durch ſeinen Reichtum an Klangfarben und im zweiten Satz durch ſein beſinnliches Archaiſieren.

Soliſtenkonzerte. Nur wenige, ganz große Namen vermögen heute einen vollen Saal zu erzielen; Vaſa Prihodas phänomenales techniſches Können zieht die Freunde des Violinſpiels in Scharen an; im Ausdruck geriet ihm Tſchaikowſky am beſten. Leider huldigt Prihoda der wenig ſchönen Sitte, Violinkonzerte mit Klavierbegleitung öffentlich zu ſpielen. Frédéric Lamonds große Gemeinde erlebt immer höchſte Feierſtunden, wenn ſie von dieſem berufenen Künſtler in die Welt Beethovens geleitet wird. Hier iſt alles Vollendung.

Eine außerordentlich erfreuliche Entwicklung nimmt Walther Bohle; den verſchiedenſten Aufgaben, die er ſich ſtellt, zeigt er ſich auch gewachſen. In ſeinem diesmaligen Klavierabend war die grundmuſikaliſche Wiedergabe einer Schubertſonate wohl der ſchönſte Eindruck. Doch wurden auch Mozart und Chopin artgerecht geſpielt.

Bereits weiter zurück liegt ein Konzert des Bayreuther Bundes. An ein etwas ſubſtanzloſes Konzert für Flöte und Klavier von Siegfried Wagner, das Erich Liſt gut vortrug, ſchloß ſich Zilchers Deutſches Volksliederſpiel in guter Ausführung.

Der Geſang von Maria Mehrtens-Leben hinterließ einen etwas zwieſpältigen Eindruck, da die Geſtaltungskraft für eine ganze Anzahl der vorgetragenen Lieder nicht ausreichte.

Die hieſige Pflegſchaft „Inſtrumentalſoliſten" der Reichsmuſikkammer iſt dazu übergegangen, Gemeinſchaftskonzerte zu veranſtalten. Im erſten ſpielte Frieda Langendorf-Tränkner Beethoven etwas zu weich und zierlich, auch waren manche Paſſagen noch nicht einwandfrei. Schumanns „Karneval", den ſie einige Tage vorher im Rundfunk ſpielte, geriet ihr viel überzeugender. Das Celloſpiel von Margarethe Hopfer genügt höheren Anſprüchen noch nicht, dagegen bot Hans Mlynarczyk mit dem Vortrag einer Brahms-Sonate eine ſchön durchgearbeitete Leiſtung; Elſe Vogel am Flügel war ihm ebenbürtig.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Gastspiele in der Staatsoper werden unentwegt fortgesetzt; sie sind meist auch erfreulich, wie etwa die Gilda des Fräuleins Irma Handler aus Basel mit ihrer frischen Jugendlichkeit in Stimme und Erscheinung, oder der Pogner des Herrn Matthias Makritsch von der Frankfurter Oper. In dieser „Meistersinger"-Vorstellung zeigte sich Frau Elisabeth Schumann als feines und geschmackvolles Evchen; Weingartner nahm manche Tempi ungewöhnlich rasch. Die Altistin Kerstin Thorborg ist eine Amneris von wirklich königlicher Würde, voll leidenschaftlichen Temperaments, ihre Stimme von großer Leuchtkraft und Eindringlichkeit; auch als Brangäne zeichnete sie sich aus. In einer „Walküre"-Aufführung gastierte Maria Reining, vordem Mitglied unseres Ensembles, jetzt am Münchener Opernhaus; ihre Sieglinde ist eine anmutige und liebreizende Frauengestalt, aber auch den heroischen Ausbrüchen im II. Akt gewachsen; neben ihr stand Joachim Sattler vom Darmstädter Landestheater als Siegmund, kraftvoll und reckenhaft; für seine Zukunft kann man Großes erwarten.

Smetanas „Verkaufte Braut" erschien in der Staatsoper neustudiert und von Hans Duhan sehr gut inszeniert; die Volksszenen sind lebhaft und bunt, die Regie und die Szenerie wohl hie und da etwas übertrieben: so läßt man die neue Drehbühne fast gar nicht zur Ruhe kommen und gefährdet dadurch die geschlossene Auswirkung der Musik, die ja schließlich doch die Hauptsache bleiben sollte. Auch ging es nicht ohne Gäste ab: Richard Tauber sang den Hans, Josef Schwarz sprang für den erkrankten Norbert als Kezal ein; die Braut selbst gab Jarmila Nowotna, mit echter Empfindung und Grazie, wenn auch mit etwas zu stark betonter Vornehmheit, die für das liebliche Bauernkind nicht recht passend ist. Eine ausgezeichnete Leistung an komischer Drastik bot Herr Wernigk als Wenzel, sehr gut war auch das Ballett; die Esmeralda sang eine Dame des Balletts, Fräulein Dora Komarek, ganz vortrefflich. Herr Krips trifft nicht immer die richtigen Smetana-Tempi, denn er strebt mehr nach dem Virtuosen als nach dem Gefühlvollen, das dieser Musik vor allem die Farbe gibt.

Auch zwei Neuheiten brachte die Staatsoper heraus: Ravels „L'Heure Espagnole" und den „Jahrmarkt von Sorotschintzi" von Mussorgsky, beendet und orchestriert von Nikolai Tscherepnin. Das Ravelsche Stück, übrigens seit 1911 auf der französischen Opernbühne bekannt, ist eigentlich eine Operette von mehr als ausgelassenem Inhalt. Die heißblütige junge Frau eines alternden Uhrmachers benützt die Stunde, wo der Gemahl die Uhren in ganz Toledo nachzusehen hat, um sich für den Entgang ehelicher Zärtlichkeit schadlos zu halten. Zwei Galans sind sogleich zur Stelle, ein dichtender Schöngeist, der der Lebens- und Liebeshungrigen, statt sie zu küssen, seine neuen Sonette vorträgt, und ein korpulenter Bankier, der ihr ebensowenig zusagen kann. Das Glück wird dagegen — nicht gerade sehr schmeichelhaft für das weibliche Geschlecht — einem jungen kraftstrotzenden Mauleseltreiber zuteil, dessen ordinäre Männlichkeit der Dame sehr zusagt. Die Musik Ravels bleibt dieser pikantfrechen Buffonerie so gut wie alles schuldig. Ravel ist kein Offenbach. Seine umständliche, sich lyrisch ausbreitende und daher stets retardierende Musik ist zu sehr auf klangliche Delikatessen und orchestrale Pikanterien aus als auf prickelnden Humor und leichtbeschwingte tänzerische Untermalung der leichtgeschürzten Handlung eingestellt. Manches Kostbare an Farben und Stimmungsmalerei leuchtet da auf, nur gehört es kaum dahin. Die Darstellung in Wien war, bis auf Weingartners etwas zu schwerfällige Stabführung, vorzüglich: die bedenkliche Gestalt der liebeslüsternen Dame Conception verkörperte Frau Bokor mit anzuerkennender vornehmer Zurückhaltung, den Uhrmacher Herr Maikl, den Schöngeist Kullmann, den Bankier Norbert und den Eseltreiber Jerger. Das Ensemble am Schluß, eine Art Epilog, der nach dem Stil der „Commedia dell' arte" alle Personen vereinigt, dehnt die etwas langwierige spanische Stunde überflüssig in die Länge, ohne durch Witz und Laune zu entschädigen.

Von Muſſorgſkys Oper liegt die Faſſung vor, die ihr Nikolai Tſcherepnin gab, indem er die vorhandenen Bruchſtücke durch Heranziehung anderer Kompoſitionen Muſſorgſkys ergänzte und das Ganze inſtrumentierte und bühnenreif machte; die Wiener Erſtaufführung benützte eine Überarbeitung durch Lothar Wallerſtein, der die urſprünglichen drei Akte in zwei zuſammenzog. Die auf einer Novelle Gogols ruhende Handlung iſt nicht ſehr reichhaltig, ſie ſtellt in den Mittelpunkt einen Zigeuner, der, um ein gutes Geſchäft zu machen, ein Geſpenſt vortäuſcht, das alle in Schrecken verſetzt, nur nicht die Bauerfrau Tſcherewik, aber auch die macht er mundtot, weil es ihm gelingt, bei ihr den Sohn des Popen zu entdecken. Die Muſik Muſſorgſkys iſt auch in dieſer Oper, wie im „Boris Godunow" voll nationaler Volksmelodik und wirkt daher friſch und originell, warm und packend. Die einzelnen Szenen ſind gut in der Stimmung gemalt. Beſonders gelungen iſt das große Schluß-Ballett, das die Oper noch zuletzt zu ſtarker Wirkung emporreißt. Dieſes geſangreiche Werk ließ vor allem unſere ſchönen Stimmen hören, bei den Damen Anday und Hadrabova, bei den Herren Jerger, Manowarda, Kullmann und beim Chor. Störend wirkte, inmitten reizender Bühnenbilder und guter Regieführung, auch hier der Mißbrauch mit der Drehbühne, die ſich wie ein Karuſſel faſt ununterbrochen drehen mußte und faſt gar nicht zum Stillſtand kam.

Den 60. Geburtstag Franz Schmidts feierten die Philharmoniker (deren Kollege er einſt geweſen), indem ſie ihm die Leitung des ſechſten, ſeinen Werken gewidmeten Abonnementskonzerts überließen; er dirigierte ſeine C-dur-Sinfonie (die vierte) und die „Variationen über ein Huſarenlied", dazwiſchen, als Neuheit, ſein 2. Klavierkonzert, das gleich dem erſten für den einarmigen Pianiſten Paul Wittgenſtein, alſo für die linke Hand allein, geſchrieben iſt und auch den Charakter der früheren Werke, die hohe Muſizierfreude und die überlegene formale Geſtaltungskraft kundtut. Den prächtigen Klavierpart, der techniſch höchſte Anforderungen ſtellt, ſpielte Wittgenſtein natürlich ſelber und mit gewohnter Meiſterſchaft. — Auch Leopold Reichwein beſcherte uns als Neuheit ein Klavierkonzert: die „Partita giocosa" von Rudolf Kattnig. Der Stilgehalt der Kattnigſchen Kompoſitionen ſcheint eine doppelte Patenſchaft zu verraten: eine Art Syntheſe aus Max Reger und Joſeph Marx — des Erſteren formale Gebundenheit und der zur Geſchloſſenheit des Aufbaus drängende ſtarke Geſtaltungstrieb ſcheinen von der ſüßen Sinnlichkeit des Letzteren durchflutet. In fröhlicher Muſikantenweiſe, an der das Klavier, von Kattnig ſelbſt bewundernswert virtuos geſpielt, weſentlichen Anteil hat, läßt er ſchöne ältere Formelemente, Sequenzen, Oſtinati u. dgl. einfließen und gibt ſo dem Ganzen einen mitreißenden Zug. Dieſes Klavierkonzert iſt eine anerkennenswerte bedeutende Neuſchöpfung, die ſo manches atonaliſtiſch Überſpitzte der letzten Jahrzehnte weit hinter ſich zurückläßt. — Oswald Kabaſta blieb hinter dieſen Ur- bzw. Wiener Erſtaufführungen nicht zurück. Ihm danken wir die Kenntnis des großangelegten Oratoriums von Hermann Reutter, betitelt „Der große Kalender", das den wechſelnden Stimmungen der einzelnen Jahreszeiten, auf geſchmackvoll zuſammengeſtellte Texte alter Volksſprüche und -Reime, Bauernregeln und neueren Dichtungen, in kleineren Einzelſätzen nachgeht, in vokalen und auch rein inſtrumentalen, und ſo dem Ablauf des Jahres mit ſeinen Geſetzmäßigkeiten, Erlebniſſen und Feſten anſprechende muſikaliſche Ausdeutung gibt. Der verbindende Leitfaden iſt durch die vom Chor vorgetragenen Bauernregeln gegeben, die zugleich als Variationsformen das muſikaliſche Gerüſt des Ganzen bilden. Die Erfindung iſt achtenswert, wenn auch hie und da der rhythmiſch befeuernde Trieb vorzuherrſchen ſcheint, die Gegenſätzlichkeit iſt gut getroffen. In dem Beſtreben nach einer archaiſierenden Tonſprache werden Quartengänge und Quintenparallelen nicht geſcheut, ja geſucht, auf obſtinaten Bäſſen türmen ſich die Harmonien ohne kleinliche Konſonanz-Sorgen, und unbekümmert um gelegentliche arge harmoniſche Zuſammenſtöße gewinnt der Komponiſt den erſtrebten großzügigen Aufbau. Das talentvoll ausgearbeitete Werk machte, unter Kabaſtas verſtändnisvoller begeiſternder Führung, ſtarken Eindruck. —

Als eine Art Vorfeier zum Bachfeſt führte Ferdinand Großmann aus dem reichen, in Wien noch immer zum großen Teil unbekannten Schatz der Kantaten zwei Stücke auf: „Sie werden aus Saba alle kommen" und den „Zufriedengeſtellten Aeolus", alſo wieder ſolche, die

man auch hier — trotz der gegenteiligen Versicherung des Programmbuches — längst kennt. Die Mühe, andere Kantaten oder gar die Motetten zu studieren, scheint sich niemand mehr nehmen zu wollen. Die starke Wirkung der beiden Stücke blieb natürlich nicht aus. Hugo Wolfs prachtvoller „Feuerreiter"-Chor dagegen litt bedenklich unter den viel zu rasch genommenen Zeitmaßen. Und statt des „Psalmus hungaricus" von Kodaly, den wir bereits in Wien hörten, hätte uns ein Werk eines zeitgenössischen deutschen Meisters mehr erfreuen können. Etwa eines von Theodor Streicher, dessen sich der Wiener Männergesang-Verein in seinem Orchesterkonzert liebevoll annahm, allerdings wieder mit der Wahl eines Frühwerkes, das, trotz seiner kräftigen Tonsprache, doch hinter späteren und noch reiferen Werken dieses begabten österreichischen Komponisten zurücksteht. Immerhin freuen wir uns, daß wir wenigstens dieses Stück Streichers „Die Schlacht bei Murten", vollendet hören konnten, und hoffen, seinem Namen bald wieder auf Wiener Programmen zu begegnen. An den Schluß seines Konzerts hatte der Männergesang-Verein Pfitzners herrlichen „Weckruf" gestellt, der — in dieser Chorfassung hiermit zur Uraufführung gebracht — der früheren Fassung für eine Singstimme in der Wirkung nicht nachsteht, sie vielmehr, schon durch die aufgewendeten Mittel, bedeutend übertrifft. Auch hiedurch, mit der Nennung des Namens Pfitzner auf einem Wiener Konzert-Programm, hat der Männergesang-Verein Ehre und Ansehen der Musikstadt Wien vor Mißdeutung bewahrt.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Preisrätsels

Von Dora Schubert, Mulda i. Sa.

Die im Januarheft gebrachten 17 Notenzeilen gehören zu folgenden Liedern, Chören und Arien unserer Klassiker und Romantiker:

1. Wie mit innigstem Behagen: Schumann op. 25 Lied der Suleika.
2. O wären wir weiter, o wär' ich zu Haus: Loewe op. 44 Nr. 2 Der getreue Eckart.
3. Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten: Schumann op. 25 Freisinn.
4. Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein: Beethoven op. 84 Nr. 4 Lieder aus Egmont.
5. Gottes ist der Orient: Schumann op. 25 Talismane.
6. Ach um deine feuchten Schwingen: Mendelssohn op. 34 Nr. 4 Suleika.
7. Nur wer die Sehnsucht kennt: Schubert op. 62 Nr. 4 Lied der Mignon.
8. Gerettet ist, gerettet ist das edle Glied: Schumann, Szenen aus Goethes Faust III, Nr. 4.
9. Von allen schönen Waren: Schubert Nachlaß Lfg. 47 Wer kauft Liebesgötter?
10. O gib vom weichen Pfühle: Schubert Nachlaß Lfg. 47 Nachtgesang.
11. Neige, neige, du Ohnegleiche: Schumann, Szenen aus Goethes Faust III, Nr. 6.
12. Glücklich sind wir, allen, allen ist das Dasein so gelind: Schumann, Szenen aus Goethes Faust III, Nr. 3.
13. O Lieb', o Liebe, so golden schön: Beethoven op. 52 Nr. 4 Mailied.
14. Es war ein Kind, das wollte nie zur Kirche sich bequemen: Loewe op. 20 Die wandelnde Glocke, Nr. 3.
15. Tiefe Stille herrscht im Wasser: Schubert op. 3 Nr. 2 Meeres-Stille.
16. Herz, mein Herz, was soll das geben: Beethoven op. 75 Nr. 2 Neue Liebe, neues Leben.
17. Es war ein König in Thule: Zelter, Der König in Thule.

Liest man die Anfangsbuchstaben fortlaufend, so findet man den Dichter der sämtlichen Texte:

WOLFGANG VON GOETHE.

Wenn auch diesmal nur wenige vollkommen richtige Lösungen hier eingingen, so konnten wir aus der lebhaften Anteilnahme doch erneut die erfreuliche Wahrnehmung machen, daß gerade solch schwierigere Aufgaben dem eigentlichen Sinn dieser „unterhaltenden" Ecke, auch hier zu einer intensiven Beschäftigung mit musikalischen Belangen zu führen, weit näher kommen und dementsprechend freudige Aufnahme bei unseren alten und neuen Freunden finden. Daß Kirchenmusikdirektor Richard Trägner in altbewährter Weise sich auch durch diese heutige Aufgabe zu einem Musikstück, diesmal einer

hübschen Vertonung von Goethes „Nähe des Geliebten" für Mezzosopran und Klavier, anregen ließ, sei besonders lobend erwähnt. Neben ihm steht als zweiter erfolgreicher Musikant, Friedr. Franke, Bad Köstritz i. Thür. mit einer Chaconne über Goethes „Es war ein König in Thule" für Streich-Instrumente, die den Organisten nicht verkennen läßt. Diesen beiden sei ein Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— zuerkannt. Unter den übrigen richtigen Einsendungen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden/Ostfriesl. —

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Rektor R. Gottschalk, Berlin (der in einem der Lösung beigefügten Gedicht „Goethe und kein Ende", die sämtlichen in dem Rätsel erwähnten Goethedichtungen äußerst geschickt zu einem Ganzen verband) —

und je einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Ernst Schumacher, Emden und Dr. Wilhelm Virneisel, Musikbibliothekar, Dresden.

Wir bitten um baldige Bekanntgabe der Wünsche. Verzeichnisse stehen selbstverständlich gerne jederzeit zur Verfügung.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Frieda Pamperin, Emden.

Aus den Silben:

a — ad — al — ar — bach — bach — ben — berg — bri — ca — ce — da — den — den — di — do — dun — e — e — el — fe — fen — fen — flö — fred — ga — ga — gen — ger — gri — he — hel — her — hil — ki — le — le — le — len — ler — li — lou — ma — mi — mu — na — na — ne — ne — ne — ni — num — of — of — or — pel — pho — ra — ra — re — re — ri — ris — ris — ro — sa — schö — set — si — sis — skal — sor — stron — te — te — teur — tha — tik — to — un — un — va — wa — weis — zo

sind 27 Wörter zu bilden, von denen je 2 aufeinanderfolgende Buchstaben, der Reihe nach gelesen, einen Ausspruch Beethovens an Bettina ergeben.

1. Dudelsack
2. Eine Richtung des Taktschlages
3. Altgriechisches Saiteninstrument
4. Indisches Streichinstrument
5. Operette von Nr. 10
6. Sinfonische Dichtung von Richard Strauß
7. Böhmischer Tanz
8. Labialstimmung der Orgel
9. Dynamische Bezeichnung
10. Operettenkomponist
11. Oper von Richard Strauß
12. Lebender Komponist
13. Älteste Art der Mehrstimmigkeit
14. Wagnersche Bühnenfigur
15. Sänger der nordischen Völker im Altertum
16. Tempobezeichnung
17. Bekannter Dirigent
18. Komponist des 17. Jahrhunderts
19. Musiker und Freund von Brahms
20. Herausgeber
21. Tremolierende Orgelstimme
22. Bekannter Musikschriftsteller und Virtuose
23. Begründer der Leipziger Gewandhauskonzerte
24. Altfranzösischer Tanz
25. Veraltetes Blasinstrument
26. Lehre von der Tongebung
27. Vertreter der venezianischen Schule.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Juni 1935 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Georg Friedrich Händel: Sonata für Viola da Gamba und Cembalo. Herausgegeben von Volkmar Längin. Ausgabe für Violoncell und für Gambe je Mk. 1.50. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Georg Friedrich Händel: Violinkonzert Sonata a 5. Herausgegeben v. Hans David. B. Schotts Söhne, Mainz.

Wilhelm Hitzig: Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern. 32 S. u. 45 Abbild. Mk. —.90. Bibliographisches Institut, Leipzig.

Wilhelm Hitzig: G. F. Händel. Sein Leben in Bildern. 40 S. Text und 40 Abbild. Mk. —.90. Bibliographisches Institut, Leipzig.

Joh. Adolf Hasse: Konzert G-dur für Flöte, Streicher und Cembalo. Herausgegeben von Richard Engländer. Partitur Mk. 3.50. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Irmers Führer. Kritisches Verzeichnis von Klaviervortragsstücken der Unterstufe. Anhang: Verzeichnis der im Handel befindlichen Urtextausgaben. 16 S. P. J. Tonger, Köln/Rh. Ein kleines verdienstliches Nachschlagebuch.

Emil Rödger: „Ersehntes Wunderland" f. Männerchor Op. 24: Nr. 1 Sehnsucht (Schiller), Nr. 2 Wohin? (Sturm). Verlag Willy Würges, Köln.

Deutsche Volkslieder (Balladen) mit ihren Melodien. Herausgegeben von John Meier. 1. Band. 1. Teil. IV, 196 S. Mk. 8.—. Walter de Gruyter, Berlin.

Christine Holstein: Die Passion des Johann Sebastian Bach. 167 S. Halbl. Mk. 2.20. Koehler & Amelang, Leipzig.

Giovanni Maria Nanini: Missa. Herausgegeben von Hermann-Walther Frey. Part. Mk. 6.—. Verlag für musikalische Kultur u. Wissenschaft, Wolfenbüttel.

J. A. P. Schulz: Stücke für Klavier. Herausgegeben von Willi Kahl. Mk. 1.—. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Karl Gustav Fellerer: Das deutsche Kirchenlied im Ausland. (Heft 59/60 der Schriftenreihe des Deutsch. Instituts für Auslandskunde: „Deutschtum und Ausland".) Mit mehreren Notenbeispielen. XII, 366 S., kart. Mk. 10.70, geb. Mk. 12.20. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster.

Wilhelm Altmann: Katalog der seit 1861 in den Handel gekommenen theatralischen Musik (Opern, Operetten, Possen, Musik zu Schauspielen usw.). Lieferung 1. Mk. 3.50. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Wilhelm Altmann: Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon. Lieferung 4. Mk. 1.—. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

P. Dickenmann: „Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin" (Heft 4 der Berner Veröffentlichungen. Paul Haupt, Akadem. Buchh. vorm. M. Drechsel-Bern).

Willy Bitterling: „Das Geheimnis des Singens". Kurt Vieweg, Leipzig.

P. Leo Söhner: „Die Musik an der Münchener Frauenkirche in Vergangenheit und Gegenwart". Lentner'sche Buchhandlung, München.

Georg Bieri: „Die Lieder von Hugo Wolf" (Heft 5 der Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, herausgegeben von Professor Ernst Kurth). Paul Haupt, Bern.

Max Zulauf: „Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798" (Heft 3 der Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, herausgegeben von Prof. Ernst Kurth). Paul Haupt, Bern.

Gertrud Goetzinger: „Wie singe ich?". Mk. 1.50. Kommissionsverl. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Liliana Scalero: „Cosima Wagner". Deutsch von Hans Gabriel. Mk. 3.—. Rascher & Cie., Zürich.

Der Volkschor. Band 1 u. 2. Liederbuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands. Kart. je Mk. 1.—. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HERMANN SPIES: Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau. Selbstverlag des Verfassers, Salzburg.

Hier hat sich der ehemalige Salzburger Domkapellmeister der gewiß nicht leichten Mühe unterzogen, aus allen erreichbaren Archiven das Material zusammenzutragen, das über eine bis heute noch wenig erforschte Epoche Salzburger Musikgeschichte vorliegt. Wolf Dietrich stand bisher hauptsächlich als großzügiger Bauherr und Umgestalter des Salzburger Stadtbildes im Mittelpunkt der Betrachtung und Forschung. Obwohl darin

ſeine Hauptbedeutung liegt, ſo nahm an ſeinem Hofe doch auch die Muſik einen wichtigen Platz ein. Hatte ſchon die Erziehung Wolf Dietrichs im collegium Germanicum zu Rom mit der angegliederten reichen Muſikpflege den empfänglichen Sinn des Zöglings auf dieſe Kunſt gelenkt, ſo ließ dem Fürſten die Prachtliebe dieſes Mittel zur Entfaltung von Glanz und Pomp nicht entbehren. Anſtelle einer beſcheidenen Hofkantorei trat eine ſtattliche Kapelle. Der Perſonalwechſel in den leitenden Muſikſtellen war ein ſehr reger, was bei der impulſiven, beweglichen Art des Herrſchers nicht verwunderlich erſcheint. So ſind allein acht Hofkapellmeiſter innerhalb der ca. 25jährigen Regierungszeit namentlich nachweisbar, zu denen aller Wahrſcheinlichkeit nach ein Anonymus hinzutritt. Unter ihnen erlangten Tiburtius Maſſaini und Peter Gutfreund beſondere Bedeutung. Auch die unter dem Fürſten dienenden Hoforganiſten erreichten die ſtattliche Zahl ſieben. Nicht nur über dieſe, ſondern auch über die Hofmuſiker, -ſänger, Kapellknaben, über den Chor am Dom, die ſtädtiſchen Spielleute, die Muſikpflege bei St. Peter, am Nonnberg und an den verſchiedenen Salzburger Pfarrkirchen legt Spies reiches, peinlichſt geordnetes Material vor. Mehrere Anhänge bringen Statiſtiken und Perſonalien der Muſiker. Kein Faktum mag ſo unſcheinbar, kein Perſonalnachweis ſo gering ſein, als daß ſie hier nicht vermerkt wären. Dadurch wird die Arbeit des Verfaſſers, der auch bereits eine dankenswerte Publikation über „Die Salzburger großen Domorgeln" lieferte, für jeden, der ſich mit dieſer Materie befaſſen und ſich über dieſe Zeit orientieren will, zu einer willkommenen, unentbehrlichen Fundgrube.

Dr. Roland Tenſchert.

ERHARD KRIEGER: „Die Spätwerke J. S. Bachs". Verlag F. W. Gadow & Sohn, Hildburghauſen. Mk. 2.—.

Hier äußert ſich ein gründlicher Kenner der Spätkunſt Johann Sebaſtian Bachs über Form, Geiſt und innere Entwicklungszuſammenhänge folgender Werke: Goldbergvariationen, Der Klavierübung 3. Teil, Kanoniſche Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her", Das muſikaliſche Opfer und Die Kunſt der Fuge. Alſo über alles Weſentliche nach der h-moll-Meſſe. Wie Krieger den ſtiliſtiſchen Wandel Bachs von der Wort-Ton-Verſchmelzung der Matthäuspaſſion über den mehr inſtrumentalen Charakter der h-moll-Meſſe zu den Schöpfungen einer immer abſoluter werdenden Kunſt der Spätzeit glaubhaft zu machen verſteht, ergreift den Leſer, auch wenn er nicht für jedes Werk im Augenblick den Notenbeleg zur Hand hat. Des Verfaſſers Sprache iſt warm und überzeugend; Formſchemen und thematiſche Beiſpiele tun das Ihrige, ſeine Darlegungen zu unterſtützen. Ich wünſchte, das ſchmale, aber gehaltvolle Heft käme in die Hände jedes tiefer ſchürfenden Muſikers.

R. Z.

MAX FEHR: Richard Wagners Schweizer Zeit. 1. Band (1849—55). Verlag H. R. Sauerländer, Aarau und Leipzig 1934. 8⁰ VII, 414 S.

Die Zeit von Zürich und Tribſchen iſt für des Meiſters Schaffen von höchſter Bedeutung: Ring, Triſtan, Parſival-Entwurf, Vollendung der Meiſterſinger ſind die leuchtenden Höhepunkte. Nach innen und außen erfuhr ſein Leben tief bewegende Wandlungen. Daher ſind die Schweizer Jahre ein dankbarer Vorwurf für ſachkundige Darſtellung. Mehrere kleinere Arbeiten haben ſich dieſer Aufgabe bereits früher unterzogen z. B. L. Zimmermann, R. Wagner in Luzern (1910) und Fritz Gyſi, R. Wagner und die Schweiz (1929). Max Fehr legt ein umfaſſendes und erſchöpfendes Werk von ſtrengſter Sachlichkeit und eindrucksvoller Anſchaulichkeit vor, das ſich auf bisher unbekannte Quellen ſtützt, die im Text und Anhang wortgetreu mitgeteilt werden (85 Briefe, darunter 15 von Wagner). Der ſehr ſchön ausgeſtattete Band bringt 32 Bilder und 29 Programme, die uns die für die Züricher Zeit wichtigſten Perſönlichkeiten, die Schauplätze und die ganze Umwelt vor Augen führen. Fehr erzählt einfach, klar, ſpannend, mit ſcharfer Beurteilung wertloſer und unlauterer Berichte. Einzelne Irrtümer, die gelegentlich Glaſenapp oder Wagner ſelber in ſeiner Lebensbeſchreibung unterliefen, werden berichtigt. Die im 1. Band geſchilderte Züricher Zeit iſt vornehmlich der Tätigkeit Wagners als Leiter der Konzerte der Muſikgeſellſchaft und des Theaters, wo „Holländer" und „Tannhäuſer" unter ſeiner Mitwirkung aufgeführt wurden, gewidmet. Wagner ſtrebte darnach, gegeneinander wirkende Strömungen zum Heil der Kunſt auszugleichen; als letztes Ziel ſchwebte ihm das Züricher Feſtſpielhaus vor, das die Kurzſichtigkeit der Zeitgenoſſen ebenſo vereitelte wie hernach in München die Beſchränktheit der Hofbeamten. Von hoher Warte aus geſehen war es ſchließlich doch gut, daß an Stelle von Zürich und München Bayreuth trat, wo der Feſtſpielgedanke ſich reiner verwirklichen konnte. „Der Leſer iſt in dieſem Buche ſozuſagen ſtändig bei und mit Wagner". Das Hauptgewicht entfällt auf die lückenloſe Darſtellung der äußeren Lebensgeſchichte. Die Freunde, Spyri in der Eidgenöſſiſchen Zeitung, und Feinde (Neue Zürcher Zeitung) kommen gleichermaßen zu Worte, um die Kämpfe aufzuzeigen, die Wagner zu beſtehen hatte. Vortrefflich ſind Fehrs Bemerkungen über den Schluß zu Glucks Iphigenien-Ouvertüre S. 279. Frau Weſendonck bleibt im vorliegenden Bande noch im Hintergrunde. Dafür fällt ein Blick auf die

16jährige Prinzeß Marie Wittgenftein, das „Kind" (S. 262), das die „Mufe des Rheingolds" wurde und bei der mufikalifchen Schilderung der lieblichen Freia vorfchwebte. Die böfen Geldforgen fpielen natürlich auch immer herein. Dem trefflichen Staatsfchreiber Jakob Sulzer (Bild S. 82) erwuchs daraus viel Mühe und Arbeit (vgl. den Briefwechfel mit Otto Wefendonck S. 406 f.); aber er beftand die Feuerprobe. Von den erftmals veröffentlichten Bildern hebe ich Minna Wagner mit dem Hündchen Peps (S. 32) und Emilie Heim, die Sängerin (S. 224) hervor. Beachtenswert find die Bemerkungen über Scheuchzers Wagnerbild im Verhältnis zu dem von E. Kietz (S. 95). Zur Vervollftändigung von Wagners Züricher Verkehr waren noch einige Männer zu nennen wie z. B. Profeffor Ettmüller, der den Meifter bei der Ring-Dichtung mit altnordifchen Quellen beriet (vgl. Richard Wagner an Eliza Wille, 2. Aufl. 1908 S. 24).

Das Buch bietet nach allen Seiten hin Neues und Schönes und erweckt den lebhaften Wunfch nach baldmöglicher Fortfetzung im 2. Band.

Prof. Dr. Wolfgang Golther.

Mufikalien:

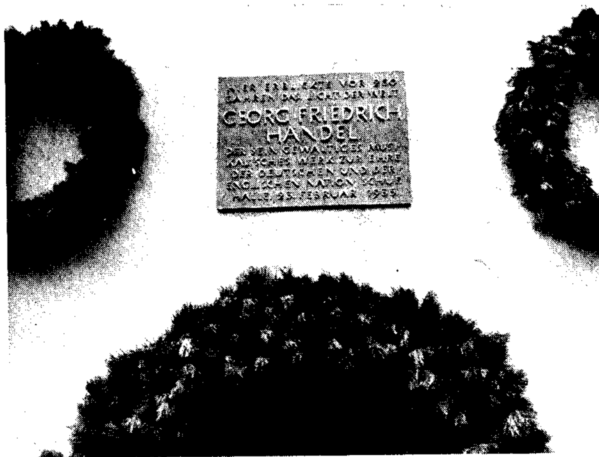
für Klavier

MUSIK AUS FRÜHER ZEIT (1350—1650) für Klavier. Herausgegeben von Willi Apel. 2 Hefte à Mk. 1.80. Werkreihe für Klavier. Edition Schott, Mainz und Leipzig.

In dem Neuen Mufeum der längft keinerlei praktifchen Bedürfniffen mehr entfprechenden Neuausgaben alter Klaviermufik bedeutet diefe Anthologie nicht nur ein wichtiges Schauftück, fondern auch eine der Idee nach überaus verdienftliche, ja geradezu notwendige Tat. Denn zum erften Male greift eine Anthologie alter Klaviermufik über die altenglifche Virginalmufik, die altfpanifchen und altfranzöfifchen Lautenmeifter der Renaiffance und des Frühbarock bis ins 14. (England) und 15./16. (Deutfchland) Jahrhundert zurück, da das Klavier noch ganz an die Orgel gebunden war. Zum erften Male kann man Proben der fog. „kolorierenden", d. h. Vokalftücke in auszierender (diminuierender) Art auf die Orgel (Klavier) übertragenden Kunft der alten deutfchen „Koloriften" des 15./16. Jahrhunderts um Paumann, Hofhaimer, Ammerbach, Kleber und Kotter in bequemer moderner Übertragung der alten Orgeltabulatur ftudieren. Zum erften Male in ebenfo bequemer moderner Klavierübertragung der alten Lautentabulatur die altdeutfchen (Judenkunig, Neufiedler), altfpanifchen (Milan, de Valderravano, de Fuenllana) und altfranzöfifchen (Gaultier, Befardus) Lautenmeifter.

Das bringt mich zunächft auf die Auswahl in beiden Heften. Mir will fcheinen, als ob die Klaviermufik durch Mitaufnahme fo vieler ausgefprochener Orgel- und Lautenftücke allzu fehr in den Hintergrund gedrängt fei. Zwar laffen fich die Lautenftücke noch am natürlichften und ungezwungenften auf dem Klavier fpielen, zumal, wenn man den gewaltigen Einfluß des filigranartig durchbrochenen und freiftimmigen Lautenfatzes etwa auf die Claveciniften des Barock und Rokoko in allen Ländern Europas begreift. Aber es find eben doch Lauten- und keine Klavierftücke. Dagegen wird man, bereits bei den alten Vlamen und Italienern des 16./17. Jahrhunderts (die fehlenden Willaert, Buus, die Gabrieli, Cavazzoni, Trabaci, Banchieri) die ftrengen kontrapunktifchen Formen in längeren Notenwerten (Ricercare, Fantafien, Intonationen, Canzonen) unbedingt nur der Orgel aufbehalten müffen, wie fchon Diruta in feiner älteften „Klavierfchule" des „Transsilvano" des näheren ausführt. So hätte ich diefe Orgelftücke gerne für ein paar Toccaten Merulos, die mittelalterlichen englifchen Orgelftücke des 14. Jahrhunderts gerne für ein paar Toccaten, Lied- und Tanzvariationen des großen Holländers J. P. Sweelinck dahingegeben und viel mehr Proben von der altenglifchen Virginalmufik, der erften felbftändigen und echten Klaviermufik gefehen! Durch diefen „Einbruch" von fo viel ausgefprochener Lauten- und Orgel-Literatur erfcheint die Auswahl im Ganzen leider nicht aus- und abgewogen, nicht gefchloffen und einheitlich klaviermufikalifch genug. Sie ift es aber auch im Einzelnen nicht. Frescobaldis Größe erhellt aus den beiden mitgeteilten Proben bei weitem nicht genügend; eine feiner Toccaten hätte ein übriges getan. Statt der vielen altfpanifchen Lautenmeifter, ftatt der Orgelftücke Cabezons hätte man lieber einige Proben altfpanifcher Klaviermufik, etwa von Ferrer, Angles, Rodriguez oder vor allem Soler gehabt. Das klaviermufikalifche Deutfchland des 17. Jahrhunderts ift ohne den Hamburger Scheidemann und den Hannoveraner Schildt, ohne die italienifierenden Nürnberger Haßler und den Augsburger Erbach nicht vollftändig. Wenn man aber in Frankreich die frühen Claveciniften Chambonnières und Couperin d. Ält. aufnimmt, warum in Deutfchland nicht mehr den erften großen Klavierkomponiften des 17. Jahrhunderts: Froberger?

Man fieht: hier gibt's noch allerlei zu beffern und zu ändern. Aber auch in diefer Form und Auswahl wird man erftaunliche Überrafchungen erleben. Vieles, was in den Mufik- und Klaviergefchichtsbüchern nur noch als „hiftorifch" und heute „ungenießbar" gilt, gewinnt ein unheimliches Leben. Man fpiele von den Stücken der alten



Gedenktafel am Geburtshause G. F. Händels zu Halle nach der Enthüllung



Kranzniederlegung am Händel-Denkmal in Halle

(von links nach rechts: Oberbürgermeister Dr. Dr. Weidemann, Prof. Dr. Edward Dent-Cambridge, Frau Dr. Liebenam, Prof. Dr. Fausto Torrefranca-Mailand)

(Zu dem Aufsatz: Hans Kleemann. „Händel-Gedenktage in Halle")



Kirchenmusikdirektor Karl Paulke

Leiter des Staatlichen Hamburger Kirchenchors



Der Staatliche Hamburger Kirchenchor

(Zu dem Aufsatz: Ferdinand Pfohl: „Der Staatliche Hamburger Kirchenchor")

deutſchen „Koloriſten" etwa Paumgartners Übertragung, ſo voll zartſinnigen und intimen rhythmiſchen Lebens in der Führung der drei Stimmen, ſo altertümlich in ihren, uns von Dufay und Binchois bekannten Terzſprung-Kadenzierungen. Oder Kotters, Bachs Inventionen vorausahnendes Praeambulum in klarem, tonalen F-dur. Oder Ammerbachs ernſte, innerliche Paſſamezzi. Immer wieder aber wird man ſich am Jungbrunnen der zahlloſen internationalen Tanzformen aus Nörmigers, Attaignants — und des fehlenden Tielman Suſatos — Sammelwerken erquicken. Kurz: Überraſchung über Überraſchung!

Ein kurzes, kluges und ſachliches Vorwort des Herausgebers unterrichtet über ſeine Redaktion. Es umgrenzt zunächſt den Raum des Aufgenommenen (ca. 1350—1650), verſucht die weitgehende Aufnahme ausgeſprochener Lauten- und Orgelſtücke zu rechtfertigen, ſpendet ein paar ausgezeichnete äſthetiſche und ſtiliſtiſche Hilfsvorſtellungen, Anregungen und Warnungen beim Studium alter Klaviermuſik und gibt ſchließlich die Grundſätze der textlichen Reviſion bekannt.

Den unbedingten Glauben an die Eignung aller Stücke für den neuzeitlichen Unterricht teile ich freilich nicht, ſoweit noch die alten, fremden, ſtrengen Kirchentonarten und altertümlichen Kadenzierungen die Tonalität beſtimmen (Koloriſten, Virginaliſten).

Zum Schluß ein paar zwangloſe Corrigenda: Kotter (I, Anm. 5—8) war Organiſt in Freiburg im Breisgau, nicht im ſchweizeriſchen Fribourg. Die Verzierungszeichen der alten Koloriſten verlangen eine kurze Erläuterung (Fußnote, wie bei den Virginaliſten). Der Titel von Frescobaldis Werk aus dem Jahre 1637 lautet: „Toccate e P a r t i t e d'intavolatura" etc. Byrd iſt ganz gewiß nicht der B e g r ü n d e r der altengliſchen Virginalmuſik, wohl aber einer ihrer größten Meiſter.

Dr. Walter Niemann.

JOH. SEB. BACH: D r e i S o n a t e n f ü r V i o l a d a G a m b a u. C e m b a l o (Klavier). Nach den Quellen herausgegeben von Rolf van Leyden. C. F. Peters, Leipzig.

Das hauptſächliche Verdienſt dieſer Ausgabe liegt darin, daß ſie auf die Quellen, die älteſten Handſchriften zurückgeht und klar erkennen läßt, was überlieferte Bachiſche Notierung iſt und was Zutat des Herausgebers. So ſind die Spieler hiernach in der Lage, den Urtext Bachs zu ſtudieren und ſich auch dort daran zu halten, wo etwa der Herausgeber mit ſeinen Phraſierungsvorſchlägen, die den Anregungen Schweitzers und Kurths folgen, davon abweicht. Daß am häufigſten in den beiden langſamen $^{12}/_{8}$-Sätzen der erſten und zweiten Sonate und dem $^{3}/_{2}$-Adagio der dritten dem Cembaliſten viel weiter ausgreifende Bindebögen als von Bach ſelbſt vorgeſchrieben ſind, iſt die notwendige Folge davon, daß der Herausgeber in den $^{12}/_{8}$-Sätzen Achtel ſtatt punktierte Viertel zählt und metronomiſiert und in dem $^{3}/_{2}$-Adagio Viertel ſtatt Halbe: ſo muß er für die zerſchnittene natürliche Bindung der Grundzeiten unwillkürlich eine Erſatzbindung ſchaffen. Es gehört allerdings ein nicht mehr alltäglicher weiter Atem dazu, ſolche langſamen Sätze Bachs in ihrem urſprünglichen großen Rhythmus zu muſizieren.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

PHILIPP EMANUEL BACH: Sechs Sonaten für Klavier (Cembalo). Neu herausgegeben von Erich D o f l e i n. 2 Hefte à Mk. 2.—. Edition Schott, Mainz und Leipzig.

Was konnte mir als Herausgeber des Neudrucks von Phil. Eman. Bachs „Verſuch über die wahre Art das Klavier zu ſpielen" (Kahnt) erfreulicher und willkommener ſein, als der — allererſte — Neudruck ſeiner, den erſten Teil jener klaſſiſchen „Klavierſchule" (1753) abſchließenden „18 P r o b e ſ t ü c k e n" in 6 Sonaten? Ich geſtehe, daß ich mich geradezu kopfüber in Vorwort und Muſik dieſer Neuausgabe ſtürzte; ich geſtehe aber auch, daß ich gleich in dem großen, vierſpaltigen Vorwort das vollſte Vertrauen zu ihrer ebenſo muſikwiſſenſchaftlich wie künſtleriſch grundſolide fundierten Art gewann. Muſikgeſchichtlich, klavieräſthetiſch, klaviertechniſch ausgezeichnet! Ausgezeichnet auch darin, daß der Herausgeber unſeren Hamburger Meiſter ſoviel wie möglich in Zitaten aus ſeinem Schulwerk ſelbſt ſprechen und uns in der abſchließenden, in ihren bezifferten Anmerkungen mit dem Notentext korreſpondierenden Tabelle perſönlich in gleicher Form mit Wort und Notenbeiſpiel durch den Irrgarten der muſikaliſchen Manierenlehre des galanten Zeitalters leiten läßt.

So hat das Ganze ein ungemeines Leben bekommen; man glaubt, dieſe Sonaten unter des geiſtig wie muſikaliſch ſo außergewöhnlich beweglichen großen Meiſters perſönlicher Anleitung zu ſtudieren. Kein Wunder, wenn man ſie ſo ſelten in der Öffentlichkeit hört: ſchon der komplizierte Apparat der vielen „Manieren" macht ſie bei aller ſcheinbaren techniſchen Einfachheit und Durchſichtigkeit überaus ſchwer, und eigentlich nur auf Clavichord oder Cembalo in der vom Meiſter gewünſchten Deutlichkeit, Rundung, Reinheit und Fluß der Spielart ausführbar. Dann aber: wer kann heute noch auf dem Klavier ſo „ſingend denken" und ſo „mit innerem Bezug auf Singen und Deklamieren" ſpielen, wie Phil. Emanuel (und ſpäter Joh. Chriſtian Bach und Mozart) es verlangt?

Die muſikaliſche Redaktion dieſer U r t e x t a u s g a b e iſt gleich zuverläſſig und ſorgfältig. Vielleicht tut ſie im Fingerſatz — ähnlich wie Eliſabeth Calands Phil. Emanuel Bach-Auswahlen

— zu viel (kaum eine Note ohne Fingerfatz!), und in der gelegentlichen, ganz vorfichtigen und ftilvollen akkordifch-harmonifchen Füllung allzu leerer und dünner Zweiftimmigkeiten zu wenig; auch wüßte man gerade zu Beginn der Sätze, etwa durch eingeklammerte Zeichen, gern, ob fie *p* oder *mf* oder *f* einzufetzen find.

Doch das alles find perfönliche Wünfche, die den hohen praktifchen und wiffenfchaftlichen Wert diefer Neuausgabe in keiner Weife beeinträchtigen. Wir müffen uns eben alle damit abfinden: der Überbezeichnung und romantifierenden Modernifierung in Neuausgaben alter Klaviermufik früherer Jahrzehnte ift heute eine — ich muß es bedauernd fagen — „Unterbezeichnung" gefolgt, die bewußt über die Wiedergabe des Urtextes kaum einmal herausgeht. Ein Gutes und Pädagogifches hat fie freilich im Gefolge: fie erzieht den Spieler zu tätiger Mitarbeit! Dr. Walter Niemann.

GEORG HAREN: Thematifches Modulieren. Verlag Carl Merfeburger-Leipzig.

Mit viel Fleiß hat der Autor ein umfangreiches Material Modulationsbeifpiele aus der älteren und neueren Mufikliteratur zufammengeftellt; in diefen praktifchen Beifpielen ift eine bequeme Unterftützung zur Übung in der Modulation gegeben. Damit erfchöpft fich m. E. aber auch der Wert der Schrift, deffen Inhalt eine viel gedrängtere Behandlung vertragen hätte. Was der Autor im Vorwort über den Stand des heutigen mufiktheoretifchen Unterrichts fagt, trifft erfreulicherweife nicht mehr zu. K. Schurzmann-Berlin.

HELENE WOLF-LATEGAHN: Mufizieren im erften Klavierunterricht, unter Anwendung der Tonika-Do-Lehre, Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die Art und Weife, wie die Verfafferin hier das Problem des erften Mufikunterrichts zu löfen verfucht, verdient Beachtung. Das Schöpferifche im Kinde anzuregen, ift Zweck und Ziel, und aus den Ausführungen fpricht fo viel lebendige Pädagogik, die mit den Mängeln ausföhnt, als da find: breite und allzu naive Form, nicht immer verftändlicher Ausdruck, äußerft primitive Beifpiele (z. B. der Kanon eigener Erfindung mit ausgefprochen unmufikalifchem Text). Trotz allem: Seht das Buch an, Kollegen, auch wenn ihr keine Tonika-Do-Anhänger feid. K. Schurzmann-Berlin.

ALFRED BARESEL: 100 Pedalübungen für Klavier. Mit Elementarpedallehre. Mk. 2.—. — Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Trotz Rubinfteins Ausfpruch, daß gutes Pedalifieren Dreiviertel der Kunft des Klavierfpieles fei, gilt für die Praxis der Mehrzahl der Klavierlehrer und Klavierfreunde noch heute Hans von Bülows Feftftellung: das Klavierpedal fcheine erfunden zu fein, um den guten Gefchmack mit Füßen treten zu können. Barefels Pedalübungen wünfchte ich aus diefem Grunde in die Hand jedes diefer „Mehrzahl". Sie find gefchickt angeordnet und geben ein reiches Übungsmaterial, um das Elementare der Kunft des Pedalifierens zum automatifchen Befitz werden zu laffen. Von den elementaren Dingen fehlt nur das fogenannte vorgetretene Pedal (z. B.: Beethoven, op. 2,2 Largo), deffen Anwendung auch bei den gegebenen Bachbeifpielen das einzig Richtige fein dürfte. Ich vermiffe ferner den Hinweis und Übungen für die Erkenntnis der eigentlichen Seele des künftlerifchen Pedals: daß der Anfchlag des Fingers und die Anwendung des Pedals auf das innigfte von einander abhängen und akuftifch aufeinander eingefpielt fein müffen. Auch die wichtige Tatfache, daß Baßnoten immer noch von dem Fuß „erwifcht" werden können, felbft wenn der Finger fchon einen Moment die Tafte verlaffen hat, hätte mit Beifpielen erwähnt fein müffen. Das herangezogene A-dur-Präludium Chopins z. B. ift nur durch automatifche „Kenntnis" diefer beiden Grundtatfachen wirklich zum Klingen zu bringen. Auf die reizemifchenden und poetifch-untermalenden Künfte modernen Pedalgebrauches hätte ebenfo wie auf feine Messa-di-voce-Wirkung etwas ausführlicher eingegangen werden können. — Von diefen Wünfchen für eine fpätere Auflage abgefehen, erfcheinen mir die Pedalübungen Barefels berufen, eine wirkliche klavierkulturelle Aufgabe zu erfüllen.

Prof. C. A. Martienffen.

RORICH, CURT: „Die Lehre von der felbftändigen Stimmführung". Edition Cranz, Leipzig. Heft I Mk. 5.—, Heft II Mk. 4.—, Heft III Mk. 3.—.

Von jeher hat der Contrapunkt die vielfeitigften Anregungen vermittelt und das mit Recht, denn auf kaum einem anderen Gebiet der Mufik find — trotz aller Regeln und Begrenzungen, ja vielleicht gerade deshalb — immer wieder Verfuche unternommen worden, neue Möglichkeiten des Satzes und der Form herauszubilden. Wenn der Verfaffer es hier unternimmt, uns drei umfangreiche Bände über diefes Gebiet vorzulegen, dann muß fchon die Vermittlung von wefentlich Neuem oder wenigftens neuen Gefichtspunkten ihm hierzu die Berechtigung geben. Leider erfahren wir gleich fchon die Enttäufchung diefer erften Vorausfetzung, denn die drei Bände ftellen fich als eine — allerdings ausgezeichnet entwickelte und erklärte — Abhandlung des hinreichend bekannten Gebietes des Contrapunktes dar. Unfere zweite Forderung nach neuen Gefichtspunkten ift infofern teilweife erfüllt, als der Verfaffer die an fich vorzüglich durchgearbeiteten Beifpiele eben im Sinne neuerer Zeit gefchrieben hat und uns fo vorführt, in welcher Weife auch der contrapunktifche Stil der Jetztzeit

allen Anforderungen gerecht zu werden vermag. Hierin liegt meines Erachtens allerdings ein Gewinn, der unserer heutigen Generation in stilbildnerischer Hinsicht Anregungen zu vermitteln imstande ist.

„Die Lehre von der selbständigen Stimmführung" erfährt eine wesentliche Ergänzung durch die „8 dreistimmigen Inventionen" von C. Rorich, die gleichfalls in der Edition Cranz erschienen sind. Das vorher Gesagte erfährt durch die Inventionen seine Bestätigung. Vollendet in der Form und in der Satztechnik zeigen sie sich in musikalischer Hinsicht freier als die Schulbeispiele und beweisen die Berechtigung dieser Form auch in der heutigen Zeit. Einen frischen Zug weisen die „Materialien für den theoretischen Unterricht" (Harmonielehre) von C. Rorich auf (Edition Cranz). Die Aufgaben mit gegebener Melodie sowohl für instrumentale als auch für vokale Ausarbeitung nehmen einen bevorzugten Platz ein. Und das ist sehr erfreulich. Ich kenne kein anderes Werk, das in ähnlicher Fülle Material der unterschiedlichsten Art bietet. Leider paßt die veraltete Stufenbezeichnung nicht mehr zu den sonst so modern dargestellten Aufgaben. Eine Umarbeitung dieses Mangels würde bei einer Neuauflage die Verwendungsmöglichkeiten sicherlich vergrößern. Die „100 Übungsaufgaben für angewandte Harmonielehre zum Spielen am Klavier oder an der Orgel" vom gleichen Verfasser (aus gleichem Verlage) wenden sich in der Funktionsbezeichnung bereits modernen Prinzipien zu. Ein derartiges Spielen am Klavier kann nicht genug geübt werden. Wer es mit seinem Theoriestudium ernst nimmt, sollte diese ganz besonders zu empfehlenden Aufgaben durcharbeiten und so manche Probleme ihrer Lösung näherzubringen versuchen. E. B.

für Violine

FERDINAND KÜCHLER: Erstes Zusammenspiel, 40 ganz leichte Stücke in der ersten Lage für Violine oder Violinchor und Klavier, op. 10. Verlag Gebr. Hug u. Co., Leipzig-Zürich.

Wie oft steht der Elementarviolinlehrer vor der Frage: wie kann ich für meine Schüler den Unterricht zweckentsprechend und zugleich anregend gestalten? Da wird das neueste Werk des erfahrenen und angesehenen Leipziger Pädagogen sehr willkommen sein. Denn Küchler schreibt aus der Praxis für die Praxis. Zunächst werden nur die leeren Saiten benützt. Denn der Schüler kann sich, wenn er grade streichen und der Strich klingen soll, wenn ferner der Rhythmus gebildet werden soll, nicht noch mit Problemen der linken Hand, der reinen Intonation usw. befassen. Er muß froh sein, wenn er den Saitenwechsel korrekt d. h. mit dem Schultergelenk ausführen kann und wenn er den Rhythmus verstehen und richtig ausprägen kann. Ganz von selbst ergibt sich dann das Zusammenwirken des rechten Arms mit der linken Hand. Denn es muß die eine Hand wissen, was die andere tut. In sehr richtiger Absicht benützt der erprobte Pädagoge diejenigen Tonarten (P.D.A.), die die natürlichste Fingerlage abgeben. In unserer Zeit, wo der Klassen- und Seminarunterricht wieder in den Vordergrund rückt, wird Küchlers Werk dank seiner Verwendbarkeit und Anregung weiteste Verbreitung finden. Adrian Rappoldi.

für Gesang

CLEMENS V. FRANCKENSTEIN: Drei Gesänge für eine Altstimme und Klavier. op. 49. Verlag Bote & Bock, Berlin W 8.

Drei geschmackvolle, aparte kleine Augenblicksbilder gleichsam in den gedeckten Farben des Pastells gezeichnet, aber mit höchst gewählter, aus dem Inneren kommender Darstellungskunst. Der melancholische, ja mehr noch resignierende Unterton der Dichtungen von Wildgans, Hesse und Storm hat durch die Musik keinen pessimistischen oder weichlichen Klang erhalten, sie trägt ihn vielmehr in ein versöhnendes Licht hinauf. Kammermusik im schönsten Sinne des Wortes.

Dr. Otto Riemer.

G. PH. TELEMANN: Sechs Lieder. Von A. v. Othegraven für Cembalo- oder Klavierbegleitung gesetzt. Verlag Tischer und Jagenberg, Köln a. Rh.

Dem launigen Vortragston kleiner Ergötzlichkeiten aus dem 18. Jahrhundert, den üblichen satirisch-ironischen Anspielungen auf Männer und Frauen, Phyllis und Toback, hat Othegraven hier mit Geschmack dezente Begleitungen unterlegt, die sich ganz auf die Generalbaß-Praxis stützen, aber doch in harmonischen Wendungen, kleinen charakteristischen Verzierungen und Begleitfiguren weit darüber hinaus in die Praxis moderner Klavierbegleitungen hinüberleuchten. Mit innigem Behagen läßt man sich durch die kleinen Nichtigkeiten, die aber doch niedlichen Nippes-Figuren gleichen, entspannen. Dr. Otto Riemer.

BRUNO STÜRMER: Op. 86 Nr. 1: „Aus dem Kriege" (E. du Vinage). Ein Zyklus für Männerchor: 1. Nacht vor dem Sturm; 2. Urlaub; 3. Gefangen; 4. Den toten Helden. Part. compl. Mk. 2.—, Einzelstimme Mk. —.15. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Von beiden Werken könnte man fast sagen: Für vierstimmigen Sprechchor mit harmonisch festgelegten Sprechstimmen. Beide Zyklen sind eindrucksvoll. Op. 86 jedoch schwerer zu bewältigen als Op. 85, das durch den sehr bekannt gewordenen, weil überaus zeitgemäßen Text von Kolbenheyer unmittelbarere Wirkung tun wird.

Prof. Jos. Achtélik.

KREUZ UND QUER

Adalbert Lindner zum 75. Geburtstage am 23. April 1935.

Von Dr. Rudolf Huesgen, Freiburg i. Br.

„Max Regers alter Mentor, Freund und Biograph", so bezeichnet sich mit Stolz der als Musikerzieher so bedeutsam hervorgetretene in Weiden lebende bescheidene und liebenswürdige Hauptlehrer Adalbert Lindner, der am 23. April sein 75. Lebensjahr vollendet. Die Bedeutung Lindners liegt in erster Linie darin, daß er durch sein wohldurchdachtes, zielstrebiges über fünf Jahre währendes Lehrverfahren, das sich nicht nur auf das Klavierspiel, sondern auf eine tiefgründige musikalische Allgemeinbildung erstreckte, in bestem Sinne Wegbereiter für das kompositorische Schaffen Max Regers geworden ist, dann aber auch, weil er während des dreijährigen Weidener Aufenthalts des aus der Schule des Lebens heimgekehrten Max Reger, dessen gigantisches Orgelschaffen in selbstlosester Hingabe betreute.

Wohl nie zuvor kann die Musikgeschichte einen solchen Fall der kämpferischen Treue und Liebe des Lehrers zu seinem Schüler verzeichnen. Treue bis zum Tod ist ein wesentliches Charaktermerkmal des herzensguten A. Lindner, der auch heute keine Mühe weitester Reisen scheut, aus Dienst am Werke seines Max Reger. Wie sehr sein ganzes Leben mit dem Wirken und Schaffen Regers verwachsen ist, davon zeugen nicht nur Lindners für die zukünftige Regerforschung so ungemein wertvolle, mit Herzblut geschriebene Biographie, nicht allein seine die musikalische Sprache Regers so vorzüglich treffenden Bearbeitungen Regerscher Werke, sondern auch die unermüdliche Liebe und Sorgfalt, mit der er in seinem „Reger-Museum" die Schätze seines Freundes hütet und mehrt. Wie vielen, die aus seinem zahlreichen künstlerischen Freundeskreise zur Regerstadt Weiden hinpilgern, bietet hier unser lieber, sich einer bemerkenswerten geistigen Frische erfreuender Lindner weihevollste Feierstunden.

Mögen unserm allseits beliebten und verehrten Freunde, der stets hilfsbereit trotz eigener beschränkter Mittel mit offener Hand so manche Nöte in Musikerkreisen gelindert und in fruchtbarster mehr als 50jähriger musikalischer Pionierarbeit eine stattliche Anzahl tüchtiger Musiker ausgebildet hat und der sich auch selbst als langjähriger Organist und Dirigent erfolgreich betätigt hat, noch reiche Jahre köstlicher musikalischer Belehrung und Erziehung beschieden sein zu Nutz und Frommen unserer deutschen Kunst, insbesondere des unvergänglichen Regerschen Werks.

Prof. Dr. Viktor Junk zum 60. Geburtstag.

Von Dr. Erich H. Müller, Berlin.

Der Wiener Schriftleiter der ZFM, Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, dessen charaktervolle und kenntnisreiche Kritiken weiteste Beachtung finden, feiert am 18. April seinen 60. Geburtstag. Dieser äußere Anlaß gibt willkommene Gelegenheit zu einer kurzen Würdigung des vielseitigen Künstlers und Gelehrten, der Professor für ältere Germanistik und Aktuar der Kanzlei der Akademie der Wissenschaften in seiner Vaterstadt Wien ist. Seine ganze Liebe aber gilt der Musik und dem Tanz. Sein bedeutendes „Handbuch des Tanzes" verarbeitet nicht nur ein schier unübersehbares Material, sondern gibt zum ersten Male eine auf rein wissenschaftlichen Methoden fußende Darstellung des Tanzes und seiner Geschichte. In den Kreis dieser Studien gehören auch seine Arbeiten über das Prinz-Eugen-Lied, das er als bayerischen Volkstanz (Marusker oder Zwiefachen) erkannte. Schon 1911 trat er für Max Reger als Orchesterkomponist und seinen (arg verkannten) „Sinfonischen Prolog" ein. Seine Beschäftigung mit der Musik und dem Tanz erschöpft sich aber nicht auf schriftstellerischem Gebiet, sondern gipfelt vielmehr in einem reichen, eigenen Schaffen. Der Komponist Junk ist ein echter Romantiker. Seine Werke umfassen das Gebiet des Liedes, des Chores, der geistlichen Musik, der Tanzmusik für modernen Kunsttanz, der Schauspielmusik (eine köstliche scherzhafte Musik zu Nestroys Posse „Wohnung zu vermieten"), der symphonischen Dichtung und der Oper. Neben einer geistreichen komischen Oper „Don Pablo" verdiente vor allem sein bedeutendes Musikdrama „Sawitri" aufgeführt zu

werden. Daß Junk bisher als Komponist nicht beachtet worden ist, erklärt sich daraus, daß er keine Konzessionen an den Zeitgeschmack macht. Er schreibt einen eigenen Stil, der Ausfluß seiner von höchsten Idealen erfüllten, innerlich reichen Persönlichkeit ist. Und er ist durch und durch in seinem Denken und Fühlen Arier, bewußter Deutscher und Vorkämpfer für alle völkischen Belange. So ist es nicht verwunderlich, daß man seinen Werken bisher nur selten begegnete. Wir wünschen Victor Junk ein weiteres rüstiges Schaffen und hoffen, daß er bald die ihm gebührende Anerkennung finden möge.

Theodor Veidl.

Von Dr. Paul Nettl, Prag.

Der fünfzigste Geburtstag des deutsch-böhmischen Komponisten veranlaßt zu einem kurzen Rückblick über den Aufstieg eines arbeits- und erfolgreichen Lebens. Wenn die wesentlichen Eigenschaften im Charakter des Deutschböhmen sind: Schwerblütigkeit, langsame Entwicklung des Charakters, gelegentlich bis zum Provinzialismus gesteigerte Schwerfälligkeit, nicht selten gepaart mit tiefer Veranlagung oder tiefer Begabung, so stellt Veidl den Proto-Typ des deutschböhmischen Musikers dar. Dazu kommt, daß er eigentlich von Haus aus Autodidakt ist, bei Niemandem so recht in die Schule ging und gezwungen war, seine Persönlichkeit aus ureigenstem Willen und mit einer dem äußeren habitus geradezu diametral entgegengesetzten Energie zu verfolgen und auszubilden.

In einem Alter, da andere längst fertig, oft schon erledigt sind, beginnt er sich erst endgültig der Kunst zuzuwenden, lebt aber dann nur für sie und weiß sich im übrigen mit der Welt wenig Rat. So kommt es, daß er im äußeren Kampf lange allein dasteht und nicht einmal jene Erfolge aufweist, die weitaus kleineren Geistern mit entsprechender Ellbogenfreiheit beschieden sind. —

Veidl ist 1885 in einem kleinen Ort bei Saaz in Böhmen geboren, besuchte das Jesuiten-Gymnasium zu Komotau, wo einst Gluck seine erste humanistische Ausbildung genossen hatte, kommt aber später nach Prag, wo er bei Rietsch Musikwissenschaft studiert und sich im übrigen in der Komposition selbst ausbildet. Nach kurzer Kapellmeisterzeit zieht er sich ganz auf sein ureigenstes Gebiet zurück und wird Nur-Tonsetzer. Seit ein paar Jahren ist er Lehrer an der deutschen Musikakademie und Lektor an der deutschen Universität in Prag für Musiktheorie.

Schon seine ersten einaktigen Opern „Ländliches Liebes-Orakel" (in Teplitz aufgeführt) und „Die Geschwister", nach Goethe, ließen dramatisch gesteigerte Kraft erkennen. Auf der Höhe zeigt er sich aber erst mit einer Symphonie in E-dur, die in Prag durch die Saksche Philharmonie aufgeführt wurde. Eine Reihe von tiefempfundenen Orchester-Liedern, Klavier-Werken, ein großes Melodram „Von der schönen Melusine" liegen vor. Die zweifellos bedeutendste Arbeit ist Veidls im Jahre 1929 in Prag uraufgeführte Oper „Kranvit", nach einem Text von Hans Watzlik. Veidl zeigt sich hier als Romantiker, der im Volkhaften zutiefst verwurzelt ist. Er setzt die musikalische Linie über Brahms, teilweise über Reger fort. Was aber seine Sprache zuvorderst auszeichnet, ist die innige Verbundenheit mit dem Volkslied, mit der deutschen Scholle, ein Zug, der nicht selten in der Sprödigkeit des Melos und der Harmonik zum Ausdruck kommt. Die Oper wurde mit dem tschechoslowakischen Staatspreis ausgezeichnet.

Im März soll die Uraufführung einer komischen Oper „Die Kleinstädter" im deutschen Theater in Prag stattfinden. — Wir wünschen dem eifrigen sudetendeutschen Künstler das Beste auf seinen weiteren Weg, der ihn zweifellos zu ansehnlicher Höhe führen wird.

Theodor Huber-Anderach.

Von Prof. H. Schindler, Würzburg.

Der bekannte Münchener Komponist konnte am 14. März seinen 50. Geburtstag begehen. Seine Wiege stand im bayerischen Allgäu, sein Vaterhaus war ein Lehrerhaus, das 200jährige

Tradition hinter ſich hatte, aber ſeine Jugend verbrachte er in München, wo ſein Vater an einem Gymnaſium ein bedeutender Muſikpädagoge war. Er abſolvierte ſelber das Gymnaſium und alsdann die Akademie der Tonkunſt. Thuille, Schmid-Lindner und Mottl waren ſeine Lehrer und entließen ihn als einen der beſten des ganzen Inſtituts. Die folgenden Jahre finden wir ihn als Solorepetitor, als Kapellmeiſter in Danzig und ſpäter in Regensburg. Und hier reißt ihn der Krieg aus der Laufbahn und hält ihn als Grenzſchutzoffizier bis zum letzten Tag feſt. Nun heißt es, heimgekommen, im überfüllten und ſo veränderten Deutſchland eine Stellung ſuchen! Es findet ſich nichts, der Großteil der Poſten wird von der geſchonten Garnitur beſetzt. Als freier Künſtler läßt er ſich in ſeinem München nieder, er dirigiert Vereine, einen Frauenchor, und ſpäter den akademiſchen Orcheſterverband. Schließlich trägt man ihm am Trappſchen Konſervatorium die Lehrſtelle für Chorgeſang, Klavier, Harmonielehre und Kontrapunkt an.



Händel-Plakette
(Vorderſeite)

Huber-Anderach iſt nicht nur ein liebenswürdiger und echter Künſtler, ſondern ein beſcheidener und zurückgezogener Menſch, und deswegen wohl hat man ihn in der Vergangenheit gern überſehen und übergangen. Erſt im neuen Reich erinnert man ſich dieſes naturverbundenen, echt deutſchen Künſtlers, der die Not des freien Berufes in jeder Hinſicht am eigenen Leibe und mit ſeiner Familie zu ſpüren bekommen hatte.

Reich iſt die Ausbeute ſeiner Werke, die trotz des ſchweren Ringens entſtanden ſind. Vom kleinen Klavierſtück, über das Sololied und den Männerchor zum großen Orcheſter hat er dank ſeiner urwüchſigen Muſikantennatur uns eine ſchöne Anzahl von Werken geſchenkt. Wertvoll jede Gabe und wahr der Inhalt! Wen würde das „Vorſpiel zu einer heiteren Oper" ob ſeines geſunden Humors nicht begeiſtern? Der Münchener Rundfunk bringt das launige Stück öfter. In Würzburg hatten wir unter Hermann Zilcher kürzlich Gelegenheit, das Stück begeiſtert aufzunehmen. Sprudelnde Phantaſie zeichnet auch das „Phantaſtiſche Stück für Orcheſter op. 9" aus. Zur Tanzform hat der Komponiſt eine beſondere Hinneigung, ſiehe „Liebeswalzer", Tanz der Köche aus der entzückenden Karnevalsſuite für großes Orcheſter und „Pantomime", die das Nationaltheater uraufführte und ab April dieſes Jahres wieder in den Spielplan aufgenommen hat. Eine Suite daraus wurde im Rundfunk preisgekrönt. Auch die

ſtrenge Form des Streichquartetts wurde von ihm in origineller Weiſe bearbeitet und das Werk erklang in München und Nürnberg mit viel Anerkennung. Eine der reifſten Arbeiten ſind die „Sieben Geſänge aus der Chineſiſchen Flöte“, bei denen wir neben der tiefen Inſpiration auch das feine ſatztechniſche Können bewundern müſſen. Dieſe wurden im Auftrage der Stadt München gedruckt. Die Männerchorliteratur bereicherte er um manches Stück, ſein größtes hierfür iſt der „Ritter“ mit Tenorſolo für Männerchor und großes Orcheſter, das ebenfalls in München zuerſt erklang. Augenblicklich arbeitet der Unermüdliche an einem abendfüllenden Chorwerk „Das ſterbende Moor“ nach dem Roman von Otto Erhardt-Dachau, zu dem ihm ſein Bruder Dr. Edwin Huber den Text geſchrieben hat.

Ein reiches Schaffen! Möge man dem oftmals Verkannten nun Gelegenheit geben, ſein Können im größeren Rahmen des geeinten Deutſchland an großen Aufgaben unter Beweis zu ſtellen! Mögen ihm ſelbſt die beſten Jahre ſeines Schaffens noch vorbehalten ſein!



Händel-Plakette

(Rückſeite)

Verleihung der Händelplakette.

Aus Anlaß der 250. Wiederkehr des Geburtstages ihres großen Sohnes verlieh die Stadt Halle eine von ihr neu geſchaffene Händelplakette. Dieſe Plakette iſt von Prof. Weidanz in Silber und in Bronze gearbeitet worden. Sie zeigt auf der Vorderſeite den Kopf Händels mit der Inſchrift: „Georg Friedrich Händel, geb. 23. Febr. 1685 zu Halle. Geſt. 14. April 1759 in London.“ und auf der Rückſeite den Dom zu Halle mit der Inſchrift: „An der Stätte ſeines Wirkens, dem Dom zu Halle, erklingt an ſeinem 250. Geburtstage G. F. Händels Meſſias in alle Welt.“ Dieſe Plakette wird die Stadt Halle bei beſonderen Anläſſen an führende Männer unſeres neuen Deutſchlands ſowie an Perſönlichkeiten, die ſich um das Werk Georg Friedrich Händels beſonders verdient gemacht haben, verleihen. Zum diesjährigen Händelfeſt wurde die Plakette in Silber verliehen: Adolf Hitler, Hermann Göring, Dr. Goebbels, Alfred Roſenberg, Dr. Ruſt, Prof. Dr. Edward Dent, Cambridge, Mr. Newmann Flower, Prof. Stroud Read, Mr. Melfort d'Alton, dem Prof. Torrefranca, Mailand, dem Mercer Hoſpital in Dublin. Die Händelplakette in Bronze wurde verliehen an Präſidialrat Ihlert, Dr. Stang, Dr. Friedrich Mahling, dem Staatsrat Jor-

dan, Prof. Dr. Woermann, Landeshauptmann Otto, Staatssekretär Kunisch. Frau Dr. Liebenam für den Deutsch-Englischen Kulturaustausch, Prof. Dr. Schering-Berlin, Prof. Dr. Straube-Leipzig, Dr. Chrysander-Bergedorf, Prof. Dr. Schneider-Halle, Prof. Dr. Steglich-Erlangen, Prof. Dr. Max Seyfferth-Berlin, Prof. Dr. Hagen, z. Zt. Universität Madison, USA, Prof. Rahlwes-Halle, GMD Vondenhoff-Halle, Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt-Berlin, Studienrat Dr. Foß-Berlin.

Anmerkung des Herausgebers: Für den Musiker ist es deprimierend, daß für die um die Händel-Forschung so hochverdienten Männer nur eine Plakette in Bronze zur Verfügung stand. Sicherlich ganz unbeabsichtigt hat man dadurch die Plakette, die ja keine Staatsauszeichnung ist und eben immer eine Händel-Plakette bleiben wird — also aus der Anerkennung eines großen deutschen Musikers hervorgegangen immer eng mit der Musik verbunden bleibt —, entwertet. Warum überhaupt zwei Klassen? Was bedeutet eine deutsche Händel-Plakette, wenn sie ein Chrysander, von denen sich zwei Generationen zwei lange Leben hindurch, ausschließlich der Händel-Forschung gewidmet, ja geopfert haben, zweitrangig erhält? Was bedeutet sie, wenn sie ein Dr. Hagen, dem wir in hervorragendem Maße die Erkenntnis des großen Opernkomponisten Händel und seiner Bedeutung für unsere Zeit, damit aber in Wahrheit die Heraufführung der großen Händel-Renaissance verdanken, nur in Bronze erhält? Bisher galt die deutsche Musikwissenschaft als führend in der ganzen Welt! Wie konnte es geschehen, daß man — sicherlich wiederum unbeabsichtigt, aber eben doch nicht gut beraten — die rein chauvinistischen Ausführungen von Torrefranca, (die hoffentlich einer vergangenen Epoche von 1930 angehören — vergl. den nachfolgenden Aufsatz von Prof. Dr. Engel) seitens der Stadt Halle in dieser Form noch unterstützte? Gustav Bosse.

Wie steht Herr Torrefranca zu Deutschland?

Von Prof. Dr. Hans Engel, Greifswald.

Bei der Händel-Feier in Halle, sowie einem Abend des Petrarca-Hauses in Köln sprach unlängst der italienische Musikforscher Fausto Torrefranca. Wir begrüßen Männer, welche die geistige Verbindung zwischen den Nationen aufrecht erhalten und glauben annehmen zu dürfen, daß nur Freunde und uns Wohlgesinnte Einladungen zu öffentlichen Vorträgen in Deutschland annehmen.

Nun ist Herr Torrefranca Verfasser des Buches „Le origini del romanticismo musicale“, das ungeheuerliche Beschimpfungen gegen Deutschland enthält. Das Buch ist 1930 in Turin erschienen. Dieser Widerspruch zwischen Schrieb und Rede anläßlich deutscher Tagungen ist für uns nicht erträglich! Wir nehmen an, daß Herr Torrefranca auf Grund eigener Eindrücke seine Stellung zu Deutschland und der deutschen Musikwissenschaft revidiert hat, und wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß der Verfasser genannten Buches gerne eine vom Herausgeber dieser Zeitschrift sicherlich willig gebotene Gelegenheit ergreifen wird, in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift seine nicht tragbaren Anwürfe gegen Deutschland vor der deutschen Öffentlichkeit, vor die er jetzt als Vortragender getreten ist, zurückzunehmen!

Das genannte Buch war sicher den Stellen, die ihn einluden, nicht bekannt, unbekannt ist es wohl auch weitgehendst den deutschen Musikfreunden, da es italienisch geschrieben und zudem 779 Seiten stark ist. Eine Kritik an Wert oder Unwert des Buches soll hier nicht gegeben werden. Es will, wie der Titel sagt, den italienischen Ursprung der musikalischen Romantik, das heißt kurz gesagt, wie es gemeint ist, der deutschen Klassik von Mozart bis Beethoven beweisen. Der neue Klavierstil seit rund 1750, der in Beethoven gipfelt, ist von Italienern geschaffen. Es heißt wörtlich (wie auch in folgendem zitiert): Lo stile strumentale moderno che, da prima deducato in Germania, culmina poi in Beethoven e fu promosso dalla scuola Veneziana dal Vivaldi al Galuppi. (S. 119). Das ist zwar der von T. geschmähte Evolutionismus, von dem es S. 562 heißt: Sebbene noi siamo gli ultimi che possano considerare le ricerche dello Schering veramente essauriente e condotte con obbiettività (che potrebbe mai essere propria del

suo metodo evoluzionistico, come quello che trova la perfezione espressiva e formale soltanto negli ultimi nati alla luce dell'arte, ossia nei compositori tedeschi; e nei tedeschi evoluzionismo e nazionalismo coincidono) = wenn wir auch die letzten ſind, welche die Unterſuchungen Scherings [es handelt ſich um das Buch „Das Inſtrumentalkonzert“ von Arnold Schering, Profeſſor an der Berliner Univerſität] als wirklich erſchöpfend und mit Objektivität geführt betrachten können (welche es niemals ſein kann bei ſeiner evoluzioniſtiſchen Methode, bei einer welchen man die Vollendung des Ausdruckes und der Form nur bei den zuletzt im Lichte der Kunſt Geborenen finden kann, oder bei den deutſchen Komponiſten; bei den Deutſchen fällt Evolutionismus und Nationalismus immer zuſammen). — Nationalismus iſt hier nicht berechtigte Vaterlandsliebe, verſteht ſich, ſondern „Pangermanismus“, dem alle deutſchen Muſikhiſtoriker verfallen ſind: Riemann: la così detta scoperta della scuola di Mannheim da parte del prof. Riemann .... sembrò dare nuovi fondamenti alle teorie pangermanistiche circa l'origine dello stile strumentale, die ſogenannte Entdeckung der Mannnheimer Schule durch Prof. Riemann ſcheint der pangermaniſtiſchen Theorie über den Urſprung des Inſtrumentalſtiles neue Grundlagen gegeben zu haben, S. 404; Riemanns Schüler Mennicke: dal signor Mennicke, disciplinatissimo gregario del pangermanismo di cultura, des Herrn Mennicke, ſehr diſzipliniertеn (gemeinen) Soldaten des Kultur-Pangermanismus (S. 305). Dieſer Pangermanismus iſt die Peſt Europas: il pangermanismo di cultura, peste della vita intelettuale europea (S. 501).

Um die neue Kunſt von 1750 von italieniſchen Kleinmeiſtern ableiten zu können, muß zunächſt die deutſche Kunſt ſchlecht gemacht werden. C. Ph. E. Bach iſt für uns deutſche Muſiker eine bewunderte Erſcheinung der deutſchen Muſikgeſchichte, den Haydn hochſchätzte („wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach ſehr vieles verdanke, daß ich ihn verſtanden und fleißig ſtudiert habe“) und dem Mozart vielleicht das ſchönſte Denkmal ſeiner Verehrung geſetzt hat, indem er zu ſeiner großen c-moll-Fantaſie von 1785 als Hauptthema ein ſolches von Bach übernahm (wie ich nachweiſen konnte, Z. f. MW., 12, S. 242). Dieſer Bach iſt für T. (S. 103) der Kleine „il piccolo“, und der Große „il grande“, iſt für Herrn T. Platti, ein freundlicher Kleinmeiſter (von dem man zwei Flötenſonaten im Neudruck bei Schott zugänglich hat), mit nicht unbedingt italieniſchem Namen. („Barbara Bongardin, Altiſtin, aus Öſterreich“, Plattis Frau, muß nach T. Italienerin ſein: che dal nome ci pare tutt' altro che austriaca e dovette essere veneta, o almeno irredenta prima dell' irredentismo: trentina o triestina = die dem Namen nach alles andere als Öſterreicherin geweſen zu ſein ſcheint, und aus Venetien ſein dürfte oder zumindeſt aus dem Gebiete der Irredenta vor dem Irredentismus: Trientinerin oder Trieſtinerin. Der Name, Femininform von Bongard, andere Sprachform von Baumgarten, die Baumgärtnerin, iſt natürlich beſtes Deutſch.)

Der Pangermanismus zeitigt andere Kulturverbrechen: die Bibliotheken, in beſonderem Falle die des Mozarteums in Salzburg, bleiben fremden Intereſſenten hartnäckig verſchloſſen (S. 501), eine offenkundige Unwahrheit; die deutſchen Forſcher fälſchen: Mozart nennt in ſeinen Briefen die Namen der italieniſchen Kleinmeiſter nicht, die nach Torrefranca beſſeres geſchrieben haben, als die Größten (S. 168 bei einem Notenbeiſpiel von Rutini: Nè lo Haydn nè il Mozart riesciranno a notare sul rigo degl'impeti di passione e di genialita simili a questi = weder Haydn noch Mozart gelang es, Schritt zu halten mit dieſen Ausbrüchen der Leidenſchaft und Genialität). La mancata citazione non può provare nulla nè pro nè contro, bisogna considerare che le lettere dei Mozart noi le conosciamo a traverso le mutilazioni che è piaciuto agli eredi ed editori di perpetrare (S. 501) = das Fehlen ihrer Nennung kann weder für noch gegen beweiſen, da man in Anſchlag bringen muß, daß wir die Briefe der Familie Mozart nur in der Verſtümmelung kennen, die Erben und Herausgeber an ihnen begangen haben. Schiedermair iſt der Herausgeber der Briefe. Nun bleibt bald kein älterer deutſcher Muſikwiſſenſchaftler mehr übrig, da auch Seiffert, „als Deutſcher von 1900, nichts begreift“ (S. 144). — Aber ſie verſchweigen nicht nur, ſie gehen auch aktiv vor, die deutſchen Gelehrten, wenn es gilt, Mozart vor muſikaliſcher italieniſcher Abſtammung zu retten: Quand' anche altre opere del Platti esistessero in cantucci ancora inesplorati della Germania, e fuori dubbio, per chi conosce i tedeschi, che essi le ditruggeranno o, per lo meno, le terranno nascoste agli occhi dei

profanatori presenti e futuri del Moloch pangermanico (S. 458). = Wenn noch andere Werke Plattis ſich in unerforſchten Winkeln Deutſchlands finden ſollten, ſo iſt es für den, der die Deutſchen kennt, außer Zweifel, daß dieſe die Werke vernichten oder doch ſie verborgen halten werden vor den Augen derer, die jetzt oder ſpäter den Moloch Pangermanismus entweihen würden. — Gegen ein ſolches Barbarenvolk iſt die Haltung klar: È sperabile, poi, che lo auguriamo con viva cordialità, che anche la storiografia italiana e la francese riescano ad andare d' accordo. Il nemico, dopo tutto, è sempre l' eterno nemico comune: il *boche*! = Es iſt zu hoffen, und wir wünſchen es mit lebhafter Herzlichkeit, daß auch die italieniſche und franzöſiſche Geſchichtsforſchung Seite an Seite gehen wird. Der Feind, nach allem, iſt immer der ewige gemeinſame Feind: der *boche*! (S. 432).

Die Proben genügen wohl! Das Buch iſt 1930 gedruckt, wenn auch der Inhalt früher entſtand. 11 Jahre nach dem „Frieden" von Verſailles hat der Verfaſſer all dies wiederholt, alſo gebilligt. „Nur die Italiener können und dürfen die großen Zeiten der Muſik wieder zum Leben rufen und auslegen", ſagt Herr T. im Vorwort. Wir freuen uns, daß nun langſam die italieniſche Muſikwiſſenſchaft ernſthaft zu arbeiten und mit Denkmälerausgaben beginnt, unter den Auſpicien Muſſolinis. Man ſollte aber drüben doch nicht vergeſſen, daß es ſeit Winterfelds „Gabrieli" 1837 die Deutſchen waren, die allein ſich um die italieniſche Muſikgeſchichte gekümmert und die heute noch weitaus die meiſten Arbeiten über italieniſche Muſik und ihre älteren Meiſter aufzuweiſen haben.

Es ſteht jetzt an Herrn Torrefranca, klar und eindeutig ſeine Stellung zu ſeinem Buch, zu Deutſchland, der deutſchen Muſik und der deutſchen Muſikwiſſenſchaft darzutun!

Ein weiteres vorbildliches Beiſpiel für die Pflege guter Hausmuſik.

Man ſchreibt uns aus Stettin:

„Zu der Bekanntmachung im Februarheft der „Zeitſchrift für Muſik" „Ein ſozialer Vorſtoß für die Hausmuſik" S. 223 möchten auch wir hier in Stettin uns äußern über unſere gemeinſame Arbeit zur Pflege der Hausmuſik.

Wir haben ſeit September 1934 bis einſchließlich März 1935 34 Hausmuſikabende in 3 Privathäuſern ausführen können und waren auch in der Lage allen Mitwirkenden Honorare zu zahlen, da die Veranſtaltungen ſehr gut beſucht waren.

Die vorweihnachtlichen Veranſtaltungen waren dem Schumannkreis gewidmet — Franz Jenſen, Kirchner, Gade, Volkmann (als Fortſetzung der gemeinſamen Arbeit 1933 die „deutſche Romantik") — in der Zuſammenfaſſung: die deutſche Romantik als geiſtige Lebensſtimmung. Die einleitenden Vorträge hielt Privatgelehrter Walter Kühne, die muſikaliſchen Beiträge wurden von ungefähr 30 Mitgliedern der Reichsmuſikkammer für alle Veranſtaltungen ausgeführt. Die Veranſtaltungen ſeit Januar 1935 — Brahms, Chopin, Liſzt, Wagner (Muſik als nationale Schöpfung und Weltmacht) — haben wieder neue Kreiſe uns zugeführt. Zwei Kammermuſikabende — Brahmsabend und Spohrabend — bilden nun den Ausklang unſerer gemeinſamen Arbeit.

I. A. der Stettiner privaten Arbeitsgemeinſchaft für Hausmuſik
H. Hertrich,
Lehrerin am Muſik-Seminar, Stettin.

Amerikaniſche Konzert-Reiſeplauderei einer Pianiſtin.

Erinnerungen von Marie Geſelſchap, München.

Wenig Erfahrung in praktiſchen Dingen damals bis zur heutigen Stunde, ſauſte ich in Boſton mit meinen letzten 10 Dollars in die elektriſche Bahn, um den Orcheſter-Extra-Frühzug nach Portland zu erreichen, wo ich, von dem Kneiſel'ſchen Streichquartett, zu einer Mitwirkung für den nächſten Abend engagiert war. Ich hatte das Pech die elektriſche Bahn auf halbem Wege zum Bahnhof wegen Erdarbeiten zur Untergrundbahn in Boſton verlaſſen zu müſſen, erwiſchte endlich ein Taxi, erreichte nach Opferung eines Dollars den Bahnhof zwei Minuten nach der

vorgeschriebenen Zeit. Weiterer Kommentar überflüssig. Gepäckträger und ich standen schwer enttäuscht an der Sperre, als der elegante amerikanische Beamte sein „too late“ uns entgegenrief. Ich war dem Weinen nahe. Am nächsten Tage sollte das Kammermusikkonzert sein; vormittags die sehr nötige Probe, denn, faul und bequem wie Kneisel war, hatte er behauptet in Boston selbst keine Zeit für eine Vorprobe mehr zu haben und geizig, wie er ebenfalls puncto Honorar war, hatte er bestimmt, um Reisekosten für seine Solistin zu sparen, daß ich als quasi „blinder Passagier“ mit dem Zug des Orchesters, welches am heutigen Tage ein großes Symphoniekonzert unter Nikisch in P. hatte, mitfahren sollte. — Diese Aussicht war mir gar nicht unangenehm wegen der vielen netten, fast nur aus jungen Deutschen und Österreichern bestehenden Orchestermitglieder (ich hatte schon einige Male mit dem Orchester gespielt und kannte die meisten Herren), aber last not least besonders angenehm wegen Nikisch, für den ich eine begeisterte Verehrung hatte und der für weibliche Bewunderung, flirtations etc. außerordentlich empfänglich war. Na also! Das war nun verspielt; da stand ich mit leerem Magen, da mir meine Bostoner Wirtin das Frühstück nicht pünktlich besorgte, ratlos. Der Beamte sagte: „Sie sind wohl die Dame, die mit nach P. fahren sollte? Wir haben Ihretwegen schon 3 Minuten mit dem Zug gewartet, bei Extrazügen müssen wir besondere Vorsicht walten lassen.“ Fast weinend machte ich ihm klar, daß ich aber durchaus am Abend in P. sein müsse und verwünschte im Stillen die verfluchte Probehinausschieberei. Gefällig wie alle Amerikaner besonders Damen gegenüber sind, riß er sofort seinen Fahrplan heraus und sagte: „In 15 Minuten fährt vom zweiten Bahnhof der einzige noch heute nach P. gehende Zug, allerdings ohne Speisewagen und da er eine westliche Ausbuchtung machen muß, werden Sie erst um 8 Uhr abends dort sein. Beeilen Sie sich, es ist die letzte Gelegenheit!“ Ich ergriff diesen rettenden Strohhalm, sauste per Taxi Nr. 2 an den Bahnhof Nr. 2, bezahlte Dollar Nr. 2, wiederum in letzter Minute ankommend, die ich noch benutzen mußte, um eine Fahrkarte nach P. zu lösen. O Graus! Denn ich hatte nur noch weniger als 8 Dollars in der Tasche und das Billett kostete 7.50 Dollars, so daß ich mit dem Restvermögen von 10 Cents, ohne meinen Träger Nr. 2 zu dessen Wut und zum Gaudium der Anwesenden ablohnen zu können, einsteigen mußte. Da fuhr ich, — im doppelten Sinne ein armes deutsches Kind, — in den ungeheuren amerikanischen Kontinent hinaus, einer nahezu 100 000 Einwohner zählenden, unbekannten Stadt entgegen. Ich bemerkte im Verlauf der Fahrt, daß verschiedene, verstohlene neugierige Blicke sich auf mich 17jährige Unerfahrenheit hefteten, denn in dem freien Amerika gehörte es vor ca. 30 Jahren durchaus nicht zum guten Ton, daß eine junge Dame allein in die weite Welt hinausfuhr, besonders nicht in den prüden „Neu-England-Staaten“. Die Peinlichkeit der Situation steigerte sich, als im Verlauf der Fahrt alles seine Freßkörbe öffnete und, ob ich nun instinktiv sehnsüchtige Blicke auf die Herrlichkeiten um mich warf, kurzum, ein Herr sprach mich an mit der Frage, ob er mir aus dem nächsten Bahnhofrestaurant etwas holen sollte. Die Ironie, welche in diesem Anerbieten lag, ignorierend, antwortete ich, daß ich zwar sehr hungrig sei, aber seine große Gefälligkeit nicht in Anspruch nehmen könne, da ich mich verausgabt hätte. Diese stolze, freimütige Antwort sicherte mir die Sympathie der übrigen, denn ich hörte, wie nun getuschelt wurde: „Das scheint die junge Dame zu sein, die heute mit dem Symphonie-Orchester in P. spielen sollte“, (Ich ließ ihnen den Glauben!) und daß man mich unmöglich hungrig aufs Podium gehen lassen könne. Nun zeigte sich die amerikansche Großzügigkeit in schönster Form. Von allen Seiten flogen mir sozusagen die herrlichsten Sandwiches, Kotelettes, halbe Hühner, vor allen Dingen Tauben, wenn auch nicht in den Mund (nie in meinem Leben sind mir gebratene Tauben in den Mund geflogen!) so doch in elegante Servietten gepackt in den Schoß. Nicht nur diese herzliche Anteilnahme, sondern die Hilfe, die mir zuteil wurde, nahmen etwas von der Zentnerlast von mir. Aber genug Zweifel und Furcht, wie ich, angekommen in dem fremden P. mich ohne Geld durchschlagen würde, blieben mir noch. Depesche schien mir Notwendigkeit. Wohin? An wen? Der Zug raste und schien nirgends anzuhalten. Schließlich war ein aussteigender Herr so liebenswürdig mir ein Telegramm auf seine Kosten, adressiert: Ellis, „Boston Symphonie-Orchester“, Portland, Concert Hall, aufzugeben. Inzwischen peitschte der Regen gegen die Fenster und wir erreichten bei einem Wolken-

bruch den düsteren, riesigen Bahnhof von P. Nachdem ich voller Unruhe in Spannung zitternd gewartet, erschien wie eine Erlösung Mr. Ellis, der mich nach einer stürmischen Begrüßung in einen bereitstehenden Wagen packte, der uns nach wenigen Minuten in den Konzertsaal brachte. Nikisch stand schon mit erhobenem Taktstock auf dem Podium und sah sich indigniert nach dem Störenfried um, da ich die Weisung erhalten hatte, mich in die erste Reihe zu setzen. Seine gestrenge Miene hellte sich auf, als er mich erkannte, woran auch das ganze Orchester grinsend teilnahm und dann setzte ..... die Tannhäuser - Ouverture ein. Nach Verlauf des prachtvollen Konzertes waren wir alle beim Champagner noch fröhlich beisammen. Nur Mr. Ellis schienen tiefe Probleme zu bewegen, deren Deutung nur Nikisch klar zu sein schien, denn als Mr. Ellis sich sehr vorzeitig zurückzog, sagte Nikisch lächelnd zu mir: „Sie werden morgen den Grund seines Insichgekehrtsein ersehen." Und so war es auch. Denn des Rätsels Deutung erschloß sich uns am nächsten Morgen bei der Probe. Ein Artikel im „Portland Chronicle" — echt amerikanisch geschäftstüchtig — über die im Kneisel-Quartett mitwirkende Pianistin war erschienen, die: „Nur mit äußerster Gefahr, gehemmt durch Mißgeschicke aller Art (meine Geldknappheit), belästigt durch die Neugierde junger, mitreisender Herren (gesegnet sei die Güte dieser hilfreichen Beschützer), halb verhungert und verdurstet (ich verzehrte nochmals in Gedanken die herrlichen Täubchen), wegen ihrer vornehmen Schüchternheit (ich rekapitulierte meine Keckheit, die sich in der Annahme aller Wohltaten manifestierte), endlich die Hallen des großartigen P. Bahnhofs (alte verräucherte, düstere Kaserne) erreicht hätte! Sie wäre zweifellos dort zusammengebrochen, wenn nicht die umsichtige Fürsorge des stets um seine Künstler, besonders seine Damen! besorgten Mr. Ellis sie vor allem weiteren Ungemach bewahrt hätte! Wie diese Künstlerin, die im überschwenglichsten Idealismus über allen banalen Alltäglichkeiten des Lebens stehend, heute Abend das Schumann Klavier-Quartett und die Beethovenschen Bagatellen wiedergeben würde, nun, das wußte Mr. Ellis schon im voraus, das würde so unvergleichlich sein, daß P. sobald ein derartiges Erlebnis nicht mehr haben würde . . . usw. usw."

Die gute Stimmung, die dieser Apotheosen-Artikel bei uns auslöste, befähigte uns, unser Bestes zu geben und Zugaben waren mein besonderes Los. Der, wohl infolge des Ellis-Artikels gute Kassen-Erfolg erweichte dann schließlich auch den Knicker Kneisel so weit, daß er sogar (und das war wohl der größte Erfolg) großzügig die Zahlung der 7.50 Dollars Fahrkarte meinem Honorar zufügte.

„Variationen."

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

„Du, ich muß Dir das mal sagen: ich mag Variationen nicht mehr! Du könntest es sonst an meinem Spiele merken, und dazu will ich es nicht kommen lassen."

„Ist das Dein Ernst, Liebe? Du hast doch bis jetzt alles so begeistert mitgespielt, was wir uns zu vier Händen vorgeknöpft haben! Auch Variationen. Und nun mit einem Male dieser Wandel? Woher nur?"

„Wenn ich ehrlich sein will: mich langweilt diese ewige Wiederkehr des Gleichen auf die Dauer. Die Veränderung ist im Grunde ja doch nur eine Umschreibung, Unter- oder Übermalung desselben Gedankens. Da fehlt das anregende, aufreizende, schwung- und kraftspendende Neue, das uns in aller sonstigen Musik so anfeuert. Das ist's, was mir die Variationen allgemach unausstehlich macht."

„Ei sieh da: das sagt dieselbe Künstlerin, die gestern und vorgestern noch mit mir in Hildesheim die Hunderte von Fachwerkbauten bewundert hat — Bauten, deren Felder in der Hauptsache nach dem gleichen Grundgedanken aufgeteilt waren und deren Felderschmuck eigentlich stets nur Veränderungen eines und desselben Hauptthemas darstellten?! Das sagt die Wander- und Schönheitsselige, die schon so oft vor den prachtvollen Kapitellen romanischer Dome und dem zierlichen Maßwerk gotischer Kirchen gestanden und laut bewundert hat,

wie vielfältiges Leben allenthalben aus einer Grundform, aus einem „Thema“ alſo, erwächſt?! Und trotzdem die Abneigung gegen muſikaliſche Veränderungen?!“

Meine Begleiterin ſchwieg, ſichtlich betroffen.

„Verzeih, ich wollte Dich mit meinen Gedächtnishilfen nicht kränken. Sie platzten mir ſo heraus, weil ich Dich im Augenblick nicht begriff und ſich von ſelbſt das hervordrängte, was ich im Stillen immer ſchon beim Anſchauen der Architekturformen gedacht hatte. Im Unterbewußtſein hatte ich dabei wohl angenommen, Du hätteſt dieſelben Verbindungsfäden zwiſchen Bau- und Tonkunſt geſchlagen wie ich. Daß es nicht geſchehen iſt, ſehe ich ja nun. Aber iſt das nicht eigentlich meine Schuld? Weshalb redete ich nicht früher, ſozuſagen an Ort und Stelle, von dieſen Dingen?“

„Sind wir denn hier nicht auch an Ort und Stelle, mein Herr Eiferer? Wenn das Eine dem Anderen ſo verwandt iſt, wie Du meinſt, dann kommt es ja nicht darauf an, wo wir mit der Verſtändigung beginnen: am Klavier oder vor den Fenſtern eines Domes.“

„Gottſeidank: Du biſt mir nicht böſe wegen meiner Heftigkeit von vorhin. Und willſt Dich ſogar verſtändigen, trotz Abneigung aus Langeweile?“

„Ach, geh doch: Du weißt nur zu gut, wie raſch eine Stimmung oder ein Gefühl mit mir durchgehen und daß meiſtens alles ſchon überſtanden iſt, wenn es ausgeſprochen wurde. Jetzt meine ich z. B., mit meinem Widerwillen gegen die Variationen ſei es eigentlich gar nicht ſo ernſt beſtellt geweſen.“

„Das wäre ja ſchön und erſparte uns eine Menge Arbeit. Außerdem freue ich mich an dem Gedanken, Dich nicht unterſchätzt zu haben. In einem Punkte muß ich Dir ja Recht geben: es gibt unſäglich langweilige Variationen! Du weißt, welche ich meine: die äußerlichen, bloß formverändernden. Bei denen iſt für den inneren Menſchen wirklich nichts zu holen. Mit ein bißchen Geiſtesakrobatik und Klingklanggetue iſt da alles getan. Aber weißt Du noch, welche tiefe Freude wir im vorigen Jahre beim Anhören der Bachſchen Choralmotette „Jeſu, meine Freude“ an der echten, ſtrophiſch-inhaltlich geſpeiſten Veränderung empfanden? Und möchten wir wohl auf ſo manchen köſtlichen Mittelſatz in Haydns Symphonien verzichten, bloß, weil er Veränderungen bringt? Und wie iſt's mit Beethovens Andante im Septett und in der Appaſſionata oder der tollen „Wut über den verlorenen Groſchen“, mit den Händelvariationen von Brahms oder den Mozartvariationen Regers, dem Preislied Walthers aus den „Meiſterſingern“ und dem 4. Satz in Brahmſens e-moll-Symphonie? Ganz zu ſchweigen von der Unzahl der Veränderungen in Schuberts Liedern, in Loewes Balladen, überhaupt im geſamten Liedſchaffen?“

„Ja, gib Dich zufrieden, Lieber: ich verſpreche Dir, in Zukunft nur noch gegen Variationen aufzumucken, bei denen mich die Leere angähnt. Und wenn ſie noch ſo geiſtreichelnd aufgemacht ſind — ich mache da einfach nicht mehr mit. Jetzt erſt recht nicht. Denn mir iſt es vorhin bei Deiner Aufzählung wie Schuppen von den Augen gefallen: ohne die Veränderung kommen wir in der Muſik gar nicht zurecht! Kein Meiſter hat auf ſie verzichtet. Im Gegenteil: er hat ſie zum Gefäß ſeiner herrlichſten Gedanken erwählt. Nur hat das Kind oft einen anderen, als den gewohnten Namen, und nicht ſelten gar keinen. Das iſt mir nun alles klar.“

„Wozu doch ſo ein kleines Aufbegehren ſchon mal gut ſein kann!

Die Bravheit iſt zwar tugendhaft,
doch weiter kommen Wiſſenſchaft
und Künſte ohne ihren Bann;
da heißt's: ich muß, ich will, ich **kann!**

Der Kuckuck hole die Duckmauſerei! So und jetzt ſpiele ich, unſerer eigenen, ernſten Theorie zum Trotz, Meiſter Raffs „Königin-Polka“ und mache mir ein Feſt daraus, wie hier in Tönen ein Feſt aufgebaut wird. Ein Ball zwar nur und keine Seelenfeier. Immerhin: es entwickelt ſich doch was! Aus einer Stimmung wird ein Rauſch, aus einer Eingangstanzbewegung eine bunt wogende Menge in überſchäumendem Lebensgefühl. Auch für ſolche Veränderungen ſollen wir

ihren Schöpfern dankbar sein. Der prächtige Carl Maria von Weber und der begnadete Franz Liszt sind selbst in ihren besten Variatonenwerken nicht viel über Raff hinausgekommen.

Wenn's Dich dann verlangt, greifen wir zusammen zu einem Stück voll inneren Werdens. Brahms oder Reger, wie Du willst."

„Schon gut: spiele Du erst mal Deinen geliebten Raff. Ich werde ihn mir sowieso zum Teile von drüben her anhören müssen. Ich glaube, unser Kleinchen ist aufgewacht und hat gerufen."

„Alles in Ordnung! So tritt eben jetzt die eine große Veränderung, das allmächtige Leben selber, in ihr Recht! Tun wir, was es von uns verlangt: zur Stunde, morgen, übers Jahr — und unser Leben wird auch eine echte Variation werden — : voller Wechsel, voller Hinhaltungen und Aufschwünge. Gäbe Gott, daß es ein Kunstwerk würde —: mit der großen Steigerung am Schlusse nämlich . . . ."

Arbeitsgemeinschaft Leipziger Volksmusiker.

Unter der Führung des Fachberaters für Volksmusikfragen im Kreis Leipzig, Ferd. Kollmaneck, ist in Leipzig eine Arbeitsgemeinschaft Leipziger Volksmusiker gegründet worden. Ihre Aufgabe ist, die auf dem Gebiete der Volksmusik tätigen Lehrer und die Dirigenten der Volksmusikvereine in ihrer musikalischen Arbeit zu stützen und ihnen die Möglichkeit zu geben, sich so weiterzubilden, wie es für das Ansehen des Musikerzieher-Berufes überhaupt als auch für die Zugehörigkeit zum Berufsstand in der entsprechenden Reichsorganisation notwendig ist. Mitglieder können nur die im obgenannten Sinne haupt- oder anerkannt nebenberuflich Tätigen und Studierende, nicht aber Liebhaber und Dilettanten werden.

Einen wesentlichen Teil der Arbeitsgemeinschaft bildet das aus den Mitgliedern zusammengestellte Orchester, das keinerlei Konkurrenz für die Volksmusikvereine, noch ein selbständiges Orchester-Unternehmen ist. Es ist allein Schulungsorchester und will unter sachkundiger Oberleitung von Kollmaneck, dem als künstlerischer und pädagogischer Mitarbeiter Walter Knape, Leipzig, zur Seite steht, beispielgebend auf dem Gebiete der Volksmusik sein.

MUSIKBERICHTE

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Maurick: „Heimkehr des Jörg Tilman" (Düsseldorf).

Spontini: „Vestalin" in Neubearbeitung von Heinrich Schaefer (Duisburg).

Theodor Huber-Anderach: „Spiel um Liebe", Ballett, und

Franz Höfer: „Schneewittchen", Ballett (München).

Konzertwerke:

Alfred Zehelein: Streichquartett op. 31 (München).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

G. F. Händel: „Hermann und Tusnelda", bearbeitet von H. J. Moser (Leipzig).

Paul Graener: „Der Prinz von Homburg" (Berliner Staatsoper, 14. März).

R. Glière: „Schah Senem", Oper (Baku).

Louis Zehntner: „Amfeld, der Söldner" (Schweizerische Volksoper, Basel).

Giuseppe Mulè: „Liola", Oper (Neapel).

Hermann Henrich: „Melusine" (Bad. Staatstheater, Karlsruhe, 16. März).

Konzertwerke:

Philipp Jarnach: „Musik um Mozart" (Leipzig, Gewandhaus).

Alwin Zimmermann: „Aphrodite", sinfonische Dichtung (Konstanz).

Bernhard Borseljon: „Schlaf und Tod" für Altstimme und Orchester, und

Ernst H. Seyffardt: Kantate „Heldentaten" (Krefeld).

Kurt Striegler: „Tränen und Trost", Liederzyklus, und

Joseph Lederer: Serenade für Kammerorchester (Dresden).

Hermann Ambrosius: Sinfonisches Vorspiel (Leipzig, Gewandhaus).

Karl Meister: 2. Concerto grosso (Nürnberg, Ende März).

C. A. Vogel: Variationen und Fuge D-dur über ein eigenes Thema für Klavier (Leipzig).

Emil Peeters: Quartett für Oboe mit Streicher (Berlin).

Paul Gerhardt: op. 28 „Abendmusik" für kl. Orchester und Orgel (Leipzig, 17. Februar).

Wolfgang Fortner: Concertino für Bratsche u. Orchester (12. April, Dresden unter Paul van Kempen).

Paul Gerhardt: op. 10, I „Vöglein im kalten Winter" (Lob Gottes) für 5st. Chor und Solosopran (Dresden durch den Kreuzchor unter R. Mauersberger, 9. Februar).

Paul Gerhardt: op. 12 Festfantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" für Orgel (Leipzig, 17. Februar).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

CHOPIN-FEIER IN DRESDEN.

Von Gerhart Göhler, Dresden.

Die Stadt Dresden hat einen kürzlich stattgefundenen Besuch ihres Stadtoberhauptes in Warschau zur Gelegenheit genommen, diesen Besuch durch eine Einladung polnischer Gäste zu der an Chopins 125. Geburtstag stattgefundenen Einweihung einer Chopin-Gedenktafel an dem Haus Neumarkt 1 in Dresden zu erwidern; durch den Besuch der polnischen Gäste, der Herren Minister Starzynski, Stadtvizepräsident Olpinsky, Stadtvizepräsident Skocylas, Prof. Jachimecki u. a. und durch die Anwesenheit der Herren Reichsleiter Hilgenfeld und Amann, Staatssekretär Dr. Funk, polnischer Botschafter Lipski erhielt die Veranstaltung einen bedeutenden, offiziellen Charakter, der dem zur Zeit gepflogenen freundnachbarlichen Verhältnis zu Polen Rechnung trug. Dresden hat viel Berechtigung, Chopin aus Anlaß seines 125. Geburtstages zu ehren. Hier hat der große Künstler Maria Wodzinska, seine unsterbliche Geliebte kennen gelernt; hier sind, bei viermaligem Aufenthalt, einige seiner bekanntesten Kompositionen (der As-dur-Walzer und zwei Etüden aus op. 25 und einige Lieder) entstanden und nicht zuletzt der sächsische Kulturkreis ist es gewesen, der an der Vertiefung seiner Erfolge als Pianist und als Komponist gewirkt hat zu einer Zeit, wo Chopin selbst in außerdeutschen Ländern seine großen Triumphe feierte. Von Robert Schumann stammt jene erste „historisch gewordene" Kritik über Chopins op. 2, von ihm stammt der Ausruf „Hut ab, ihr Herren, er ist ein Genie", als er die Variationen über ein Thema aus Mozarts „Don Giovanni" kennen lernte, und etwas später äußerte Friedrich Wieck über eben dieses Werk, daß es „in den genialsten und kühnsten Zügen" gehalten sei.

Den inoffiziellen Auftakt der Chopin-Feiern bildeten zwei Klavier-Abende bekannter Künstler: im Palmengarten spielte der einheimische Prof. Walter Schaufuß-Bonini, im Künstlerhaus Julian v. Karolyi, beide vor ausverkauftem Hause und stürmisch gefeiert: Bonini mit der ganzen Überlegenheit des gereiften Mannes, der Chopin auch geistig durchdringt, Karolyi mit seinem verblüffenden, keinerlei technische Schwierigkeiten kennenden Musikantentum.

Die offiziellen Feiern begannen mit der Enthüllung der Chopin-Gedenktafel am jetzigen Hause Hotel Stadt Berlin: hier hat der polnische Tonsetzer während zwei seiner vier in Dresden genommenen Aufenthalte gewohnt; bei der Enthüllungsfeier sprachen für Dresden der Oberbürgermeister Ernst Zörner, für Polen Stadtpräsident Minister Starczynski. Abschluß und Höhe der Veranstaltungen brachte das Chopin-Gedächtniskonzert im neuen Rathaus; unter der Mitwirkung von Frau Kammersängerin Elsa Wieber (Gesang), Frl. Gertrud Binz-Berlin (Klavier) und der Dresdner Philharmonie unter Leitung von Paul von Kempen wurden in festlicher Weise vornehmlich die in Dresden entstandenen Werke Chopins und das Klavier-Konzert in e-moll zu Gehör gebracht; einleitend hörte man Moniuszkos Ouvertüre zur Oper „Halka", ein Stück echt polnischer Nationalmusik, abschließend eine Konzertouvertüre von Szymanowski als Probe neuzeitlich-polnischen Musikschaffens. Festreden hielten nach Begrüßungsworten des Oberbürgermeisters Zörner Staatssekretär Dr. Funk, der unterstrich, „daß die Reichsregierung seit Abschluß des polnisch-deutschen Vertrages auch in kultureller Hinsicht alles getan hat, um die Beziehungen zwischen den beiden Nachbarstaaten zu verbessern und zu vertiefen", Stadtpräsident Starzynski und Botschafter Lipski. Das Interesse der Kunst- und Musikkreise Dresdens war lebhaft.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 15. Febr.: Max Reger: Phantasie und Fuge über B-A-C-H f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Gustav Schreck: „Der Tag nimmt ab" f. 4st. Chor op. 31, III. — Hermann Ambrosius: „Sinfonische Motette f. gem. Chor a cappella. (Zum ersten Male).

Freitag, 22./23. Febr.: Richard Wetz: Passacaglia und Fuge d-moll f. Orgel (vorgetr. v. Herbert Collum). — Joh. Seb. Bach: „Dir,

dir, Jehova, will ich singen", „Gib dich zufrieden". — Gustav Schreck: „Woher kommt denn die Weisheit"? Motette f. gem. Chor op. 30 (der Universität Leipzig gewidmet).

Freitag, 1. März: Georg Friedrich Händel: Fuga Nr. 5 a-moll f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Günther Ramin). — Heinr. Schütz: Psalm 98: „Singet dem Herrn" f. 2 Chöre a cappella. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!" Motette f. zwei Chöre.

Freitag, 8. März: Max Reger: Fantasie und Fuge über den Choral: „Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelenfreud" op. 53 Nr. 3 f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Karl Hoyer). — Johannes Brahms: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen". Motette f. gem. Chor. op. 74, Nr. 1. — Johann Hermann Schein: „O Domine". Motette f. 6st. Chor.

HERMANNSTADT. Motette in der ev. Stadtpfarrkirche.

Sonnabend, 16. März: Zur Feier des 250. Geburtsjahres Joh. Seb. Bachs: Johann Sebastian Bach: Präludium u. Fuge Es-dur (Tripelfuge) f. Orgel (vorgetr. v. Prof. Franz X. Dreßler). — Motette: „Jesu, meine Freude" f. 5st. gem. Chor u. Solostimmen, nach Worten der Heiligen Schrift, Römer 8, Vers 1—2 und 9—10.

BOCHUM. Das augenblicklich zur Abwicklung gelangende Konzertprogramm ist das schönste und reichhaltigste, das wir bisher gehört haben. Es besteht aus einem Zyklus „Von J. S. Bach bis zur Gegenwart" (Max Strub, Friedrich Wührer, Henny Wolff u. a.), 6 Meisterkonzerten, 8 Kammermusiken und 2 Sonderveranstaltungen. Die Meisterkonzerte bildeten seltene Höhepunkte. Es gastierten Elly Ney, Georg Kulenkampff, Wilhelm Kempff und Wilhelm Grümmer, hervorragende Künstler, über deren Eigenschaften hier nichts mehr gesagt zu werden braucht. In einem Chorkonzert wurde Gottfried Müllers „Deutsches Heldenrequiem" erstaufgeführt. Die Aufführung wirkte durch die überragende Gestaltungskraft Prof. Leopold Reichweins und die vorbildliche Einsatzfreudigkeit des Städt. Musikvereins sehr nachhaltig. Heinrich Zöllners „Hunnenschlacht" (für Soli, Männerchor und Orchester) ist ein in lyrischen und dramatischen Episoden nicht uninteressantes Werk, es lebt aber ausnahmslos in der Klangwelt R. Wagners und erschöpft sich in einer pompösen Fassadenwirkung. — Ein Konzert für Streichorchester, Flöte und Cembalo op. 27, 1 des einheimischen Emil Peeters gelangte zur Uraufführung. — Der Komponist nähert sich alten Formen des 17. und 18. Jahrhunderts, die er mit neuem Geist zu erfüllen versucht. Einen schöpferischen Hauch verspürt man eigentlich nur in der meisterhaft geformten Passacaglia, während alle anderen Sätze eine rein verstandesmäßige Musizierweise erkennen lassen. Eine Festliche Suite für kleines Orchester von Julius Klaas bewegte sich auf der Ebene gehobener Unterhaltungsmusik. Rudi Stephans Musik für 7 Saiteninstrumente hörte man in chorischer Besetzung unter Hans Treichlers Leitung. R. Wardenbach.

BREMEN. Für die Leitung unseres Staatstheaters ist die künstlerische Darbietung aller Opern des laufenden Spielplans Selbstverständlichkeit. Qualität statt Quantität. Zum ersten Male erschien „Simone Boccanegra" von Verdi. Es ist das Verdienst Dr. Beckers, die komplizierte Handlung szenisch so klar gelegt zu haben, daß müheloses Verständnis erreicht wurde. GMD Beck ließ die Musik in den herrlichsten Farben und Melodiebogen erblühen. Die subtilste Klarheit bei allem Klangrausch, das Aufleuchten kleiner Motive und Floskeln im Orchester beweisen gleichzeitig den feinen Zeichner. Die Geschlossenheit der Darstellung des „Ringes" war ein Erlebnis. Das Gleiche sei festgestellt für die „Zauberflöte". Bewundernswert war die Aufführung des „Palestrina". GMD Beck kann sich der restlosen Anerkennung und Begeisterung der Bremer erfreuen. Ihn unterstützten treffliche Sänger und Sängerinnen. Die Textbehandlung in der Pfitznerlegende war mustergültig. Auch KM Reinwald ist ein sehr tüchtiger Mann. Das zeigten seine „Lustigen Weiber", die oben und unten von Leben und Laune sprühten.

Der Instrumentalverein blieb auch im 2. Kammerkonzert seinem Bestreben treu, Komponisten der Jetztzeit zu Worte kommen zu lassen. Neben Kaminskis 3 geistlichen Liedern und Kuhns Streichtrio in A-dur stand zum ersten Male Hoyer, op. 48, Lebenslied für 4 Streicher und eine hohe Stimme, Text von O. Thörner, auf der Vortragsfolge. Vier in Farbenpracht leuchtende Klangbilder, voll von fesselnder Bewegung, mit Ruhe gepaart, erfreuen durch die Fülle der Einfälle. Hell strahlte Maria Lauterbachs quellfrischer Sopran. — Bremen tut auch sonst seine Pflicht lebenden Komponisten gegenüber. Am besten hatte es Karl Gerstberger. Ihm widmete KMD Liesche in der Reihe seiner Musikabende ein ganzes Konzert, darin zwei Ur- und eine Erstaufführung. Die deutsche Hymne: „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben" (1. Preis des Bremer Wettbewerbs) ist eine schlichte, markige Weise, jedoch fehlt ihr der letzte begeisternde Ausdruck. Im Konzertsaal läßt man die Bläser lieber weg. Höher steht „Weckruf und Lob der Arbeit", op. 22, (1. Preis der Deutschen Arbeitsfront). Der Text ist Goethes „Pandora" entnommen. Prometheus

(der Meister), Solotenor, Chor der Schmiede meist im Wechselgesang des Chortenors und Chorbasses, Pauke und Bläser. Trotz Einfachheit der Stimmführung ist eine nachdrückliche Textausdeutung in scharf rhythmischer Form erreicht. An geeigneter Stelle ein sehr wirkungsvolles Stück. Das die Uraufführungen. Zum ersten Male hörten wir das „Concerto dramatico", op. 20; es war unbedingt das wertvollste Werk des Abends. Concerto dramatico composto del Sigr. Dottore Flammini detto Panurgo secondo (aufzuführen in der Darmstädter Gemeinschaft der Heiligen), so nennt Goethes jugendlicher Übermut die 12 kurzen Teile seines Werkes, denen er selbst die musikalischen Bezeichnungen vorangestellt hat. Ihnen ist Gerstberger streng gefolgt, und Goethe hat in ihm seinen Musik-Meister gefunden. Ein Stück zur Heilung Griesgrämiger, nicht für Empfindliche. Es sprudelt die Musik über von Humor, Witz, sogar Karikatur (Choral-Jazz!). Man lächelt, man lacht freudigen Herzens. Das Orchester ist trefflich behandelt. Der Domchor und 4 Solisten trugen das Werk launig vor. Das Orchester (Sinfonieorchester) fand sich mit der technischen Schwierigkeit ganz gut ab, war aber zu dick und zu schwerfällig. Der Chor konnte sicherer sein. Das Publikum feierte Gerstberger und Liesche herzlichst. Von den drei Madrigalen für Männerchor, op. 17, „Glück des Soldaten", „Fuge beim Wein", „Unheimliches Ständchen" gebe ich dem letzten den Vorzug. Hier waltet geschickte, natürliche Linienführung bei gutem Klang in der Vertikalen. Der Text ist reizvoll erfaßt. Der Lehrergesangverein machte sich um diese Madrigale und Uraufführungen verdient. Im 6. philharm. Konzert betreute GMD Wendel erstmalig Gerstbergers op. 19 „Konzert für Streichorchester". Die Form ist die des Concerto grosso, Solostreicher und Tutti. Ist der Kopfsatz stark archaisierend, so nehmen die folgenden mehr den Charakter einer Serenade an. Scharf umrissene Themen zeichnen das Werk aus.

Dr. Kratzi.

DRESDEN. Das Konzertleben hat in den ersten Wochen des neuen Jahres sehr an Lebendigkeit gewonnen: die Chor- und die hiesigen Kammermusikvereinigungen sind nahezu vollständig und erfolgreich auf dem Plan gewesen: voran das Bärtich-Quartett mit einem sehr eindrucksvollen romantischen Abend. Der gute Besuch der diesjährigen Quartett-Abende hat diese rühmlichst bekannte Kammermusikvereinigung veranlaßt, die Abende nun doch noch im nächsten Jahr fortzusetzen. Ein Chorkonzert mit zu einem Teil selten gehörten Chorwerken R. Schumanns u. a. gab der Dresdener Lehrergesangverein unter der Leitung P. v. Kempens. In der Orchesterschule haben die Prüfungskonzerte begonnen; der Rang der einzelnen Darbietungen am ersten dieser Abende stand durchweg ganz erheblich über dem Durchschnitt. In einem Sinfoniekonzert der Dresdner Philharmonie begegnete man sehr gern der Sängerin Käte Heidersbach; die Philharmonie gab außerdem unter Paul von Kempen ein weiteres Konzert für die NS-Kulturgemeinde im Rahmen des seither abgeschlossenen Zyklus' „Beethoven für alle": man hörte seltene Beethovenwerke, darunter die „Musik zur Weihe des Hauses", d. h. also nicht nur die Ouvertüre, sondern auch den so gut wie gar nicht zu hörenden Chor „Wo sich die Pulse jugendlich jagen", danach die „Ruinen von Athen" und das Tripel-Konzert für Klavier, Violine und Cello: ein ungewöhnlich interessantes, fesselndes Programm, das seine Krönung durch eine blendende Wiedergabe der großen Leonoren-Ouvertüre erfuhr. Beethoven-Abende gaben — beide in überfülltem Saal — Lamond und Elly Ney; Lamond spielte außer der großen c-moll-Sonate durchweg bekannte Stücke (die Mondschein-, die Waldstein-Sonate, die Appassionata); von Elly Ney hörten wir ebenfalls Appassionata und Waldsteinsonate, daneben aber die Es-dur Sonate op. 7 und die Variationen. Mit ihrem Trio oder mit einzelnen seiner Künstler (Prof. Florizel v. Reuter; Ludwig Hoelscher) gibt sie darüber hinaus z. Zt. einen Zyklus von im ganzen vier Kammermusikabenden (Trio-, Quartett-, Violinsonaten- und Cellosonaten-Abende) mit triumphalem Erfolg, und zur besonderen Freude ihrer Bewunderer ergab noch der Zufall einer Erkrankung von Edwin Fischer Gelegenheit, die Künstlerin Brahms' d-moll-Klavierkonzert in einem Sinfonie-Konzert der Staatskapelle spielen zu hören: die Interpretation hatte einen ganz eigenen besonderen Reiz, da sie in ihrer ganzen Anlage ungemein zart und poetisch war.

Sein zweites Konzert gab der Mozart-Verein unter der solistischen Mitwirkung von Professor Bertrand Roth und Alma Moodie; der stürmisch gefeierte Achtziger spielte die c-moll Fantasie und Stücke aus der c-moll Sonate. Eine bedeutsame Uraufführung gab es in der Sylvestervesper des Kreuzchors: Rudolf Mauersberger führte erstmalig die Sylvester-Kantate von Helmut Meyer von Bremen auf: ein Werk, dem man hoffentlich bald einmal wiederbegegnet, um den sehr günstigen ersten Überblick bei Gelegenheit einer Aufführung unter glücklicheren Umständen zu vertiefen; Hans Lißmann blieb der Solopartie des Werkes nichts schuldig. Gerhart Göhler.

FRANKFURT am Main. Die beiden letzten Volkskonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft vermittelten unter Hans Rosbauds Leitung in anerkennenswerten, stark bemühten Wiedergaben klassische Musik: Händels

„Feuerwerksmusik"; bekanntlich von dem Komponisten 1749 zur Feier des Aachener Friedens komponiert, Bruckners 7. Symphonie mit dem einzigartigen cis-moll-Adagio, Mozarts g-moll-Symphonie und Beethovens 2. Symphonie. Stets fällt die sorgfältige Vorbereitung der Werke durch Rosbaud auf, der mit dem verstärkten und sehr viel in Anspruch genommenen Orchester des Reichssenders Frankfurt a. M. erstaunlich große Klangwirkungen erzielt, die, ungeachtet allerletzter Präzision, durchaus den gestellten Aufgaben gerecht werden. An Solisten hörte man Ria Ginster, welche die herrliche Bachkantate Nr. 51 „Jauchzet Gott in allen Landen" mit der vollen Schönheit ihrer umfangreichen Sopranstimme sang. Walter Gieseking, der mit Mozarts Klavier-Konzert Es-dur (Köchel 271), in unsagbar leichter Kammermusik-Auffassung gespielt, Beifallsstürme erweckte. In einem Sonderkonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft hörte man das Elly Ney-Quartett und -Trio, das mit der Aufführung von Werken Schumanns, Dvořáks, Brahms' aufs Neue seinen künstlerischen Ruf als Kammermusikvereinigung von Format befestigte. Im 8. Freitagskonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft gab es eine Erst-Aufführung. Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied Morgenrot, Morgenrot" für großes Orchester op. 2. Für einen 20jährigen ein immerhin erstaunlich sicheres, kontrapunktisch geschicktes Werk, das freundlichen Beifall fand. Der Solist des Abends, der spanische Violincellist Gaspar Cassado, hatte für das h-moll Violoncell-Konzert Dvořáks schönsten Ausdruck, vereint mit einem geistig kultivierten Vortrag. Brahms' 4. Symphonie fand unter Georg Ludwig Jochum mit vorzüglich disponiertem Orchester eine ebenso ausgezeichnete und sichere Darstellung wie R. Strauß' üppig instrumentierte „Symphonia domestica" im 9. Freitagskonzert, das außer der blassen Orchesterfantasie „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" von Mussorgsky das Violinkonzert in a-moll von Glazounow brachte, vornehm gespielt von dem ungarischen Geiger Laszlo Szentgyörgyi (Budapest).

In der Oper: die Erstaufführung von „Sly" von E. Wolf-Ferrari. Die „Legende vom wiedererweckten Schläfer" — eines von Shakespeare übernommenen Stoffes, den G. Forzano textlich geschickt, psychologisch gewollt, verarbeitete — verrät musikalisch, trotz der stilistischen Zwiespältigkeit, die blühende Melodik des Italieners, vereint mit einem deutsch-lyrischen Einschlag. Walter Felsensteins umsichtige Regie baute mit Ludwig Sievert in Raum, Kostüm und Bewegung das Spiel (techn. Leitung Walter Dinse) zwischen Wirklichkeit und Maskerade glänzend auf: eine Taverne von niederländisch-suggestiver Bildkraft, den Wachtraum Slys von märchenhaft fantastischer, tänzerisch-bewegter Melancholie. Karl Maria Zwißler übertrug die mosaikartige Fülle des Klangwillens der Partitur auf ein ausgezeichnetes Ensemble, aus dem neben den klangsicheren Chören Curt Kretzschmars als Träger der Titelrollen John Gläser und seine Partnerin Elsa Kment als Dolly sowie der Graf von Westmoreland, von Herbert Hesse darstellerisch und gesanglich vorzüglich verkörpert, hervorragten.

August Kruhm.

HILDESHEIM. Die Hildesheimer Musikgemeinde hat auch in dieser kritischen Zeit die Festigkeit ihres Aufbaues bewiesen. Ihr sehr tüchtiger Dirigent Fritz Lehmann hatte schon im Sommer in einem Aufsatz seine Ziele aufgestellt: „Die Kunst müsse Angelegenheit des ganzen Volkes sein". Diesen Zielen entsprach das Programm. An Orchestermusik wurde gebracht: Bruckners 4. Symphonie (gleich ein Höhepunkt!), die 3. Suite von Bach mit dem herrlichen Air, von Händel die Wassermusik und Concerto grosso in F, von Mozart Serenade in B. Alles hochwertige Leistungen und beste Empfehlung für Dirigent wie Orchester. An Solisten traten auf: Alma Moodie, die mit der Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes in D. entzückte. Unser tüchtiger Konzertmeister Gerhard Meyer spielte Mozarts Violinkonzert in D und Fritz Lehmann zeigte sehr fein seine pianistische Kunst in Mozarts Konzertrondo für Klavier und Orchester. Ein Abend war der Kammermusik gewidmet, indem das Peter-Quartett in meisterhafter Weise Haydn op. 71, Beethoven op. 127 und Schubert op. postumum in d spielte.

Die „Volkstümlichen Konzerte" waren in diesem Winter nicht so gut besucht wie sonst. Der Hildesheimer Madrigalchor unter Dr. Johannes Robelt brachte zu Weihnachten Konrad Hagius' 6stimmigen Psalm „Lobet den Herrn", Robert Volkmann „Er ist gewaltig und stark" und Kurt Thomas „Mache dich auf", worüber schon in ZFM S. 232 berichtet wurde, dazu alte Weihnachtslieder und Orgelvorträge von Dr. Kobelt. Derselbe führte hier auch den Hannoverschen Madrigalchor vor mit Sätzen aus einer fünfstimmigen Messe von Orlandus Lassus, Gabrielis Timor et tremor, Schütz' „So fahr ich hin" und Regers „O Tod, wie bitter bist du". Endlich feierte Dr. Kobelt das 300jährige Jubiläum seiner Orgel in St. Andreas durch eine geistliche Abendmusik, aus der der Schützchor „Die Himmel wählen" und eine Motette: Sei Lob und Preis mit Ehren, die Bachsche Schulung verrät, hervorgehoben seien. Die Arbeitsgemeinschaft Musica sacra aus Hamburg bot eine Abendmusik mit Buxtehudes Hym-

nus „Herr Gott, dich loben wir", Bachs Kleiner Orgelmesse und Regers Tokkata in d.

Die Städtische Bühne hatte dieses Jahr einen Gastspielzyklus mit der Hannoverschen Oper abgeschlossen. Die „Verkaufte Braut" und „Figaros Hochzeit" waren glänzende Vorführungen.

Fritz v. Jan.

HANNOVER. (Beethoven: „Geschöpfe des Prometheus". Uraufführung einer Tanzdichtung Yvonne Georgis im Hannoverschen Opernhaus.) Das Ballett des Hannoverschen Opernhauses, seit Jahren einer der stärksten künstlerischen Aktivposten dieses Institutes, hat in diesen Tagen neben einer Erstaufführung von Manuel de Fallas Corregidor-Tanzspiel „Der Dreispitz" eine Uraufführung herausgebracht, der wieder einmal von überall her ein stärkstes Interesse entgegengebracht wurde: eine Tanzdichtung der hannoverschen Ballettmeisterin Yvonne Georgi zu Beethovens Musik „Die Geschöpfe des Prometheus". Diese Musik, die aus dem Jahre 1800 stammt und in deren Finalsatz ganze Stücke des Rondos zur Eroica vorgebildet sind, war für ein Tanzspiel geschrieben, das verloren gegangen ist. Klar, daß es Tänzer und Regisseure seither oft gelockt hat, zu ihr eine neue Tanzhandlung zu erfinden. Unter allen Versuchen, die bislang angestellt worden sind, das Werk der Bühne wiederzugeben — der letzte fiel ins Jahr 1927, wo ihn Maudrich an der Charlottenburger Oper unternahm —, ist der von Yvonne Georgi als eine besonders starke Leistung anzusprechen. Nicht nur, daß in ihr die Prometheus-Sage in einer Weise gestaltet ist, daß sie durch das Körperspiel allein zu klarer Verständlichkeit gebracht werden kann, in dieser Tanzdichtung herrscht auch eine innigste, bis in alle dynamischen Stufungen und thematischen Kombinationen reichende Abstimmung auf Ausdruck und Form der sie tragenden Musik. Stärkstes Kriterium, daß, abgesehen von wenigen unbedeutenden Umstellungen und einer einzigen Ausschaltung einer Nummer, die Originalgestalt dieser Beethovenschen „Prometheus-Musik" durchaus unangetastet geblieben ist. Die Aufführung unter der gleicherweise geistig strengen und intuitiven choreographischen Leitung Yvonne Georgis, die sich in hervorragend stilvollen Bühnenbildern Kurt Söhnleins wirkungsvoll entwickeln konnte, mit GMD Rudolf Krasselt als musikalischem Sachwalter, gestaltete sich zu einem starken, nachhaltigen Erlebnis.

Dr. L. U.

HAGEN. Aufgabe und oberster Grundsatz eines Theaterleiters muß es sein, den Spielplan dem Können seines Personals anzupassen, nur das herauszubringen, was tatsächlich auch von ihm künstlerisch gestaltet werden kann. Das entspricht dem Wesen der Kunst und der hohen Kulturaufgabe des Theaters. Und da muß man sagen, daß Intendant Bender dieser Zielstrebigkeit gerecht wird. Er bevorzugt die Opern, die den Kräften seiner Künstler entsprechen. So kommt es denn, daß die Spieloper den Spielplan beherrscht. In bunter Reihenfolge gingen „Der Freischütz", „Wenn ich König wäre", „Undine", „Die Macht des Schicksals", „Alessandro Stradella" usw. über unsere Bühne. Diese letzte Oper auf den Spielplan gesetzt zu haben ist eine Großtat, ein Bekenntnis zur deutschen Kunst. Mag die Handlung noch so sehr abfallen, mag die Komik oft versuchen, sich allzu sehr vorzudrängen, die herrliche Musik läßt das alles leicht übersehen. Zumal die Hagener Aufführung auf einen feinen, vornehmen Ton abgestimmt war. Dieses Werk ist höher einzuschätzen wie so manche fremdländische Oper aus gleicher Zeit, von der mancher Theaterleiter glaubt, nicht ohne sie auskommen zu können. Vielleicht läßt man nur das letzte Bild weg. Es ist theatralisch und entspricht nicht unserm Zeitempfinden. Es verwischt nur den Gesamteindruck dieses fröhlichen Werkes voller launischer und neckischer Einfälle.

Sehr fein wurde auch „Orpheus und Euridike" herausgebracht. Diese Aufführung war eine ganz große Leistung.

Allabendlich spielen die Künstler vor einem vollen Haus. Ein Erfolg ihrer fleißigen Arbeit und des unermüdlichen Werbens der NS-Kulturgemeinde.

H. M. Gärtner.

KASSEL. (Uraufführung von Grovermanns „Heiliger Not".) Im Kasseler Staatstheater, das sich um die Förderung junger deutscher Tondichter in der letzten Zeit besonders verdient gemacht hat, ging C. H. Grovermanns neues Opernwerk „Die heilige Not" in einer Uraufführung in Szene, der man gerechte Anerkennung nicht versagen kann.

Der heute 30jährige, in Berlin lebende Komponist hat vor Jahren mit seiner „Medea" das Gebiet der tragischen Oper erfolgreich beschritten. „Die heilige Not" soll nach seinem Willen einen Beitrag zu dem heute lebhaft erörterten Begriff der „Volksoper" liefern, und in der Tat scheinen schon in dem Textbuch alle Voraussetzungen hierfür gegeben zu sein. Dieses stammt von Walter Förster-Suhl und behandelt in sechs wirksam gebauten Bildern ein Geschehen aus den deutschen Freiheitskriegen mit bemerkenswerter Einfühlung in die gültigen dramaturgischen Gesetze. Eine gelegentliche Breite und konstruktiv-blasse Wendungen in der Verssprache vermögen den Grundwert der von vaterländischem Ethos getragenen Handlung nur unwesentlich zu verringern.

Die musikalische Gestaltung Grovermanns ent-

fernt ſich indes beträchtlich von ſeinem ſelbſtgewählten Typus der „Volksoper". Der Komponiſt verfolgt unter Verzicht auf kleine kammermuſikaliſche Formen die augenblickliche Entwicklungslinie, die ihn auf das Gebiet der großen Oper abdrängen muß. Die ſtarke Überfrachtung der orcheſtralen Mittel, die den Singſtimmen oft bedenklich wenig Raum läßt, und eine an Richard Wagner, d'Albert und Richard Strauß genährte Tonſprache bieten dafür den Beleg. Auf eine wirklich geſunde und echte Volkstümlichkeit ſtößt man hingegen nur in ſparſamen Augenblicken, und in dieſen weiß Grovermann auch im Gegenſatz zu ſeiner dramatiſchen Akzentgebung mit feinfühligem Geſchmack zu inſtrumentieren. In der muſikaliſchen Erfindung nicht immer originell, geht der Komponiſt doch an einzelnen Stellen eigenwüchſige Wege, die aufhorchen laſſen und Hoffnung auf künftigen Segen durchaus geſtatten. Jedenfalls wird man die ſehr ernſt zu nehmende Begabung Grovermanns nicht mehr aus den Augen verlieren dürfen.

Das Kaſſeler Staatstheater ſetzte unter Operndirektor Max Krauß und Staatskapellmeiſter Heinz Bongartz an das Werk eine große Leiſtung, die den Mitwirkenden und dem anweſenden Komponiſten beträchtliche Ehrungen eintrug.

Fett.

KREFELD. (Uraufführungen.) Oper: „Die Stadt" von Erich Sehlbach (Eſſen). Ein eineinführender Vortrag des Komponiſten erläuterte vor der Aufführung die Beſonderheiten der neuen Oper: Geſang und Muſik beherrſchen das Werk, nicht das Wort. Vorbild könnte alſo Verdi ſein, nicht aber Wagner. Handlung: eine mittelalterliche belagerte Stadt; der Krüppel Edgar, der nicht bei der Verteidigung mithelfen kann, ſchleicht ſich ins gegneriſche Lager, legt dort Brand an, in dem er ſelbſt umkommt: ſein Opfer rettet die Stadt. — Die Muſik Sehlbachs iſt volkstümlich, aber doch gehaltvoll, tonal und doch linear wertvoll. Unter Otto Söllners muſikaliſcher und Hans Dinghaus' darſtelleriſcher Leitung errang das Werk einen erfreulichen Erfolg. — Konzert: Im dritten ſtädtiſchen Sinfoniekonzert (Leitung: ſtädt. Muſikdirektor Dr. W. Meyer-Gieſow) kamen zwei Krefelder Komponiſten zu Wort. Prof. E. H. Seyffardt (z. Zt. Partenkirchen) hatte der Stadt Krefeld eine patriotiſche Kantate „Ihre Heldentaten" gewidmet, die ſich als dankbar und volkstümlich geſetztes Werk offenbarte und dem anweſenden Komponiſten mehrere Hervorrufe einbrachte. — Weit ſtärker noch wirkte die Serie von Geſängen für Alt und Orcheſter „Schlaf und Tod" von Bernh. Boſſeljon (Honnef), die in ihrer faſt exotiſch anmutenden Eigenart und asketiſchen Melancholie ungewöhnlich tiefe Eindrücke ſchufen. (Soliſtin: Gertrude Pitzinger.) Der bis dahin unbekannt geweſene Komponiſt wurde außerordentlich gefeiert.

Herman Waltz.

LEIPZIG. Günther Ramin brachte im Gewandhaus mit Gewandhauschor und -orcheſter das Verdi'ſche Requiem zu Gehör. Das Werk gehört für deutſche Begriffe zweifellos in den Konzertſaal, weil es den in die letzten Tiefen des Seeliſchen dringenden religiöſen Ernſt aufgibt zugunſten einer vitalen, klangſchwelgeriſchen, dramatiſchen — und damit mehr auf das Äußere gerichteten — Ausdeutung des Textes, die immer wieder an den großen Opernſchöpfer erinnert. Ramin zeigte ſich als Kapellmeiſter von Format. Die eindringliche Melodik blühte in leuchtenden Farben unter ſeinen Händen auf. Scharfe dynamiſche Gegenſätze, ſtraffe Tempi gaben dem Werk eine durchſchlagende Wirkung, eine Wirkung, die allerdings weniger im Ethiſchen als im Äſthetiſchen wurzelt. Und deshalb möchte man dem Werk im deutſchen Muſikleben bei aller Anerkennung ſeines Wertes doch nicht zu oft begegnen. Ein vorzügliches Vokalquartett (Hilde Weſſelmann-Barmen, Marg. Krämer-Bergau, H. Hoefflin-Berlin, E. Oſterkamp-Leipzig), dem nur die a cappella-Stellen nicht ganz gerieten, machte das Konzert zu einem feſtlichen Erlebnis.

Eine Morgenmuſik des Leipziger Muſik-Pädagogiums unter Leitung von Dr. H. Mlynarczyk brachte eine ſehr gut ausgewählte Folge von Werken der Bach-Händel-Zeit. Ein prachtvolles Concerto von Albioni mit geſättigtem Streicherklang und eine Suite von Telemann zeigte das kleine Orcheſter in beachtlicher Stilſicherheit.

Anton Rohden gab in ſeinem dritten Klavierabend wiederum einen Beweis außerordentlichen techniſchen Könnens. Allerdings neigt er auch bei Muſik, die nicht unweſentliche Impulſe aus dem Techniſchen zieht, oftmals zu einem Spiel auf das Virtuoſe hin, was bei einer Suite von Händel z. B. entſchieden zu einer Verkennung im Stiliſtiſchen führte. Hervorragend gelang dagegen die C-dur-Fantaſie von Schumann, dem Rohden offenbar beſonders naheſteht.

Der Geiger Vecſey und ſein Begleiter Agoſti nützen die letzten klanglichen Möglichkeiten ihrer Inſtrumente aus. Das Programm war hauptſächlich darauf zugeſchnitten, dem Geiger dieſe Möglichkeiten zu geben, und hier konnte er durch die abſolute Schönheit ſeines Tones bezaubern. Die Sonate op. 78 von Brahms zerfiel dagegen vollſtändig und zeigte die muſikaliſchen Grenzen dieſes Virtuoſentums.

Aus den reichen Beſtänden des Leipziger Inſtrumentenmuſeums führte Prof. Dr. Schultz eine Anzahl mechaniſcher Spielwerke aller Art vor.

In ſeinen Erläuterungen wies der Vortragende auf die Bedeutung der mechaniſchen Muſikwerke in alter und neuer Zeit hin, deutete ſie als Ausdruck beſtimmter Geiſteshaltungen und betonte ihre enge Beziehung zum Kunſthandwerk. Spieldoſen, „muſikaliſche“ Uhren, von der Taſchenuhr bis zum drei Meter hohen Wandſchrank zeigten ſodann ihre Künſte. Ein mechaniſches Spinett gab Aufſchlüſſe über das Tempo und die Verzierungspraxis des Suitenſpiels im 17. Jahrhundert. Daß auch in dieſen „Spielzeugen“ ein gut Teil ernſthafte und echte Muſik ſteckt, bewieſen die Flötenuhrſtücke Haydns und die wunderbare Wiedergabe einer eigens für ein mechaniſches Orgelwerk geſchaffenen Kompoſition Mozarts. Ein ſehr anregender Abend, der ſicher auch in der breiteren Öffentlichkeit Anklang finden würde.

Gerhard Schwalbe.

MEISSEN. Das hieſige muſikaliſche Leben litt auch im vergangenen Jahre noch unter der Depreſſion, welche auf der Wirtſchaft laſtet. Die wichtigſten muſikaliſchen Veranſtaltungen ſeien nachſtehend aufgeführt. Stadtkapelle (StMD W. Steinbach) Sinfonien von Brahms (c-moll), Mozart (g-moll), Haydn (Paukenſchl.), Liſzt (Preludes) — Beethoven: Coriolan-Ouv., Klavierkonz. in Es-dur (Soliſtin: Marg. Pfab, Meißen) — Klughardt: Cellokonzert. In einem Kammermuſikabend ſpielte G. Petritt die Klavierſonate von Beethoven und Marianne Reiche ſang Lieder von Mozart, Pfitzner, Schubert und Trunk. Die Begleitungen führte unſere heimiſche Virtuoſin Marg. Pfab in der ihr eigenen vollkommenen Weiſe aus. Lehrer-Geſangverein und Singakademie brachten gemeinſam Gatters „Lebenswanderer du“ zu gelungener Aufführung. Der Trinitatiskirchenchor (Kantor Müller) erfreute mit der Weihnachtskantate von C. Hirſch und der Totenfeier von F. Hentſchel. Der Johanneskirchenchor (KMD Walther) widmete einen Abend Werken des Dresdener Komponiſten P. Pfitzner und brachte außerdem als intereſſanteſte Gabe des Abends das Hungerpaſtortrio von Gräner. In der Lutherkirche führte Kantor Meyer die Reformationskantate von A. Becker auf. KMD Hentſchel bot im Dom in 8 Feierſtunden eine reiche Auswahl von Orgel-, Inſtrumental- und Geſangswerken älterer und neuerer Komponiſten. Die vereinigten Männerchöre Hippokrene und Liedertafel veranſtalteten gemeinſam einen Abend mit heiteren Liedern aller Art und ernteten damit bei den zahlreichen Zuhörern viel Beifall. Der Volkschor (Hochſchullehrer Werner) hatte ſich ſein Ziel höher geſteckt und trat erfolgreich mit klaſſiſchen Chören von Haydn, Mozart und Beethoven auf den Plan.

Max Menzel.

MÜNCHEN. Spät, ſehr ſpät erſt kam Muſſorgſkis muſikaliſches Volksdrama „Boris Godunoff“ zu uns; allein könnte es jemals zu ſpät kommen!? Nach der Art eines wahrhaft originalen Werkes, das künſtleriſch Weſentliches und Unvergleichliches zu ſagen hat, iſt es keineswegs an den raſchen Ablauf einer Modenuhr gebunden, ſondern auf die breiteren Zeitmaße unvergänglicher Wirkung geeicht. Letztere ergriff auch das Münchener Opernpublikum mit Allgewalt, obwohl die muſikaliſche Leitung von Karl Fiſcher — der Generalmuſikdirektor hatte unbegreiflicherweiſe auf dieſelbe verzichtet! — nicht durchweg ein unmittelbares Verhältnis zu dieſer Enzyklopädie ruſſiſchen Weſens gewinnen konnte. Dagegen ließen Leo Paſettis großartige Bühnenbilder, in deren ſtimmungsreichem Rahmen es für die Spielleitung Kurt Barrés eine Luſt ſein mußte zu arbeiten, dieſen Mangel nicht empfinden. Die Schaljapin-Rolle des Boris Godunoff hat auch den Münchener Vertreter Ludwig Weber auf die Höhe ſtolzeſten Triumphes geführt. Schon lange bewunderten wir das außerordentliche Stimmaterial dieſes Sängers, daß aber auch ein derart ausdrucksmächtiger Darſteller in ihm ſtecke, hat man eigentlich erſt mit dieſer Leiſtung erfahren. Neben ſolcher überragender Geſtaltung war es vor allem noch Cäcilie Reich (Marina), Georg Hann (Pimenn), Heinrich Rehkemper (Rangoni) und Adolf Vogel (Waarlam) gegeben, mit eigenperſönlichem Profil aus dem perſonenreichen Reigen der übrigen Mitwirkenden hervorzutreten. — Bei gelegentlichen Gaſtſpielen lernte man in Margarete Kloſe (Berlin), die ſtärker noch wie als Carmen als Brangäne zu feſſeln wußte, eine Altiſtin von ſtimmlicher Sonderklaſſe ſchätzen, und Margarete Bäumer (Leipzig), groß im Eindruck als Elektra u. Iſolde, ſowie Karl Hartmann (Köln), der ſich als Lohengrin und Siegfried vorſtellte, erſangen ſich dabei die Nachfolgerſchaft Henny Trundts, bzw. Julius Pölzers, die wir an Frankfurt und Dresden verlieren.

Daß der Faſching in einem ſeiner Hauptſitze wie München auch in Theatralicis ſeine Kreiſe zog, iſt ſelbſtverſtändlich. Das obligate Operettengeſchenk der Staatsoper beſtand in einer von allen Geiſtern karnevaliſtiſcher Laune durchſchwungenen, aber trotzdem überaus kultivierten Neueinſtudierung der „Nacht in Venedig“ von Johann Strauß (in der Neubearbeitung von Carl Hagemann). Die köſtliche Partitur enthält vielleicht nicht die an Publikumsreißern dichtgeſäteſte Muſik des Meiſters, jedoch poeſievoller, lieblicher und zärtlicher ſind wir ſelten von ihm angeſprochen worden als in dieſer Schöpfung, deren höchſte Tugend muſikaliſche Feinheit iſt. Ein zündendes Auftrittslied des im Original in Proſa eingeführten Herzogs von

Urbino kam wohl auf Kosten des durch die musikalische Einstudierung echt Johann-Straußisch inspirierten Staatskapellmeisters Karl Tutein. Pasettis Szenenbilder erschufen ein berauschendes Märchenvenedig, von dem dank der nimmerrastenden Drehbühne jedes Winkelchen und Plätzchen zu erspähen war. Offenbar besteht also der Karneval in Venedig ebenso wie sein Zwillingsbruder in München aus einer einzigen „Draherei". Die tragende Rolle der Annina erfüllte Maria Reining mit lieblicher Gesangs- und Darstellungsanmut, die beiden Tenorsterne Rudolf Gerlach und Julius Patzak gefielen sich in gegenseitigem Überglitzern und Bertold Sterneck war, wie stets in solchen Fällen, Mittelpunkt der buffonesken Laune. — Auch das Theater am Gärtnerplatz versuchte es mit der Neubelebung eines Johann Strauß'schen Werkes nämlich des selten gespielten „Spitzentuchs der Königin", von dem im allgemeinen nur das duftige Walzergewebe der „Rosen aus dem Süden" bekannt ist. Das ursprüngliche Libretto, in dem einst der Dichter Cervantes eine Hauptrolle spielte, ist der Entrümpelung zum Opfer gefallen und aus dem spanischen Poeten ein k. u. k. Husarenoberleutnant gemacht worden. Mit der endlichen Vereinigung dreier Paare zwingt sich das Operettenfatum sein denkbar glückstrahlendes Lächeln ab. Auch beim musikalischen Teil hat eine Bearbeiterhand gewaltet. Der edle Wein der Strauß'schen Kelter muß dabei manchen Verschnitt durch eine vom heutigen Operettengeist bedingte Instrumentation erleiden, die mit Harfenglissandis, Celestaeffekten und Jazztrompeten nicht spart. Besonders durch den reichlichen Einsatz des Blechs wird der Neuinstrumentator Pauspertl zum regelrechten Pausbäckerl.

Als Deuter seiner „Arabella" erschien Richard Strauß persönlich am Dirigentenpult. Die sehr flüssigen Tempi wiesen auf den künstlerischen Grundcharakter des Werkes als eines musikalischen Konversationsstückes mit nicht zu verkennender Deutlichkeit hin. Bezaubernd wirkt es nun, wenn Strauß inmitten dieses leicht dahinwallenden, launisch aufgekräuselten Gesprächsstils lyrische Eilande, die zum Verweilen laden, aufsteigen läßt, so beim Duett der Schwestern, in Arabellas Aktschlußmonolog, beim Sichfinden der Liebenden oder beim Ausklang, wo Strauß die Gefühlswerte seiner Musik gewissermaßen in höchster Potenz erscheinen läßt.

Einen weiteren Großen sah man mit Hans Pfitzner an der Spitze der Münchener Philharmoniker. Es war kein Sensationsprogramm, wie es die Pultprimadonnen ad majorem gloriam der eigenen Person lieben, es bestand „nur" aus der 2. Sinfonie von Brahms und Beethovens „Pastorale". Wie vermag Pfitzner den ganzen musikalischen Ablauf aus der seelischen und formalen Logik der Werke quellen zu lassen, in welch herrlicher Weise gibt er ein großes Vorbild werkdienender Treue! Hier sollte sich kein „zünftiger" Dirigent zu gut sein, von dem Autor von „Werk und Wiedergabe" noch zu lernen. — Auch die Volkssinfoniekonzerte brachten manch wertvolle Gabe. Man hörte dort Mussorgskis „Lieder und Tänze des Todes" in einer Instrumentation durch Oskar von Pander, dem es auf Grund starker Einfühlsamkeit und klanglicher Feinhörigkeit gelungen ist, das Wesentliche und Unnachahmliche des Mussorgskischen Klavierstils in die Sprache des Orchesters zu übersetzen und klanglich teilweise noch zu intensivieren. Gesungen hat die Lieder Rudolf Watzke, dirigiert wurden sie von Adolf Mennerich. — Sein sehr sympathisch begrüßtes Dirigentengastspiel beschloß Dr. Felix Raabe, in dem das leidenschaftliche Musikantenblut seines Vaters pulsiert, mit einer „Ehrenrettung", die allenthalben Nachahmung verdient. Handelte es sich dabei doch um die F-dur-Sinfonie op. 9 von Hermann Götz, dem Schöpfer der vielgepriesenen und deshalb umso weniger aufgeführten Oper „Der Widerspenstigen Zähmung". Auch hier offenbart sich strömende Quellkraft des melodischen Einfalls und der Klangphantasie, Humor und Empfindungstiefe, ausklingend in wahrhaft hymnischen Jubel des Schlußsatzes. Freilich wurde das Werk von dem auswendig dirigierenden Orchesterleiter auch mit hingebendster Ausdrucksleidenschaft zum Klangerleben gebracht.

Endlich ist noch über das Erstauftreten zweier neugebildeter Münchener Quartettvereinigungen zu berichten. Das Gedok-Quartett (Marie von Stubenrauch, Regina Engelschalk, Giacinta della Rocca und Jelena Pacic-Reichel) verfügt in allen Instrumenten über technisch wie tonlich gleich befähigte Vertreterinnen, die sich in sorgfältigster Vorbereitung zu wirklich beglückendem Zusammenspiel zusammengefunden haben. Zwischen Schumanns op. 41, 3 und dem f-moll-Quintett von Johannes Brahms, dem Emmy Braun eine bedeutende Interpretin des Klavierparts war, erklang das Streichquartett in c-moll von Gerhart von Westerman. Das Werk fesselt nicht nur durch seine von der Regel insofern abweichende Anlage, daß es zwei bewegten Sätzen einen langsamen folgen läßt und so mit einem Empfindungshöhepunkt schließt, sondern auch durch seinen unverkünstelten Musiziergeist, der zu erfinden wie zu gestalten vermag. — In Wilhelm Stroß haben die früheren Angehörigen des Münchener Streichquartetts, die Professoren Huber, Härtl und Walter, einen neuen Primarius erhalten und sich unter dem Namen Stroß-Quartett gewissermaßen „neugebildet". Man freut sich indes, daß kammermusikalisch so erprobte Künstler wie die genannten (denn auch

Stroß kommt aus der vorzüglichen Schule des Elly Ney-Trios) in ihrem feinfühligen Ausgleich zwischen Dienen und Herrschen die alten geblieben und auf diese Weise die Kultur des Quartettspiels in München entscheidend zu fördern und zu vertiefen imstande sind. Schon die Zusammenstellung der Vortragsfolge, Schuberts a-moll-Quartett op. 29, Beethovens Opus 135 in F-dur und Mozarts „Jagdquartett" in B-dur, zeigte das ausgeprägte Gefühl für passende Zusammenstimmungen, auch in tonartlicher Beziehung. Dr. Wilhelm Zentner.

OSNABRÜCK. Unser Musikleben gipfelt in den städtischen Hauptkonzerten. In diesem Winter leitet sie der neuernannte Theaterkapellmeister Willy Krauß. Seine glückliche Programmgestaltung brachte bislang Haydns Militärsinfonie, von Beethoven die 5., von Brahms die 1. und von Bruckner die seltener gehörte B-dur-Symphonie. Die zeitgenössische Kunst war lediglich durch Gottfried Müllers „Morgenrot"-Variationen und Fuge vertreten. Als Solisten wirkten Gieseking (Beethovens Es-dur-Konzert), August Eichhorn (Cellokonzert v. Dvořák) und die jugendliche Andrea Wendling mit, welch letztere sich mit dem unbedeutenden A-dur-Konzert von Sinding begnügte. Wie diese Orchesterleistungen, so hielt sich auch die Aufführung der „Schöpfung" (mit dem stark vergrößerten Musikvereinschor) auf mittelguter Höhe. Die stärksten Eindrücke gaben einige Kammermusikabende. Der kaum genug zu bewundernde Klavierpoet Wilhelm Kempff schenkte uns, neben einigen tiefgründigen Stücken von Bach und Werken von Chopin, Schuberts B-dur-Sonate in unvergeßlicher Deutung. Der Schloßverein, der ursprünglich anderen Aufgaben dient, läßt sich dankenswerterweise die Pflege der Kammermusik angelegen sein. Er brachte uns durch das Dresdener Streichquartett (Haydn op. 76, D; Brahms, op. 51 und Schubert, op. 161), sowie mit einem von zwei Damen bestrittenen hausmusikalischen Abend (mittelalterliche Musik, ausgeführt auf alten Instrumenten) wertvolle Anregungen. Ein Chopinabend des für diesen Meister hervorragend befähigten Pianisten Georg Greiner verdient rühmliche Erwähnung. — Die Oper, von Intendant Dr. Storz tatkräftig geleitet, würde bei richtiger Besetzung der Gesangskräfte noch besseres leisten, als es ihr bisher möglich war. Immerhin gelang ihr eine gute Aufführung des „Rosenkavaliers" (mit Krauß als Dirigenten und der stimmprächtigen Ilse Ihme (Alt) als Oktavian). Im übrigen werden Verdi und Puccini bevorzugt; Wagner und Mozart fehlen gänzlich!
Dr. Hans Glenewinkel.

PFORZHEIM. Der Musikbetrieb entbehrt leider noch immer einer straffen Zusammenfassung und der Erfassung weiterer Kreise. Solange nur Privatzirkel ohne zielbewußte, einheitliche Oberleitung nebeneinanderher bestehen, vor allem aber ohne inneren Zusammenhang (Pforzheim ist keine Großstadt!), kann ein ersprießliches kulturelles Leben nicht gedeihen, und die Einzelleistungen müssen an Bedeutung verlieren.

Aus der Reihe der Musikvereinskonzerte sind zu erwähnen der Violinabend mit Vasa Prihoda (Otto Gräf am Flügel), die Wiedergabe sämtlicher Beethoventrios durch das Ruoff-Trio (Prof. Ruoff, Wilh. Stroß und A. Walter), ein Klavierabend Gerda Nette, ein Abend mit dem Peter-Quartett (hervorragend die Wiedergabe des Quintetts von Bruckner) und Elly Ney mit Ludw. Hölscher (Cello), stürmisch gefeiert.

Die Tonkunstgesellschaft brachte in ihrem 3. Konzert zunächst die 2. Sinfonie von L. van Beethoven und die „Euryanthe"-Ouvertüre. Solistin war Maria Witzenmann-Wozak (Arien von Mozart), die nicht ganz befriedigen konnte. Im 4. Konzert hörte man in wirklich erstklassiger Wiedergabe die 4. Sinfonie von Joh. Brahms und das Vorspiel zum „Barbier von Bagdad" von Cornelius. Überrascht hat die Solistin, Hedwig Kölble-Knodel, die mit blendender Technik und großer musikalischer Überlegenheit das Konzert in Es-dur für Klavier von Fr. Liszt virtuos wiedergab. Beide Konzerte wurden vom Pforzheimer Sinfonie-Orchester ausgeführt, das sich zu einem integrierenden Bestandteil des hiesigen Musiklebens emporgearbeitet hat und standen unter der sicheren Leitung von KM Hans Leger. Es ist nur zu wünschen, daß diese Konzerte allmählich zum musikalischen Mittelpunkt werden und in weitesten Kreisen die Beachtung erfahren, die sie verdienen.

Erfreulich sind auch die Ergebnisse der Oper. Nach einem musikalisch sehr gut ausgearbeiteten „Fidelio" und der gut inszenierten „Verkauften Braut" folgte eine ganz hervorragende Aufführung von Bizets „Carmen", in der Titelrolle Barbara Pfitzenreiter, musikalisch und darstellerisch einwandfrei. Mit großer Sorgfalt und sichtbarem Ernst ist man hier bemüht, eine gute Leistung zu halten und sie noch zu steigern. 1. KM Hans Leger, unermüdlich und gewissenhaft, holt stets das letztmöglichste heraus und reißt die einheimischen Opernkräfte zu Leistungen mit, die auch verwöhnteren Ansprüchen genügen können.

Der gefeierte Tenor Julius Patzak sang im ausverkauften städtischen Saalbau und wurde stürmischst gefeiert. Dr. Karl Friedrich Leucht.

RUDOLSTADT. Das Schwarzburgische Landestheater zu Rudolstadt (Intendant Egon Schmid) veranstaltete im Februar eine Robert Schumann-Gedenkwoche; durch festliche Aufführungen wurde versucht, „Genoveva", die einzige Oper des

Meisters, zu neuem Leben zu erwecken. Es waren Verwandte Schumanns und auswärtige Pressevertreter erschienen. Das Werk wurde in seiner ursprünglichen Gestalt geboten. Die Musik ist echter Schumann; die Lyrik hat die Vorherrschaft, an scharfen Gegensätzen mangelt es. Trotz wunderschöner Einzelheiten fehlt das Mitreißende, Zündende. Fehler und Mängel des von Schumann nach Tieck und Hebbel selbst geformten Textes hinsichtlich des Aufbaus und besonders auch der Motivierung beeinträchtigen weiter die Bühnenwirksamkeit. Intendant Schmid hatte selbst die Spielleitung übernommen; KM Max Stumböck hatte in mehrwöchigen Proben den musikalischen Teil sorgfältig vorbereitet. Von den Darstellern fesselten besonders durch ihre gesanglichen und musikalischen Vorzüge Maria Menzinger (Genoveva), Georg Hennecka (Siegfried) und Josef Engelhardt (Bischof und Haushofmeister). Der Chor sang gut. Obgleich der Beifall der Hörerschaft sehr stark war, wird sich „Genoveva" schwerlich dauernd Bürgerrecht auf dem Bühnenspielplan erwerben. Der Leitung des Landestheaters aber gebührt entschieden Dank, uns die Bekanntschaft dieses Werkes vermittelt zu haben.

Hilmar Beyersdorf.

SAARBRÜCKEN. Immer wieder habe ich im Laufe der letzten Jahre in meinen Berichten der ZFM betont, daß die Pflege deutschen Kulturgutes in bedrohter Grenzmark noch einen anderen Sinn habe als die Beglückung des Einzelnen. Jetzt ist es vor aller Welt deutlich geworden, daß der Sieg an der Saar ein Sieg der deutschen Geistigkeit, der deutschen Kultur, der deutschen Seele ist. Beglückend für alle diejenigen, die in den vergangenen harten Jahren der Bedrückung im Dienste deutscher Kulturarbeit gestanden haben!

Das gilt in erster Linie und betont von der Deutschen Sängerschaft, deren „Staatsgefährlichkeit" die nunmehr selig entschlafene Regierungskommission richtig, allerdings für sie zu spät, erkannte, als sie im vergangenen Herbst das künstlerisch groß angelegte Sängerfest in Saarbrücken verbot und damit die Saarsängerschaft zu jener unvergeßlichen „Sängerwallfahrt" in die altehrwürdige Kaiser- und Domstadt Trier zwang, eine Feier, die — wie bekannt — zu einem glühenden Credo an das deutsche Vaterland über sich selbst hinauswuchs! Die Saarsänger haben in den Jahren der Abtrennung in einigen tausend Konzerten und „Offenen Singestunden" mehr als eine Million von Volksgenossen unter dem hohen Klang des deutschen Liedes und der deutschen Musik gestellt und im Volkslied aktiviert. Sie fehlte mit ihren Chören von Heimat und Vaterland an keinem „deutschen Abend" der „Deutschen Front". Sie sang dieses Jahr unter freiem Himmel das Wunder deutscher Weihnacht und den Glauben an deutsche Zukunft und Größe in der Sylvesternacht in die Herzen von Jung und Alt. Sie mischte ihre Weisen in den Jubel des Abstimmungssieges und der Rückgliederungsfeiern, gestimmt auf das Leitwort, das Kreischormeister Wilhelm Hans seinem von hohem vaterländischen Schwung beseelten Festkonzert in St. Ingbert gab „Wach auf, du deutsches Land!". Von den Saarsängern kann man mit Recht sagen, daß sie sich mit ihren Liedern, zum Teil selbstgeschaffenen Kampf- und Trutzliedern, in das Reich Adolf Hitlers hineingesungen haben!

Unter die höchsten Offenbarungen deutschen Geistes stellte sich in diesen Kampfjahren besonders andachtsvoll eine große dankbare Kunstgemeinde in den Sinfonie-Konzerten des Städtischen Orchesters. Haydn beglückte mit der G-dur Sinfonie Nr. 13, Mozart mit dem Violinkonzert A-dur (Solist Gottfried Stanek-Saarbrücken) und der g-moll Sinfonie Nr. 40. Von Ludwig van Beethoven kam die Eroica und das Violinkonzert (Solist Georg Kulenkampff-Berlin) zum Erklingen. Brahms folgte mit dem d-moll Klavierkonzert op. 15 (Solist Alfred Hoehn-Frankfurt a. M.) und seiner II. Sinfonie D-dur, Anton Bruckner mit der V. Sinfonie (mit Bläserchoral), Max Reger mit den Mozart-Variationen. In gebührendem Abstand nennen wir weiter Paul Hindemiths „Mathis der Maler" und Wilhelm Malers farbiges „Orchestervorspiel". Hervorhebung fordern neben Gottfried Stanek und Georg Kulenkampff die Solisten Rosalind von Schirach-Berlin, die sich mit ihrem gewinnenden Sopran beifallweckend für Wolf, Wagner und Weber einsetzte, und Margarethe Klose-Berlin, die Gluck, Wagner und Schubert interpretierte und dabei trotz leichter Indisposition mit großem Erfolg Klang, Ausdrucksfähigkeit und Umfang ihrer Altstimme deutlich werden ließ. Unter den wie stets glanzvoll von GMD Felix Lederer dirigierten Städt. Sinfoniekonzerten nimmt künstlerisch und in volksdeutschem Sinne die eindrucksvolle Aufführung von Hans Pfitzners „Von deutscher Seele", die an zwei Abenden dem Jubel des Abstimmungssieges einen weihevollen Aufklang gab, die erste Stelle ein. Der Städtische Frauenchor und der Lehrergesangverein stellten ergiebig und wirkungsvoll den Chor, als Solisten fügten sich Adelheid Armhold-Berlin, Lore Fischer-Stuttgart, Josef Witt-Köln und Johannes Willy-Frankfurt zu einem warm und beseelt klingenden Ensemble. Es ist begreiflich, daß dieser Abend mit den beiden Nationalliedern in einer machtvollen Kundgebung ausklang.

Das Stadttheater, das unter der Intendanz Huber in Schauspiel und Oper ebenfalls wesent-

lichen Anteil an der Bewahrung und Vertiefung des Volkes an der Saar im deutschen Gedanken hat, namentlich auch durch seine Gastspiele in den kleineren Orten des Saargebietes trug jüngst seine ausgezeichnete „Fidelio"-Aufführung nach Kaiserslautern. Kapellmeister Dr. Koslik und das beteiligte Opernensemble kehrten mit Lorbeer heim. Im Austausch setzte sich im Saarbrücker Stadttheater die Pfalzoper-Kaiserslautern mit eben solchem Erfolg für die Komödie für Musik von Richard Strauß den „Rosenkavalier" ein. Am Dirigentenpult stand Erich Walter, seine Künstlerschar frohbeschwingend und durch die Labyrinthe der Partitur hindurchführend. Und nun brachte das Vaterland uns soeben das Abstimmungsgeschenk einer Aufführung von „Tristan und Isolde" durch die Berliner Staatsoper, die sich wahrhaft genial auf die beschränkten Provinzgegebenheiten einstellte und eine Aufführung von ungeheuren inneren Ausmaßen zustande brachte. Kapellmeister Karl Dammler, Orchester, Darsteller und Chor gaben einen tiefen, überwältigenden Eindruck von Rich. Wagners unsterblichem Meisterwerk. Mit hochgespannten Erwartungen sehen wir den bevorstehenden Aufführungen von „Faust" und „Minna von Barnhelm" des Preußischen Staatstheaters entgegen.

Erwähnen wir noch die „Geistlichen Abendmusiken" des geschickt von Fritz Lösch geleiteten Knabenkirchenchors der ev. Gemeinde St. Johann, die sich würdig neben diejenigen des Organisten Rahner und seines „Singekreises" in der Schloßkirche zu Saarbrücken angereiht haben, so wird deutlich, daß auch die Musica sacra den ihr zustehenden Platz im Kunstleben an der Saar ehrenvoll behauptet. Wenn wir Saardeutschen jetzt den Reichsadler mit jener Bitte grüßen, die auf dem deutschen Künstlerhaus in Rom in Stein gemeißelt steht: Sub umbra alarum tuarum protege nos! so schließt sie betont den Wunsch auf Schutz, Pflege und Förderung der geistigen und künstlerischen Belange an der Saar ein, die sich so sichtlich sieghaft erwiesen haben in den nun hinter uns liegenden harten Kampfjahren. Walter Stein.

STUTTGART. In der Oper wurde Mozarts Cosi wieder aufgenommen, mit sicherem Stilgefühl betreut von Leonhardt. Dem Generalintendanten Otto Krauß verdankten wir eine Neugestaltung der „Meistersinger", zu denen Czioffek die Bilder schuf. Ebenso das neue „Rheingold" (Bilder von Vargo, Berlin). Auch für Wagner stehen erstklassige Gesangskräfte bereit, im Ring vor allem Max Roth (Wotan) und Maria Rösler-Keuschnigg (Brünnhilde). Leonhardt ist der berufene Wagner-Dirigent. Erneut wurden „Lustige Weiber", „Traviata", „Carmen". Besonders glücklich wirkte „Eine Nacht in Venedig" von Johann Strauß, geleitet von Richard Kraus, der auch Franckensteins Li-Tai-Pe zur verdienten Geltung brachte, während Otto Winkler Künnekes musikgeladenen „Nadja" und den getanzten „Dreispitz" de Falla's dirigierte. Pfitzners „Herz" (Hauptrolle: Engelbert Czubok) gewann dem Tondichter neue Freunde.

Mit und ohne Einzelkräfte entrollten sieben Symphonieabende ein reiches Bild musikalischen Geschehens. Leonhard feierte Händel mit der Wassermusik (13 Stücke) und dem Dettinger Te Deum (Lehrergesangverein und Philharmonischer Chor). Ein anderer Abend brachte, vorbildlich aufgefaßt, Bruckners Sechste und Regers 100. Psalm. Auch Zeitgenössisches lernten wir kennen. Abendroth vermittelte die neue, etwas unruhige Suite von Max Trapp; Hausegger seine „Aufklänge" (dabei auch die 2., nicht 3. Leonorenouvertüre). Einen besonderen Abend leitete Richard Kraus. Übervoll besucht ist unsere Kammermusik. Den alten Meisterwerken reihte Wendling erfolgreiche Klavierquintette von H. Zilcher und Ewald Sträßer an (Klavier: Zilcher und Pauer). Von Seltenheiten seien genannt: das dritte Quartett von Tschaikowsky, das dritte Quintett von Dworschak; letzteres an einem reinen Quintettabend, der auch durch Michael (nicht Josef) Haydns köstliches C-dur-Quintett erfreute. Das Kleemann-Quartett zeichnete sich u. a. in Wiedergabe Verdis und Smetanas aus. Bedeutend war das Elly Ney-Trio. Auch die Mozart-Gemeinde bot mehrmals Kammermusik. Als Leiter des Orchestervereins griff Walter Rehberg für einen Romantischen Abend Webers erste Symphonie heraus und Willy Rehberg spielte das Klavierkonzert von Goetz. Die Volkssymphonieabende erhob Martin Hahn zu beträchtlicher Höhe. Mit dem Klassischen Verein führte er Bachs Weihnachtsoratorium und Händels Messias auf. Der von Hans Grischkat geschulte Schwäbische Singkreis feierte als Organ des Württ. Bachvereins den Thomaskantor mit den Kantaten 1 und 137 und dem Magnifikat. Um Händel und Bach bewegten sich viele Darbietungen der Hochschule für Musik; Hugo Holle und Hermann Keller erwarben sich hiebei besondere Verdienste. Von Einzelkonzerten erwähnen wir den Liederabend der Lula Myß-Gmeiner (Festwoche des Deutschen Auslandinstituts) und den Klavierabend von Josef Pembaur (Liszts h-moll-Sonate). Auch die Konzerte der Waldorf-Schule verdienen Beachtung. Dr. Karl Grunsky.

ULM a. D. Die N.S.-Kulturgemeinde Ulm arbeitet beharrlich daran, eine alle Schichten der Bevölkerung umfassende Hörergemeinde zu sammeln. Manche Lücken im Konzertsaal erinnern noch an vergangene Jahre, doch zeigen die zahlreichen Uni-

formen der Arbeitsmänner, daß etwas Neues im Werden ist. — Nach dem großen Erfolg, der dem „Deutschen Requiem" im Vorjahr beschieden war, wagten sich die Verantwortlichen diesmal an ein neuzeitliches Chorwerk, an das „Deutsche Bekenntnis" von Heinrich Spitta. Mit der Wahl dieses Werkes aus einer Fülle von Kompositionen hat Fritz Hayn feines Gefühl für echte deutsche Kunst bewiesen. Hier ist jede Effekthascherei vermieden, streng und herb ist Spittas Musik in Stil und Haltung. Den Beschluß des Konzerts machte die Festwiese aus den Meistersingern. Die Chöre des Vereins für klassische Kirchenmusik und der Liedertafel, das Orchester der Standartenkapelle und die Solisten Karl Erb und Max Roth wirkten diszipliniert und begeistert am großen Werk. — Eine Tat der N.S.-Kulturgemeinde von unschätzbarer Bedeutung war die Schaffung des Ulmer Sinfonieorchesters, das sich aus dem Orchester des Stadttheaters und der Standartenkapelle zusammensetzt. Der neue Klangkörper ist bereits mit 2 Sinfoniekonzerten an die Öffentlichkeit getreten. Größter Eindruck Schuberts C-dur-Sinfonie unter der lebensprühenden Führung von KM Wilhelm Bruckner-Rüggeberg. KM Max Kojetinsky versuchte sich mit Erfolg an Bruckners Fünfter. Solisten waren der stilsichere August Schmid-Lindner mit Beethovens Es-dur-Klavierkonzert und Wilh. Stroß mit einer technisch ungemein geschliffenen Wiedergabe der Beethovenschen Violinkonzerts.

Der Liedertafel war ein Gastkonzert der Münchener Philharmoniker unter Siegmund v. Hausegger mit Joseph Pembaur zu danken. Die Orchestervereinigung hatte Fritz Jungnitsch-Flöte und Alfred Ernst-Harfe geladen, die in Mozarts Konzert für Flöte und Harfe entzückten. Die frisch zupackenden Variationen über ein altdeutsches Volkslied von Josef Haas spielte das Orchester unter Fritz Hayn mit sichtlichem Behagen. Das einzige, dafür auch einzigartige kammermusikalische Erlebnis verdanken wir Elly Ney, Florizel v. Reuter und Ludwig Hölscher.

Durch unermüdliches Werben gelang es dem Stadttheater, seinen Stamm an Dauermietern zu vervielfachen. Diese Tatsache macht sich in der Programmgestaltung deutlich bemerkbar. Die Abhängigkeit vom Publikum ist nahezu ganz geschwunden. Glucks „Orpheus", Händels „Julius Cäsar", Mozarts „Zauberflöte" und Lortzings „Schützen" zeigen die Richtung an, in der sich die Aufbauarbeit des Intendanten Erwin Dieterich und des Spielleiters Felix Klee bewegt. Unter den Solokräften traten bisher Herbert Neck als Tamino und Hans Müller-Schumann als Papageno in den Vordergrund, während die weiblichen Darsteller enttäuschten. Der Rolle des Orpheus lieh Else Boy ihre prächtige Altstimme. Das Orchester unter KM Bruckner-Rüggeberg und KM Kojetinsky ist den Aufgaben durchaus gewachsen. Fritz Wagner.

WEIMAR. Die Rückschau seit Beginn des Winterhalbjahres 1934/35 steht im Zeichen des schmerzlichen Verlustes unseres Richard Wetz — einer Musikerpersönlichkeit, die weit über die Grenzen des Gaues Thüringen hinaus deutsches Wollen und Können unter Beweis gestellt hat. Von den ihm zu Ehren veranstalteten Aufführungen seiner Werke in der Staatlichen Musikhochschule und der prächtigen Wiedergabe seines Violinkonzertes h-moll durch Prof. Reitz sowie des Chorwerkes „Hyperion" unter F. Oberborbecks Leitung in der Weimarhalle ist nur mit höchstem Lob zu sprechen. Mit besonderer Genugtuung muß ich sagen, daß die Führung unseres Musiklebens in Weimar, der kräftigen und geschickten Hand Prof. Oberborbecks anvertraut, eine erfreuliche Harmonie und Stetigkeit aufweist und damit die Brennpunkte des städtischen Kunstschaffens — Deutsches Nationaltheater und Staatl. Musikhochschule — in Verbindung mit den kulturtragenden Organisationen zu kräftiger Geltung kommen. Die Organisation jedenfalls ist tadellos! Über alle Veranstaltungen zu berichten auf gedrängtem Raum natürlich unmöglich. Es ist reichlich Musik zu hören fast wie in einer Großstadt. Alfred Hoehn, Sigrid Onegin, Georg Kulenkampff, Li Stadelmann — auswärtige Künstler, die den Erfolgen an anderen Orten bei uns neue hinzufügen konnten. Im Theater hörten wir Käthe Sundström als Martha in „Tiefland", Helge Roswaenge als Radames in „Aida"; ein interessanter Abend mit Kompositionen Weimarer Musikschüler ließ die Namens Max Kurz-Apolda, Kurt Rasch-Berlin, Werner Voß-Naumburg und Alfred Thiele-Weimar aufleuchten. Albert Müller-Erfurt ist ein sehr geschickter Impressionist und Illusionist auf dem Klavier, aber kein tief schürfender Komponist. Das Bach-Händel-Schütz-Jahr bringt Pflichten für Institute und Künstler, die über denen des Alltags liegen. Am 23. Februar fand ein Händel-Abend in der Staatl. Musikhochschule statt mit einer Fülle auserlesener Gaben. Prof. Reitz und Schulz (Viola d'amore und Gambe) spielten virtuos die selten gehörten Instrumente. Albert Müller als Dirigent (wie als Komponist) zu oberflächlich; sehr gut Gertrud Braasch-Jena mit der Lukrezia-Kantate. In der Auswahl zeigte Prof. Oberborbeck wieder eine sehr glückliche Hand und große Sachkenntnis verbunden mit Geschmack. Ein Wort des Lobes auch den Orgelabenden von Stadtorganist Ernst Köhler; schade, daß der Besuch nicht immer im Verhältnis zu Zeit und Mühe steht, die aufgewendet werden müssen. Diese Abende, bei denen auch Chor und Orchester der

Staatl. Mufikhochfchule mitwirken, verdienen wahrhaftig beffere Beachtung! Was unfer Nationaltheater im Oktober verfprach das hat es gehalten: Res severa verum gaudium! Paul Sixt wächft immer mehr in feine Arbeit hinein und gewinnt an eigner Geftaltungskraft. Er ift lebendiger Beweis dafür, daß man junge Kräfte am Werke felbft fich aufrichten laffen foll. Karl Heerdegen, Xaver Mang, Walter Meyer — alte Bekannte, immer wieder jung in ihrer Kunft. Grete Welz bleibt unfre befte Sängerin, das beweift fie in jeder Partie. Befonders fei der glänzenden Aufführung von Humperdinks „Königskindern" gedacht, in der unter Dr. Nobbes Leitung ganz prächtig gearbeitet wurde. Ein genußreicher Abend war auch die Folge „Alte Mufik" in der Staatl. Mufikhochfchule, die Lehrer und Schüler vereinte. Wenn unfer Führer in der Goetheftadt weilt, dann verfäumt er faft nie, das Deutfche Nationaltheater mit feinem Befuche zu beehren — das fchönfte Lob, das er uns ausftellt. Und wir glauben, daß auch ausländifche Befucher den Eindruck gehabt haben: in Weimar wird ernft und gewiffenhaft gearbeitet in echter deutfcher Kunft.

E. A. Molnar.

ZEITZ. Einen würdigen Auftakt fand unfer öffentliches Mufikleben für den Konzertwinter 1934/35 mit einem Orchefterabend des Konzertvereins unter Leitung von Prof. Laber-Gera. Was dies zu bedeuten hat, konnte man fogleich an der einleitenden Iphigenie-Ouvertüre von Gluck merken, die wahrhaft klaffifch zur Darftellung gelangte. Unfer durch auswärtige Kräfte verftärktes Städtifches Orchefter brachte mit Dvořáks e-moll Sinfonie eine bemerkenswerte Leiftung zuftande. Prof. Winfried Wolf-Berlin fchlug in Beethovens Es-dur Klavierkonzert ein etwas reichlich fcharfes Zeitmaß an; in feinem eigenen Element zeigte fich der Künftler erft mit drei Chopinfchen Kompofitionen. Die brillante Technik fowie die geiftige Beherrfchung und mufikalifche Ausdeutung diefes Werkes ließ kaum einen Wunfch offen und erheifchte noch vier Zugaben. — Weniger einheitliche Eindrücke hinterließ der Liederabend Maria Bafia als 2. Veranftaltung. So war bei der Schubert-Liedergruppe doch noch manches zu vermiffen, während hingegen Richard Strauß fowie eine Reihe exotifcher Gefänge der Künftlerin beffer zu liegen fchienen. Fritz Weitzmann-Leipzig begleitete mit bewährtem Können. Als Solift hatte er allerdings mit Schuberts „Wanderer-Fantafie" keine glückliche Wahl getroffen. — Den Höhepunkt der 1. Konzerthälfte ftellte der Kammermufikabend des Konzertvereins dar, welcher diesmal vom Dresdener Streichquartett beftritten wurde. Innerhalb der intereffanten Vortragsfolge war wiederum Beethovens Quartett op. 59 Nr. 1 als befonderer Markftein zu bezeichnen, an Ausführende und Zuhörer gleich hohe Anforderungen ftellend, in diefer ausgezeichneten Wiedergabe aber durchaus verftändlich. Wenngleich die Konzerttätigkeit unter mancherlei Hemmniffen zu leiden hatte, fo kamen doch immerhin außer den bereits erwähnten im Berichtsabfchnitt noch verfchiedene Aufführungen mit zum Teil erfreulichem Ergebnis zuftande. Da wäre zunächft das Städtifche Orchefter mit zwei leider nur fchwach befuchten Sinfoniekonzerten zu erwähnen. Beide ftanden unter Mufikdir. Knauths Leitung und wiefen als finfonifche Werke Mozarts Jupiter- und Beethovens Paftoralfinfonie auf. Als Solift des 1. Konzertes wirkte Konzertmeifter Mangold mit, während fich beim 2. Abend die bekannte Leipziger Koloraturfängerin Weber-Bauer hören ließ. Von den größeren Chorvereinigungen trat lediglich die „Liedertafel" mit einem Herbftkonzert hervor. Bei diefen war vor allen Dingen der zeitgemäße Liederzyklus „Die neue Front" von befonderem Intereffe, deffen Ausführung unter Heinrich Kochs Leitung allgemein Anklang fand. Schließlich feien noch zwei kirchliche Feierftunden am Totenfonntag hervorgehoben, bei welchen die neugewählten Fachorganiften Werner Hein (St. Michael) und Walter Gleißner Proben ihres Könnens ablegten, wie auch einem befonderen Totenfeftkonzerte in der „Harmonie" der Männergefangverein von 1826 unter fachkundiger Leitung feines Berufschormeifters Karl Hülße eine ftimmungsvolle, ernfte Note zugrundelegte.

Rudolf Winter.

ZWICKAU i. Sa. Mitte Dezember des Vorjahres verfchied ganz plötzlich der Städtifche KM Wilhelm Schmidt; der verftorbene begabte Dirigent und weitfichtige Organifator hat drei Jahrzehnte lang das Mufikleben der Schumannftadt als Stadt-KM betreut und fein Orchefter in tatkräftiger Leitung zu einem gepflegten Klangkörper gebildet. Schmidt ift 1872 in Breslau geboren, bildete fich am Leipziger Konfervatorium zum Konzert- und Orchestergeiger und gehörte bald dem Leipziger Gewandhausorchefter als 1. Geiger an. Ehe Schmidt 1904 nach Zwickau kam, hatte er erfolgreich vor allem als Kammermufiker gewirkt.

Nun ift fein Amt verwaift. Als Gaftdirigent des 4. Sinfoniekonzerts erfchien daher der Zwikkauer KM und bedeutende Komponift Johannes Engelmann. Die noch von Schmidt feftgelegte Vortragsfolge: Glucks Ouvertüre „Iphigenie in Aulis", Mozarts „Nachtmufik" und Schuberts „Unvollendete" wurde genau fo durchgeführt, nur in pietätvoller Weife durch den Eroica-Trauermarfch zum Gedenken an den dahingegangenen Wilhelm Schmidt ergänzt. — Nach dem Celliften des Ney-

Trios: L. Hoelſcher ſtellte ſich der Geiger dieſer Vereinigung Florizel v. Reuter wieder vor, ehe wir dann zum Schumannfeſt dieſes Jahres (125. Geburtstag) Elly Ney ſelbſt und die drei Künſtler gemeinſam hören werden. Reuter iſt ein Geigenkünſtler ganz großen Formats. Paganini kann ſeine verteufelt ſchweren Violinkapricen nicht beſſer geſpielt haben als er, der ſie märchenhaft ſchön hervorzauberte.

Sein unfehlbares techniſches und urmuſikantiſches geſtalteriſches Können zeigte er weiterhin in ſeinem eigenen Violinkonzert, einem einfallsreichen (Scherzo!), der Violine auf den Leib geſchriebenen Werk neuromantiſcher Prägung. Engelmann bewies in der ſchwierigen Orcheſterbegleitung des Konzerts, daß er wirklicher Führer der Kapelle iſt. Weiterhin dirigierte er die zwar mehr oder weniger bekannten Orcheſterwerke mit ſicherſter Partiturbeherrſchung auswendig und konnte ſo eine innerlich tief erlebte große Geſtaltung von ſeltener Eindruckskraft erſtehen laſſen.

Das Bachjahr eröffnete H. Zybill mit einem Orgelabend, in dem er ein achtunggebietendes Programm durchführte: Praeludium und Fuge D-dur, Choralpartita „Jeſu gütig", Trioſonate C-dur und Phantaſie und Fuge g-moll.

Nach längerem ließ ſich auch wieder der Zwikkauer Lehrer-GV. in einem „Deutſchen Liederabend" vernehmen, in dem unter P. Kröhnes bekannter Chorführung ein umfangreiches Programm von gegen 20 Männerchören bewältigt wurde.

Das 5. Sinfoniekonzert brachte unter Paul Kröhnes Leitung zwei Orcheſter-Chorwerke und die D-dur Sinfonie von Brahms. Kröhnes Requiem „Der Tod fürs Vaterland" (Hölderlin) iſt ein ernſt empfundenes, klangſchönes Werk neuromantiſcher Geſamthaltung. Eine kühnere, zeitnahe Tonſprache redet das „Halleluja" (Uraufführung) des aus Zwickau ſtammenden, jetzt bei München lebenden Arztes Friedrich Hölzel. Dieſe vornehme, edle Muſik iſt in allen Teilen wirkungsvoll aufgebaut ohne indes — wie auch nicht beabſichtigt — die barocke Kraft und Größe des Händelſchen Halleluja zu erreichen. Um beide Werke machte ſich unter Kröhnes klarer Leitung das Orcheſter, der Kammerchor und zwei Leipziger Soliſten (der prächtige Bariton Joh. Oettel und der diesmal nicht beſonders aufgelegte Hanns Fleiſcher) verdient. Zwiſchen dieſen beiden Werken ſtand eine Brahmsſinfonie eigentlich fehl am Platze. Eine ſich der Linie „Zeitgenöſſiſche Muſik" einfügende Neuheit für Orcheſter — wie ſie Muſikfeſte bringen — könnte der Provinz erzieheriſch weittragende Anregung geben.

Wahl macht Qual, nämlich die des Stadt- und Theaterkapellmeiſters. Von den auf etwa 125 angewachſenen Bewerbern erſchienen zunächſt Johs. Engelmann-Zwickau, Albert Luig-Berlin, Theodor Wünſchmann-Leipzig zum Probedirigieren, während Carl Maria Artz-Düſſeldorf, Kurt Barth-Pyrmont, Herbert Burckhardt-Pirna/Copitz demnächſt erwartet werden. Hoffen wir, daß Zwickau bald eine muſikaliſche Führerperſönlichkeit erhält. (Während der Drucklegung des Heftes trifft nun die erfreuliche Nachricht ein, daß inzwiſchen MD Kurt Barth, der durch ſein verdienſtvolles Wirken in Flensburg in den Jahren 1924—33 weithin bekannte Muſiker, zum neuen Stadtkapellmeiſter für Zwickau berufen wurde. Die Schriftleitung.)

Eismann.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Das muſikaliſche Programm beider Sender hielt ſich im Februar gut die Wage und ergänzte ſich glücklich. Stuttgart ſtellte in einer Gedächtnisſtunde für Richard Wetz, in der unter Willy Steffen der 3. Pſalm für Baritonſolo, gemiſchten Chor und Orcheſter, ein früheres, an tief empfundener religiöſer Thematik reiches Werk, und das feſſelnde h-moll Violinkonzert in untadeliger Faſſung (mit Andrea Wendling im Violinkonzert und Bruno Müller als Bariton) zu Gehör kamen, der Berliner Reichsſendung zwei gewichtige Werke zur Seite. Eine weitere Chor-Aufführung unter Willy Steffens Leitung galt ebenfalls einem zeitgenöſſiſchen Werk, der „Chorkantate nach Texten von Hölderlin und Schiller" op. 2 von Hans Wedlich. Wenn auch die inhaltliche Klarheit des Werks zu wünſchen übrig ließ, überzeugte doch die ſtrenge formale Haltung; ein ſtark polyphoner Chorſatz, ſpannungsreiche Stimmführung und eine faſt dramatiſche, monodiſche Rezitation weckten lebhaftes Intereſſe. In einem Orcheſterkonzert waren die „Morgenrot-Variationen" von Gottfried Müller zwiſchen Spohrs d-moll Violinkonzert, das Georg Kulenkampff herrlich ſpielte, und Smetanas „Moldau" nicht eben günſtig plaziert. Unbeſchadet deſſen beſtanden ſie in Ferdinand Droſts Interpretation ausgezeichnet. Sehr ſympathiſch wirkte die Erinnerung an den Meiſter der ſchwäbiſchen Liedſchule Johann Rudolf Zumſteeg (1760—1802), die in dem herzoglichen Muſikdirektor und treuen Freund Schillers den unmittelbaren Vorläufer Schuberts und Loewes erkennen ließ. Die, auch in der Wieder-

gabe durch Lilly Buob und Bruno Müller gewahrte, schlichte Innigkeit Zumsteegs fand auch für den „Maria Stuart"-Monolog edlen lyrischen Ausdruck. In einem von Drost geleiteten Orchesterkonzert spielte Max von Pauer mit hinreißendem Elan Tschaikowskys selten zu hörende Konzertphantasie, die in ihrer blendenden Durchformung noch mindestens so wertbeständig ist wie Berlioz' gleichfalls unter Drost farbig und glanzvoll herausgebrachte „Phantastische Symphonie".

Im Frankfurter Programm zeichnen die Aufführung der f-moll Messe von Bruckner, ein Orchesterkonzert „Schweizerische Musik" und ein Funkopern-Fund Höhepunkte der musikalischen Arbeit. Die f-moll Messe gab dem hervorragenden Funkchor, der sich unter Paul Belkers Leitung immer mehr durchsetzt, Gelegenheit, eine Probe schwerster Art glänzend zu bestehen. Die Wiedergabe des grandiosen Werks mit entsprechenden Verstärkungen in Chor und Orchester und mit einer erstklassigen Besetzung des Soloquartetts (Ria Ginster, Margret Kramer, Ernst Bauer, Johannes Willy) unter Belkers sicher gestaltender Führung war eines der großen, seltenen Funkerlebnisse. Über die Auswahl der Schweizerischen Musik braucht man nicht einer Meinung zu sein, um dennoch diese Konzertstunde zu schätzen, die von Hans Huber über Fritz Brun zu Othmar Schoeck führte. Schoecks kultiviertes und bei aller Traditionsverbundenheit in seiner lyrischen Romantik doch eigenartiges Violinkonzert Werk 21 war in der vornehmen Wiedergabe unter Hans Rosbauds Leitung mit dem Schweizer Geiger Alfons Brun eine dankbare Begegnung.

Der Opernfund geschah auf dem Boden der französischen Spieloper: Adolphe Adams Operchen „Der Toreador" erfuhr durch Ludwig Metzger eine Bearbeitung, die wirklich funkgemäß war und von der in ihrer spielerischen Haltung und Grazie an die „Nürnberger Puppe" erinnernden Faktur Adams nichts verloren gehen ließ. Die von Rosbaud geleitete Aufführung mit Gertrud Riedinger, die die Filigrankoloraturen präzis beherrschte, Max Oßwaldt und Georg Buttlar war ausgezeichnet. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Es wird gegenwärtig im Hamburger Musikfunk mit einer Energie und Intensität gearbeitet, die wohl endgültig aus der Lethargie früherer Zeiten hinausführt. Der hier zu besprechende Zeitabschnitt brachte in verschiedener Beziehung ungemein wichtige und ereignishafte Sendungen, deren Planung und Durchführung dem neuen Musikabteilungsleiter Dr. Eigel Kruttge zunehmende Sympathien eintragen. Übrigens sind darum auch die „Nebensender" nicht träger geworden. So wäre dieser Rückblick gleich zu beginnen mit der Erwähnung einer Kieler Aufführung zeitgenössischer Kammerorchesterwerke von Gerster, Fleischer und Bartels. — Hamburgs größtem Musiker, Johannes Brahms, war ein ganzer Abend eingeräumt worden, der dann in geschickter Weise dreiteilig aufgelockert war: Vokalmusik, Hörbild, dritte Sinfonie (von Gerhard Maaß erstmalig dirigiert). In Hörerkreisen spricht man heute noch von diesem „Brahms im Herzen des Volkes". — Eine hübsche Unterhaltung ergab die Sendung „Meine Melodie — deine Melodie", die oft sehr bekannte Themen an unbekannten Plätzen aufspürte. —

Das hervorragendste Ereignis für den Sendebetrieb in diesen Wochen war das umfassende Gastspiel, das der Frankfurter Hans Rosbaud hier absolvierte. Er dirigierte eine Sinfonie, und zwar Bruckners Sechste, ein Johann Strauß-Konzert und Marschners Einakter „Der Holzdieb". Sämtliche Aufführungen erwiesen die minutiöse Sorgfalt und präzise Stilsicherheit des Leiters. Die Ergebnisse standen wohl zurück hinter dem, was Rosbaud in Frankfurt leisten kann, weil das dortige Orchester nach der jahrelangen Arbeit eben das Rosbaud gemäße Instrument geworden ist. Vorerst müssen wir uns in Hamburg mit einem mehr relativen Wertmaß begnügen. Und danach ist Rosbauds Gastspiel für den internen Betrieb eine sehr notwendige Energiekonzentration gewesen und für die Hörerschaft eine schlechthin erfreuliche Sache. Ein Geigenkonzert von Joseph Haydn (C-dur) lernte man durch die Vermittlung des Konzertmeisters des Funkorchesters Bernhard Hamann, assistiert von Eigel Kruttke, kennen. Ein schönes Werk, in allen Teilen Zeugnis der Haydnschen Meisterschaft. Die Wiedergabe, einschließlich der vortrefflichen Hamannschen Kadenzen, zeigte den tüchtigen Geiger von seiner besten Seite. — Der Hamburger Walter Niemann kehrte nach längerer Zeit wieder einmal im Funkhaus ein, um die Hörerschaft mit einem in der Heimatstadt des Komponisten besonders bekannten Stück, dem Zyklus „Hamburg", zu erfreuen; die Authentizität des Vortrags blieb durch die Ungeeignetheit des Instruments etwas beeinträchtigt. —

Bekanntlich hat Händel in Hamburg ein paar für ihn und Hamburg wichtige Jahre zugebracht. Der Händelapostel Chrysander ist gleichfalls mit Hamburg verbunden. So ist schon darum gerechtfertigt, daß in diesem Jahre der Sender von Woche zu Woche Händelsche Werke herausbringen will. Der Anfang wurde mit Kammermusik gemacht, wobei man sich mehrfach der vorzüglichen Neuausgaben Hermann Roths bediente. Die Person des Cembalisten Eigel Kruttge garantiert eine stilsichere Behandlung des Stoffes.

Das schöne Angelus Silesius-Oratorium „Das

Lebensbuch Gottes" von Joseph Haas wurde von Flensburg aus erstmalig in den Funk hineingenommen, mit gutem Gelingen (Leitung: Johannes Röder). — Der „Tag der Saar-Heimkehr" wurde sinngemäß mit der „Saar-Kantate" Hermann Erdlens eingeleitet, allerdings in einer etwas verkürzten Fassung. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Eine Sendung zum Gedächtnis an Richard Wetz brachte in ausgezeichneter Wiedergabe durch Dorothea Schröder und das Reitz-Quartett Lieder sowie das e-moll-Streichquartett. Schon mehrfach hat sich ja der Leipziger Sender der gehaltvollen Kunst dieses liebenswerten Meisters angenommen und ihr dadurch neue Freunde zugeführt. Es ist sehr zu wünschen, daß das Sendeprogramm dem Wetzschen Schaffen auch weiterhin offensteht.

Der Bruckner-Zyklus nahm mit der „Romantischen" seinen Fortgang. Sieht man von dem Scherzo ab, in dem ein zu schnelles Zeitmaß die Klarheit in den Blechbläsern etwas beeinträchtigte, so beglückte auch diesmal wieder die Vollendung, mit der Hans Weisbach diese Sinfonik zu vermitteln vermag. Im „Europäischen Konzert" wurde der letzte Satz der Achten gespielt; mit fragmentarischen Brucknersinfonien ist es nun allerdings so eine Sache, wenn sie nicht gerade vom Komponisten selbst unvollständig hinterlassen sind. Man hielt sich deshalb lieber an Bachs Konzert für vier Cembali, in dem Hermann Pillney, Friedrich Högner, Friedbert Sammler und Katharina Klemm um die Wette musizierten. In einer Chopin-Gedenkstunde spielte Gisela Biez mit der Dresdener Philharmonie unter Paul van Kempen virtuos das e-moll Klavierkonzert.

Die Händel-Gedenktage brachten als Eigensendung die „Kleine Cäcilienode" unter Weisbach mit Helene Fahrni und Hans Hoffmann als trefflichen Vokalsolisten; der Riedelverein, sowie der Kammerchor des Senders sangen virtuos und klangschön. Im Schlußchor erdrückte das Orchester stellenweise den Chor; bei einer Reichssendung, die zudem vom Ausland übernommen wird, möchte akustisch alles in Ordnung sein. Von den Veranstaltungen in Halle wurde lediglich ein Plattenquerschnitt gebracht, schließlich hätte wenigstens eine einzige vollständig übertragen werden können. So blieb nur die Mitternachtsmusik auf den Hausmannstürmen mit Werken von Pepel und Schein unter Bruno Vondenhoff; der Hörbericht gab eine gute Anschauung von dem eigenartigen Reiz dieser Stunde.

Im Gebiet der Sendeoper nahm man den Einakter „Das chinesische Mädchen", den Roderich von Mojsisovics nach Rinaldo di Capua bearbeitet hat, wegen seiner im besten Sinne unterhaltsamen Musik und seiner Funkeignung gern zur Kenntnis. Ob sich das Werk hält, muß die Zukunft lehren. Bei aller Anerkennung der hohen Qualität, die der „Don Giovanni"-Sendung unter Weisbach und der Spielleitung von Karl Steuber eigen war, muß man doch fragen, ob bei dem geringen für die Sendeoper zur Verfügung stehenden Mitteln ausgerechnet diese Oper angesetzt werden mußte. Die Ballszene wie der ganze zweite Akt sind ohne Bühnenbild eine funkdramaturgisch sehr fragwürdige Sache; die Häufung tiefer Männerstimmen erschwert das Verständnis außerordentlich. Da einige Zeit vorher bereits aus der Dresdener Staatsoper der „Figaro" übertragen wurde, der das Muster einer für den Funk ungeeigneten Oper darstellt, berührt die Sendeopernpolitik des Leipziger Rundfunks allmählich doch recht eigenartig. Immer mehr gewinnt der Eindruck die Oberhand, daß notwendige funkdramaturgische Rücksichten zugunsten eines bequemen Repertoirestandpunktes in den Hintergrund treten. Der Anfang mit der „Euryanthe" scheint ein Anfang bleiben zu wollen. Im „Don Giovanni" wurde außer einigen verständlichen Kürzungen nun auch noch das Schlußensemble gestrichen und damit eine üble Theatermusik in den Funk verpflanzt.

Anzuerkennen ist es dagegen, daß Rudolf Wagner-Régenys Oper „Der Günstling" durch eine Übertragung aus der Dresdener Staatsoper weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurde. Die Chöre, das Liebeslied der Jane, die melodramatischen Partien und einige andere Stellen fesselten durch zwingende Einfälle. Der Komponist verfügt über einen sicheren Instinkt für elementare Wirkungen. Weniger ansprechend ist die etwas skrupellose Art, mit der Händel, Mozart und — Weill so nachgeahmt werden, daß über die Stilkopie hinaus nicht viel Eigenes übrig bleibt. Die weitere Entwicklung dieses Talentes wird man aber aufmerksam verfolgen müssen. Die von Dr. Karl Böhm geleitete Aufführung vermittelte einen hohen Begriff von der Leistungsfähigkeit der Dresdener Staatsoper. Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Auf der, von all dem Schwall der Unterhaltungsmusik wild umbrandeten, sehr kleinen Insel kulturell denn doch notwendiger Kunst gab es auffallend und dankenswert im Februar manch Stück in Oper und Operette, das bejahend, gar verneinend vorangestellt werden kann.

Schumanns Oper „Genoveva". Hans Pfitzner hat sie sinn- und sachgemäß gekürzt, hat den dramatischen Ablauf der Handlung mikrophonwirksam gesteigert, denn das (doch) breitangelegte Oratorium sollte zum Musikdrama werden. Das ist in der Hauptsache gelungen. Aller-

dings gelang nicht, den, von Schumann zu wenig genützten Gegensatz: Lichtgestalt der Genoveva und Dämon Golo zu funkisch überzeugender Wirkung zu bringen. (Als Vergleich Wagners „Lohengrin"!) Die Wiedergabe indes unter der Leitung Pfitzners von schier unheimlicher Größe. Aus Mailand kam der 3. Akt von Respighis Oper „Die Flamme". Die Musik herb in der antiken Größe. Sie zieht den Hörer derart in den Bann, daß sich das Hörbild zwangsläufig über die fremdsprachliche Schwierigkeit hinweg einstellen mußte. Vorbildlich funkwirksam also. Unnötig zu betonen, daß Sendung wie Übertragung über alles Lob erhaben war. Sicher hochwillkommen für die Masse der Funkhörer schickte die Bayerische Staatsoper Adams „Postillon von Lonjumeau". (Interessant der Einschätzungsunterschied zu Italien!!) Zwei künstlerisch hochstehende Operetten („Fledermaus" und Heubergers „Opernball") in der befeuernden Betreuung Karl List's ergänzten dies erfreuliche Bild nach der Tanzweis' hin.

Und dann zwei grobe Nieten: Sie sind umso unverständlicher, als Beide uralten Kohl aufwärmen. Die männerlose „Tante Therese" des Florentiners de Champs (geb. 1835); seine Musik netter Rossini-Abklatsch; noch lange kein Offenbach. Der Text aber so verboten läppisch, daß dagegen die Courths-Mahler Meisterwerk, Labsal ist!! Dem kindischen Gemüt des Hörers wird denn doch schon allerhand zugemutet. In der Mentalität noch deprimierender die „Parodie" auf Kreneks längst vergessener Parodie „Jonny spielt auf". Der Titel am besten: Jonny spült ab. Damit ist das Ding erledigt, denn der hoffnungslose Edelkitsch dieser „Parodie" verstimmt um so mehr, als Gesinnung gegen Gesinnung ausgespielt wird, denen Beiden schärfster Witz, bissigste Satire fehlt. Kopie anstatt Parodie.

Max Anton, der Dichterkomponist brachte unter der hingebenden Leitung Hans A. Winters ein Mysterium „Ekkehard" zur Sendung. Weitaus am geschlossensten der Text: die ewig sich erneuernde Führergestalt. Ein Prachteinfall. Schade, daß die Musik völlig unzulänglich nicht an die dichterische Größe heranreicht. Sie ist primitiv, ohne Einfall, althergebracht. Schade, daß dem Komponisten Max Anton nicht der sprühende Funke des Dichters half. Ebenfalls Hans A. Winter verhalf den wundersam tiefen Orchesterliedern von Richard Würz zu hoffentlich nachhaltigem Erfolg. Eine würdige Feier dessen 50. Geburtstages. Daß Rudolf Siegel seine Kanonischen Duette nunmehr in ein Orchestergewand gehüllt hat, entspricht sehr viel mehr und geglückt dem Melodie gewordenen Kontrapunkt des Werkes. Mehr erwartet habe ich von der, durch Böhm-Nürnberg dirigierten Fränkischen Suite von Herbst. Sie ist eingängig, harmlos, könnte vor allem im Orchestralen viel farbiger, persönlicher sein. Zu begrüßen ist, daß Schleifer die 2. Folge seiner Shakespearemusiken übers Mikrophon schickte. In der Hauptsache kostbare Arbeiten Purcells und Dowlands. Programmbereicherung für die Sender.

In den kleineren Veranstaltungen blieb gewohnt guter Durchschnitt. Zwei Streichquartett-Uraufführungen: Die Arbeit von Fielitz (durch die Dresdner) und das Werk Siegfried Krugs (Peterquartett). Aus beiden spricht kultiviert gepflegte Musik.

Eines: Man sollte endlich all die „Abwandlungen" unserer Symbol-Lieder verbieten! Es gehört sich einfach nicht, daß ein jeder, es noch so gut meinende Komponist sich bemüßigt glaubt, die Einmaligkeit unserer Nationallieder „ausdeuten" zu müssen!!

In unserer für alle Sender wichtigen Rubrik „Man greife zu" das in der glasklaren, echten Melodie bezaubernd klingende Holzbläserintermezzo von August Schmitt ‚Fröhliche Abendmusik'.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Von Sonnabend den 1. bis Freitag den 7. Juni wird in Hamburg vom Allgemeinen Deutschen Musikverein gemeinsam mit dem Ständigen Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten (Conseil Permanent pour la Coopération internationale des compositeurs) ein Tonkünstlerfest veranstaltet. Das Programm wird repräsentative Werke Deutschlands und von fünfzehn ausländischen Staaten enthalten. Es sind vier Opernabende, je drei Orchester- und Kammermusikveranstaltungen sowie ein Kirchenkonzert vorgesehen. —

Die Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet im September dieses Jahres in Berlin statt, verbunden mit einem Tonkünstlerfest, das in Ergänzung des Hamburger Programms ausschließlich dem Schaffen der zeitgenössischen deutschen Tonkünstler gewidmet sein wird. Hierfür sind zu-

nächst zwei Orchesterabende, ein Kirchenkonzert und eine Kammermusikveranstaltung bestimmt. Das Programm beider Musikfeste ist bereits festgelegt und wird demnächst bekannt gegeben.

Beim Hamburger Musikfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" sollen folgende Opern zu Gehör gebracht werden: „Der arme Heinrich" von Pfitzner, „Ritter Blaubart" von Dukas, „Halka" von Moniuszko, und eine Pantomime von E. N. von Reznicek.

Die Stadt Zwickau wird im Rahmen ihrer 800-Jahrfeier die 125. Wiederkehr von Robert Schumanns Geburtstag durch ein Schumann-Fest am 3./4. Juni feiern, für das ein Sinfoniekonzert mit Schumannschen Werken unter Leitung von GMD Carl Schuricht, eine Kammermusikmatinée, veranstaltet vom Elly Ney-Trio, und ein Chorabend mit der Aufführung von „Paradies und Peri' unter Leitung von MD Schanze vorgesehen sind. An dem Hause, in dem Robert Schumann seine Jugendzeit verlebte, wird eine Erinnerungstafel enthüllt.

Am 6. und 7. April findet das diesjährige Schweizer Tonkünstlerfest in Winterthur statt. Es gliedert sich in Orchester-, Kammer- und Chorkonzerte. Voraus geht am 5. April eine Opernfestaufführung in Zürich.

Das 6. Jenaer Musikfest 1935 findet in Form eines Bach-Festes Anfang Mai statt. Neben einer Reihe von Orgelkonzerten und Kammerkonzerten unter Mitwirkung von Edwin Fischer und Günther Ramin kommt am 4. Mai die ungekürzte Matthäus-Passion zur Aufführung.

Die Berliner Kunstwochen (4. Mai bis 15. Juni) beginnen mit einem Konzert des Thomanerchors unter Karl Straube. Es folgen eine Aufführung der Matthäus-Passion durch das Philharmonische Orchester, eine Bach-Händel-Schütz-Feier des Landesorchesters unter Professor Havemann, Aufführungen von Konzerten des 17. und 18. Jahrhunderts in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses und ein Hans Pfitzner-Fest, bei dem der Komponist selbst seine Kantate „Von deutscher Seele" dirigieren wird. Das Händel-Fest erhält seinen Höhepunkt durch eine Aufführung „Herakles" im deutschen Opernhaus und des Festoratoriums von Händel unter Mitwirkung vieler großer Chöre und Orchester im Sportpalast. Die Kunstwochen schließen mit Schloßmusiken auf dem Schlüterhof des Berliner Schlosses. Während der Kunstwochen bringt die Staatsoper einen festlichen Wagner-Zyklus, in dessen Mittelpunkt der „Ring" steht.

In der Zeit vom 29. Mai bis 30. Juni findet im Neuen Glyndebourne-Opernhaus ein Festzyklus statt, der ausschließlich im Zeichen Mozarts steht. Zur Aufführung gelangen die Opern „Cosi fan tutte", „Die Entführung aus dem Serail", „Die Hochzeit des Figaro" und „Die Zauberflöte". Als Dirigenten werden genannt: Fritz Busch, Alberto Erede und Fritz Oppenheim. Die Gesamtregie führt Prof. Carl Ebert.

In Leningrad findet im Juni ein großes Musikfest statt, in dessen Verlauf ein Ballett „Die Fontänen von Bakhisarai" von Asaviev, eine Macbeth-Oper von Schostakovitch und eine Tschaikowsky-Oper zur Aufführung gelangen.

Das „Hastings Festival" bot Sinfonien von Beethoven und Brahms unter Weingartner, Tschaikowskys „Vierte" unter Nicolai Malko, Werke von Strauß, Bax, Falla und Strawinsky unter Julius Harrison, Haydn, Sibelius, Dvořák und Delius unter Sir Thomas Beecham und Sir Edward Germans „Tom James".

Auf Anordnung des Reichspropagandaministeriums hin wird die II. Reichs-Theaterfestwoche vom 16. bis 23. Juni in Hamburg abgehalten. Die Gesamtleitung der festlichen Aufführungen liegt in den Händen des Generalintendanten Strohm. Die Reichstheaterkammer hält im Rahmen der Woche eine große kulturelle Kundgebung ab.

Die diesjährigen Wartburg-Maientage (24.—27. Mai) sehen folgende Aufführungen vor: einen einleitenden volkstümlichen Abend mit Quodlibets von H. J. Moser u. a., einen Staatsakt unter Mitwirkung der Thomaner, ein Festkonzert im Fürstenhof unter Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck, einen festlichen Nachmittag im Bankettsaal der Wartburg mit Kammermusik und Chorgesängen der Thomaner, und abschließende Jugendfeiern vor dem Bachhaus und auf der Wartburg-Waldbühne.

Im Eisenacher Bachhaus fand am 250. Geburtstag des Meisters eine Feierstunde statt.

Die Neue Heinrich Schütz-Gesellschaft wendet sich in einem Aufruf an alle Chöre Deutschlands, das Gedenkjahr durch Aufführungen der Werke des Meisters zu feiern, und weist in einer beigefügten Zusammenstellung auf eine ganze Reihe geeigneter Ausgaben hin. Die Geschäftsstelle der Gesellschaft (Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 77) stellt einführende Aufsätze zum Druck zur Verfügung und vermittelt Redner, die mit dem Schaffen des Meisters besonders vertraut sind. Der Jahresbeitrag wurde für 1935 auf Mk. 3.— für Einzelmitglieder und Mk. 10.— für Körperschaften herabgesetzt.

In Halle findet zwischen dem 10. und 15. Juni eine volkstümliche Händelfeier statt. Im Programm dieser Veranstaltungen sind ein Festspiel und Orchesteraufführungen von G. F. Händel auf dem ersten Thingplatz Deutschlands, den

Brandbergen bei Halle, vorgesehen, sowie ein Wasserfest auf der Saale, bei dem Händels „Wassermusik“ und „Feuerwerksmusik“ zur Aufführung kommen.

Die Internationalen Kulturwochen werden auch in diesem Jahre wieder in Florenz stattfinden. Die Eröffnung dieses außerordentlich interessanten Vortragszyklus fällt zusammen mit derjenigen der bedeutendsten Musikfestspiele von Italien.

Die Berliner Ortsgruppe des „Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen“ veranstaltete eine Wagner-Gedenkfeier mit einem Vortrag von Dr. Otto Strobel über „Genius und Werk“ und musikalischen Aufführungen, darunter der „Kinderkatechismus“ von Wagner, der 1873 zum Geburtstag der Frau Cosima geschrieben wurde, unter Leitung des Bayreuther Kapellmeisters Friedrich Jung.

Das Leipziger Reichs-Bach-Fest sieht vom 16. bis 24. Juni folgendes Programm vor: den Eröffnungs-Gottesdienst in der Nikolaikirche, die Matthäuspassion in der Thomaskirche, eine Gedenkfeier in der Johanniskirche (Bachgruft), die „Hohe Messe“ in der Thomaskirche, einen Gottesdienst und einen Kantaten-Abend, den Prof. Karl Straube leitet, „Die Kunst der Fuge“ in der Gräserschen Bearbeitung unter Leitung von GMD Hans Weisbach. Auf dem Markt soll ein Choralsingen stattfinden. Eine Bach-Ausstellung wird am ersten Festtag im Gohliser Schlößchen eröffnet.

Der Schlesische Sängerbund veranstaltet vom 21. bis 23. Juni in Breslau ein Schlesisches Sängerfest, das unter Mitwirkung von 15 000 Sängern die Aufführung eines sinfonischen Chorwerkes vorsieht, ferner ein Kirchenkonzert und öffentliche Kundgebungen für das deutsche Volkslied.

Die Göteborger Orchestervereinigung, eines der berühmtesten Konzertorchester Schwedens, feiert in diesem Jahre ihr 30jähriges Bestehen in Verbindung mit Bach- und Händelfeiern. Als Gastdirigent ist der deutsche Händelforscher Dr. Georg Göhler gewonnen worden, der zwei Händelkonzerte dirigiert. In der Göteburger Domkirche wird Bachs Matthäuspassion unter Leitung von Tor Mann zur Aufführung gebracht.

In Stockholm ist anläßlich der Zusammenkunft des „Ständigen Rates für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten“ für Anfang 1936 ein mehrtägiges Musikfest in Aussicht genommen. Es ist beabsichtigt, eine schwedische und eine ausländische Oper aufzuführen, ferner sind zwei Orchesterkonzerte der „Konzertvereinigung“, ein Kammermusik- und ein Chorkonzert geplant.

Mittenwald, die Stadt des deutschen Geigenbaues, feiert in diesem Jahre das 250jährige Bestehen der Geigenindustrie mit einem Festspiel.

Das Hessische Landestheater in Darmstadt wird die Feier seines 125jährigen Bestehens Ende April mit einer Festwoche begehen, in der 3 deutsche Opern und ein Symphoniekonzert veranstaltet werden sollen.

Das allsommerlich in Bonn a. Rhein stattfindende Volkstümliche Beethovenfest, welches von der Ehrenbürgerin Frau Elly Ney ins Leben gerufen wurde und ausschließlich idealen Zwecken dient, wird in diesem Jahr vom 23. Juni bis 1. Juli veranstaltet. Festdirigenten sind Prof. Max Fiedler, Karl Elmendorff und Gust. Classens.

Das musikalische deutsche und tschechische Prag haben schon jetzt mit Bellini-Feiern gedient, trotzdem der 100. Todestag des bedeutenden italienischen Opernkomponisten erst im September zu begehen sein wird. Das Tschechische National- und Staatstheater brachte unter Leitung des bekannten italienischen Dirigenten Bernardino Molinari eine glanzvolle Aufführung der Oper „Norma“ heraus, das Deutsche Theater ein ebenso glänzendes Bellini-Festkonzert unter der Stabführung desselben Dirigenten und die Prager Stadtvertretung hielt eine eigene Bellini-Festsitzung ab, um das Andenken an Bellini zu ehren. U.

Vom 5.—8. Oktober finden in Coburg Draeseke-Feiern statt, in deren Rahmen eine Gedenktafel am Geburtshaus Draesekes enthüllt werden soll.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die dänische Komponistenvereinigung hat sich nach einer sehr erregten Generalversammlung in Kopenhagen neu konstituiert. Der Komponist Peder Gram, Mitglied des dänischen Radio-Programmausschusses, behält den Vorsitz, die beiden Vorstandsmitglieder Axel Agerby und Knudage Riisager haben ihr Amt niedergelegt.

Der Münchener Cembalist Werner Dommes hat sich mit Eleanor Day (Viola da Gamba) und den Braunschweiger Künstlern Hans Geis (Viola d'amore), Oskar Wolf (Flöte) sowie der Sopranistin Käthe Hecke-Isensee zu einer „Vereinigung für alte Musik“ zusammengeschlossen, die auf ihren Konzertreisen mit Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts volle Säle und große Erfolge hatte.

Die Stagma legt den Bericht über ihr erstes Geschäftsjahr vor, das mit Gesamteinnahmen von Mk. 6 233 000.— abschloß, wovon nach Abzug der

allgemeinen Unkosten und verschiedenen Sonder-Abgaben eine Summe von Mk. 1 891 000.— zur Verteilung an die Stagma-Mitglieder verblieb.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Univ.-Prof. Dr. Karl Hasse-Tübingen wurde zur Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik zu Köln berufen. Wir beglückwünschen unseren hochgeschätzten, langjährigen Mitarbeiter zu dieser ehrenvollen Berufung auf das Herzlichste.

Prof. Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg wurde von Reichsminister Dr. Rust zum Sekretär des neuen Reichsunternehmens zur Betreuung und Herausgabe der deutschen Musikdenkmäler ernannt.

Konzertsänger Johannes Willy-Frankfurt hat einen Ruf als Lehrer für Gesang und Mitglied des Senats der Württembergischen Hochschule für Musik zu Stuttgart angenommen.

Der Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Breslau Dr. Ernst Kirsch wurde zum ao. Professor ernannt.

Prof. Fritz Jöde wurde von seinem Lehramt an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik bis auf weiteres beurlaubt. Mit seiner Vertretung ist Dr. Spitta beauftragt.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin veranstaltet auch in diesem Jahre Sommerkurse in der Zeit von Anfang Juni bis Anfang August im Marmorpalais zu Potsdam, im Schloß zu Wiesbaden und in der Thomas-Kirche zu Leipzig. Die Kurse liegen in den Händen erster deutscher Künstler, unter denen wir zu unserer Freude die Namen Edwin Fischer und Prof. C. A. Martienssen, die sich in unserem 1. Klavierheft im November des vergangenen Jahres vereinigt hatten, nun auch hier bei gemeinsamer praktischer Arbeit sehen.

Die Staatliche Akademie der Tonkunst zu München veranstaltet von Juli—August Sommerkurse, die von Frau Professor Anna Bahr-Mildenburg, Paul Bender, Prof. Josef Pembaur, Prof. A. Schmid-Lindner und Prof. Wilhelm Stroß geleitet werden.

GMD Heinz Dressel — auf dessen Anregung und nach dessen Plänen vor 1½ Jahren das Lübecker Staatskonservatorium gegründet wurde — ließ sich von der Leitung des Instituts befreien um sich wieder ganz der Leitung der Oper und des Konzertlebens, das unter ihm großen Aufschwung genommen hat, widmen zu können. Das Institut erfreute sich unter seiner Führung einer starken Entwicklung. GMD Dressel behält auf Wunsch des Senats die Leitung der Kapellmeisterklasse. Die künftige Leitung der Anstalt wird Studienrat Brennecke übernehmen.

Der Lektor der schwedischen Sprache an der Universität Kiel, Rosell, hielt einen von Konsul Buck eingeleiteten Vortrag über schwedische Volksweisen. Der Redner hob hervor, wie die deutsche Romantik auf die nordische Musikliteratur Einfluß gewann, wie in der Kunst bei den beiden germanischen Brüdervölkern der seelische Gleichklang deutlich lebendig wird.

Ostern 1935 wird die bisherige Orchesterschule an den Folkwangschulen in Essen zu einer Berufsmusikerschule ausgebaut mit einem vierjährigen Lehrplan. Neu gegründet wurde eine Abteilung für evangelische Kirchenmusik unter Verpflichtung der Kirchenmusiker Dr. Rudolf Czach und Erhard Krieger.

In der Hauptversammlung des Bonner Beethoven-Hauses teilte der 1. Vorsitzende, Professor Dr. Ludwig Schiedermair, mit, daß der Gedanke des Beethoven-Hauses und des Beethoven-Archives in den beiden letzten Jahren für die Stadt Bonn wiederum von großer Bedeutung gewesen sei. Für die Sammlungen des Museums konnten mehrere wertvolle Briefe, Skizzen Notenerstdrucke, Bilder usw. erworben werden. Die Bibliothek ist heute auf 2337 Bände, die Sammlung der Zeitungen und Zeitschriften auf 10 423 Stück, die Phonogrammsammlung auf 477 Platten angewachsen. Ebenso machten die Arbeiten am Hauptkatalog, der jetzt 54 Kartotheken mit rund 42 000 Karten umfaßt, gute Fortschritte.

Das Portugiesisch-Brasilianische Institut an der Universität, die Staatliche Hochschule für Musik und die Ortsgruppe des VDA, als Trägerin der engsten Fühlungnahme zwischen Mutterland und Auslandsdeutschen, hatten Walter Sommermeyer, der als Professor für Gesang am Konservatorium in Rio de Janeiro wirkt, eingeladen, über den Einfluß der deutschen Musik in Brasilien, das bekanntlich eine große Anzahl deutscher Kolonisten aufweist, in Köln zu sprechen.

Am 15. April beginnt das Sommermester 1935 der „Theorie-Sonderkurse Wilhelm Klatte". Dr. Otto A. Baumann hat wieder die Leitung der oberen Kurse (Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Improvisation, Komposition, Analyse) übernommen. Weitere Kursstunden erteilt Hildegard Städing (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung). Näheres durch Städing, Berlin-Charlottenburg, Windscheidstr. 31; Tel. C 1, Steinplatz 3790.

Chor und Orchester der Weimarer Musikhochschule werden in der Zeit vom 4. bis 8. April eine Konzertfahrt durch verschiedene Städte Thüringens (Rudolstadt, Ilmenau, Königsee, Ohrdruf u. a.) antreten. Auf dem Programm stehen Werke von Bach, Händel, Richard Wetz, W. Berger und A. Thiele. Außer Konzerten wird noch in Schulen, Krankenhäusern und

bei gutem Wetter draußen musiziert werden. Den Beschluß macht am 8. April die Bach-Feier in Arnstadt, bei der das Orchester die Bach-Kantaten bestreiten wird. Die Fahrt, an der etwa 100 Studierende teilnehmen, wird in Omnibussen vor sich gehen. — Das Sommersemester der Schule beginnt am 2. Mai und endet am 15. Juli.

Eine Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung ist auf eine Anregung aus Kreisen der Musiklehrerinnen hin in Prag ins Leben getreten. In Form von Seminaren sollen in dieser Arbeitsgemeinschaft die verschiedenen Probleme der modernen Musikerziehung behandelt und durch praktische Beispiele und Demonstrationen geklärt werden. U.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg trat wieder mit einer Reihe wertvoller Veranstaltungen vor die Öffentlichkeit; bei denen u. a. Anton Bruckners 1. Symphonie in c-moll erklang.

Das unter der Leitung von Wilhelm Sieben und Carl Holtschneider stehende städt. Konservatorium zu Dortmund, das im abgelaufenen Schuljahr von insgesamt 551 Schülern besucht wurde, trat in diesen Monaten mit beachtenswerten Leistungen vor die Öffentlichkeit. So kamen 3 Opern, „Der betrogene Kadi" von Gluck, „Der Holzdieb" von Marschner und „Das Streichholzmädchen" von Enna durch die Opern- und Orchesterschule und ferner Haydns „Die Schöpfung" zur Aufführung. 3 andere Vortragsabende bestritten die Orgelausbildungsklassen, 5 die Klavierausbildungsklassen, 5 die Klavier-Unter- und Mittelklassen; 2 Kammermusik- und 2 Hausmusikabende, ein Volksliederabend der Jugendmusikschule, ein Blockflötenkonzert und ein Adventspiel, beide ausgeführt von der rhythmischen Abteilung, eine Choralstunde der kathol. kirchenmusikalischen Abteilung u. a. mehr schlossen sich an.

Zwei Vortragsabende der Klavierklasse von Prof. Kurt Börner an der Staatl. ak. Hochschule für Musik in Berlin boten Leistungen ungewöhnlicher künstlerischer Reife. Alle fünf Studierende zeichnete eine gemeinsame Schule aus, eine bis ins kleinste verantwortungsvolle technische, wie musikalische Durcharbeitung der nicht eben einfachen Vortragsfolge. Die Wiedergabe von vier Beethovensonaten, darunter Opus 110 und 111, von Schumanns Faschingsschwank und Kreisleriana ging zum Teil weit über Schülermäßiges hinaus. Rolf Knieper, Werner Wolfgang Becker, Hans Gehl und Johann-Friedrich Stade waren erfolgreich bemüht, ihren anspruchsvollen Aufgaben gerecht zu werden. Überragend ist Alfred Lueder zu nennen, der nach der f-moll-Sonate von Brahms und den Variationen über ein polnisches Lied op. 6, mit einer glänzenden, für den Konzertgebrauch zu empfehlenden Komposition seines Lehrers Kurt Börner zu stürmischen Beifallskundgebungen begeisterte. K. Sch.

KIRCHE UND SCHULE

Der 10. Jahresbericht des evangelischen Kirchenchors zu Roth bei Nürnberg (Ltg. H. Loeber) teilt mit, daß der Chor im vergangenen Jahr 17mal vor die Öffentlichkeit trat, u. a. mit acht Werken von J. S. Bach, fünf von Johann Krüger, zwei von Heinrich Schütz u. a. Eine Rückschau auf die gesamten 10 Arbeitsjahre berichtet von 162maligem Auftreten mit drei Oratorien, 15 liturgischen Gottesdiensten, 104 gottesdienstlichen Ausgestaltungen, 5 Kantaten, 4 Abendmusiken und 12 Gemeindeabenden, bei denen Bach 67mal, Schütz 13mal, Johannes Krüger 11mal und Wilhelm Philipp Wolfrum 10mal gesungen wurde.

Das Kantorat der evangelischen Hauptkirche zu Hermannstadt/Siebenbürgen (Leitung: Prof. Franz Dreßler) feiert das Bach-Händel-Jahr mit zahlreichen Aufführungen von Werken beider Meister. So kommen in den regelmäßigen Sonnabendmotetten Gesänge von Bach, Händel und Schütz zum Klingen. In einem Orgel-Orchester-Konzert Ende März wurden Bachs Brandenburgisches Konzert und Präludium und Fuge e-moll und Händels Konzert g-moll und F-dur gespielt, während in den folgenden Monaten die Matthäus-Passion, weltliche Bach-Kantaten, Kammermusik von Bach und Händel und des letzteren „Judas Makkabäus" zur Aufführung kommen. Den Beschluß bildet ein Weihnachtskonzert mit Bach „Weihnachtsoratorium". Damit erweist sich Prof. Franz Dreßler mit seinem Bruckenthal- (Knaben) und Bach-Chor erneut als ein wertvoller Hüter und Förderer deutscher Musikkultur auf vorgeschobenem Posten.

Joseph Haas' „Lebensbuch Gottes" kam kürzlich in der Pfarrkirche St. Liebfrauen zu Ratibor unter Chorrektor Franz Strehler zu einer eindrucksvollen Erstaufführung.

Vor Antritt seiner mehrwöchentlichen Amerikareise bescherte der Dresdner Kreuzchor seinem Freundeskreis noch einige wertvolle Abende; so eine Vortragsfolge „Vom alten lateinischen Kirchenlied zum deutschen Volkslied der Gegenwart", ein Fastnachts-Konzert (mit Werken von Siegfried Kuhn und Otto Richter), und die Ur-Aufführung von Otto Reinholds „Drei Gesängen vom Tod" (nach Worten von Klopstock und Claudius).

Nach ihrer Wiederherstellung wurde die aus dem Jahre 1699 stammende Arp-Schnitger-Orgel in Ganderkesee (Old.) neu eingeweiht.

Unter Leitung des Komponisten fand in der Markuskirche in Berlin-Steglitz ein Konzert mit unveröffentlichten Werken von Martin Grabert

ſtatt, darunter Teile aus dem Paſſionsſpiel „Chriſtus", Variationen für Orgel, Kammermuſik und Chorlieder.

Dr. Martin Fiſcher, der Organiſt der Dorotheenſtädtiſchen Kirche in Berlin, veranſtaltete einen Abend „Altengliſche Kirchenmuſik" aus zwei Jahrhunderten von Händel.

MD Reinhold Lichey-Schulpforta veranſtaltete zum Bach-Händel-Gedenken je einen Bach- und einen Händel-Abend mit Sonaten und Arien und ein weiteres Konzert, das Bach in ſeiner Kantate „Mer han en neue Oberkeet" und ſeiner Kaffeekantate als den großen Humoriſten zeigte.

Wiederholt haben wir berichtet, wie Kantor Richard Paul in Mülſen-St. Jacob mit ſeinem Eintreten für junge Schaffende beſte kulturelle Aufbauarbeit leiſtet. Beſonderer Erwähnung verdient, daß er auch beſtrebt iſt, junge reproduzierende Künſtler im Rahmen ſeiner muſikaliſchen Feierſtunden vorzuſtellen. So ſpielte dort kürzlich der junge Chemnitzer Helmut Thoerner das im letzten Heft bereits mehrfach erwähnte Werk 21, Suite in 6 Sätzen von Paul Krauſe. Einen weiteren Abend geſtaltete Kantor Paul zu einer Bach-Marteau-Gedächtnisfeier.

Die Tanzgruppe der Günther-Schule zu München hat ſoeben eine Gaſtſpielreiſe durch Oberſchleſien beendet und weitere Gaſtſpiele in Dresden und einer Reihe von Städten in Mecklenburg und Oſtpreußen abgeſchloſſen.

Prof. Clemens Schmalſtich ſprach in der Fachſchule der Berliner Filmtheaterbeſitzer über das Thema „Muſik im Tonfilm".

PERSÖNLICHES

Univ.-MD Prof. Dr. Karl Haſſe, einer unſerer führenden Köpfe im Kampfe für Deutſche Muſik, wurde an Stelle von Prof. Abendroth zur Leitung der Städt. Hochſchule für Muſik zu Köln berufen und gleichzeitig auch mit der Führung der Rheiniſchen Muſikſchule zu Köln als Nachfolger von Prof. Trunk betraut.

Wie der Rat der Stadt Leipzig mitteilt, wird in Zukunft der Gewandhauskapellmeiſter Profeſſor Hermann Abendroth auch die Chorkonzerte leiten, die bisher Günther Ramin als Nachfolger Karl Straubes dirigierte, wogegen Ramin die Leitung der Aufführungen des Gewandhauschors in der Thomaskirche vorbehalten bleibt.

Der Baritoniſt Kurt Ingo Rieger iſt für mehrere Jahre an das Heſſiſche Landestheater Darmſtadt als lyriſcher Bariton verpflichtet worden.

Der Oberbürgermeiſter der Stadt Flensburg hat den Vertrag des Intendanten Hermann Niſſen für das Grenzlandtheater Flensburg für die Spielzeit 1935/36 verlängert. Intendant Niſſen iſt auch bereits für dieſe Zeit vom Propagandaminiſterium beſtätigt worden.

Anſtelle des ausſcheidenden Kapellmeiſters Alfr. Irmler wurde der Kapellmeiſter des Rudolſtädter Landestheaters, Max Stumböck, zum Dirigenten des Meininger Theaters ernannt.

Der Bariton der Wiener Staatsoper, Joſef Knapp, wurde mit einem dreijährigen Vertrag an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

In den Muſikbeirat des Reichsverbandes für Volksmuſik (Reichsmuſikkammer) ſind für die Abteilung Chorweſen und Volksmuſik (Fachſchaft I) für Blasorcheſter, Blaskapellen und Muſikvereine folgende Perſönlichkeiten berufen worden: GMD Rudolf Schulz-Dornburg, Berlin, als Präſident, Staatlicher Kammermuſiker i. R. Theo Rüdiger, Weimar und Städtiſcher Muſikdirektor Adolf Kromer, Freiburg i. Br.

Der Konzertmeiſter der Pfalzoper Kaiſerslautern, Karl Robert Rettner, wurde an das Stadttheater Mannheim als Konzertmeiſter berufen.

Herbert von Karajan vom Aachener Stadttheater wurde als Generalmuſikdirektor an die Karlsruher Oper berufen.

An die Dortmunder Oper wurde Herbert Dekker (Osnabrück) als Spielleiter verpflichtet.

Kurt Teichmann, Kapellmeiſter vom Deutſchen Opernhaus in Berlin, wurde an das Braunſchweigiſche Landestheater als Chordirektor und Kapellmeiſter berufen.

Miliza Korjus (Koloraturſopran) wurde auf zwei Jahre an die Berliner Staatsoper verpflichtet, Lotti Schädenſack (Magdeburg) nach Eſſen, Paul Erthal (Aachen) nach Duisburg.

Kammerſänger Friedrich Plaſchke, der erſt kürzlich das 60. Lebensjahr vollendete, konnte das Jubiläum ſeiner 35jährigen Zugehörigkeit zur Dresdner Staatsoper feiern.

Ilſe Ihme am Deutſchen Nationaltheater Osnabrück wurde von Operndirektor Scheel auf drei Jahre an die Städtiſchen Bühnen Duisburg-Hamborn verpflichtet.

Edouard Herriot wurde zum Vorſitzenden des franzöſiſchen Propagandakomitees für Muſik ernannt.

Prof. Dr. Hugo Holle, Lehrer an der Württ. Hochſchule für Muſik in Stuttgart, hat die Leitung des Stuttgarter Lehrergeſangvereins und des Philharmoniſchen Chores als Nachfolger von GMD Leonhardt übernommen.

Der kommiſſariſche Intendant des Plauener Stadttheaters, Karl Kroll, wurde nunmehr von der Stadtverwaltung als Intendant für Plauen verpflichtet. Mit dieſer Veränderung ſind eine Anzahl anderer Umgruppierungen noch zu erwarten.

Willi Steinbach, ſeit 1922 Stadtmuſikdirektor in Meißen, vorher 1904—1912 Militärmuſikdirektor in Bautzen (Inf.-Reg. 103), 1912—1922 desgleichen in Chemnitz (Inf.-Reg. 104), tritt am 1. April wegen Erreichung der Altersgrenze in

den Ruhestand. Man sieht den um das Meißener Musikleben hochverdienten, nicht nur als Dirigent, sondern auch als Mensch außerordentlich beliebten Künstler nur ungern aus seinem Amte scheiden.

Henny Trundt von der Staatsoper zu München wurde von Operndirektor Scheel als ständiger Gast an die Städtischen Bühnen Duisburg-Hamborn verpflichtet.

Prof. Oswald Kabasta wurde von der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) zum Direktor bestellt und mit der Leitung der Gesellschaftskonzerte betraut.

Prof. Dr. Georg Schünemann wurde als Nachfolger von Prof. Dr. Johannes Wolf zum Direktor der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek berufen.

Geburtstage.

Hermann Püchel, Konzertmeister des Stettiner Stadttheaterorchesters und Kurkapellmeister, feierte seinen 80. Geburtstag.

Der namhafte Potsdamer Organist Prof. Otto Becker wurde 65 Jahre alt.

Der namhafte holländische Komponist, Dirigent u. Lehrer Cornelis Dopper wurde 65 Jahre alt.

Prof. Dr. Victor Junk, der hochgeschätzte Wissenschaftler und Musiker, unser verdienter Wiener Schriftleiter, feiert am 18. April seinen 60. Geburtstag. Wir beglückwünschen ihn zu diesem Feste auf das herzlichste und wünschen ihm, der so viele musikalische Talente fördern half, nun auch die berechtigten Erfolge für sein eigenes neuestes musikalisches Schaffen, in welchem er sich besonders dem Gebiete der Oper gewidmet hat!

Maurice Ravel, der führende französische Komponist, wurde am 7. März 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† Helene Breest, Gesangspädagogin in Berlin, Lehrerin der Emmi Leisner.

† Kammersänger Heinrich Hensel, der berühmte Bayreuther Heldentenor, in Hamburg im Alter von 61 Jahren.

† Paul Schmidt, namhafter Berliner Organist, Verfasser des Werkes „Die Kunst des orchestralen Spiels" und Erfinder.

† Prof. Heinrich Schenker, der bedeutende Musiktheoretiker, in Wien im Alter von 67 Jahren.

† Robert Reß, Berliner Gesangspädagoge, Sohn von Prof. Johann Reß, in Wien im Alter von 63 Jahren.

† MD Christ. Theod. Rüdiger, Komponist, in Gotha im Alter von 85 Jahren.

† in Prag der Obmann und Gründer der neu ins Leben gerufenen Prager Bruckner-Gemeinde Josef Röckel. U.

BÜHNE

Das Straßburger Stadttheater bringt Händels „Julius Cäsar" in einer Übersetzung von Mancini zur Erstaufführung in französischer Sprache.

Der schwedische Reichstag hat in seinem Haushaltplan die Fortführung der Oper in Stockholm mit 150 000 Kronen veranschlagt.

Uraufgeführt wurde in Neapel im San Carlo-Theater die Oper „Liola" von Giuseppe Mulé unter Leitung des Komponisten.

Aus der letzten Statistik des deutschen Bühnenspielplans ist zu ersehen, daß in den Monaten September 1934 bis Januar 1935 insgesamt 210 Werke ihre Uraufführung erlebt haben, hiervon kommen 10 Opernaufführungen in Frage, während im Vorjahre zur gleichen Zeit 15 Opern-Uraufführungen stattgefunden haben.

Das etwa 10 Jahre alte Ballett „Salade" von Darius Milhaud wurde in der Großen Oper in Paris neu aufgeführt.

Das Deutsche Opernhaus Berlin gastierte unter Leitung seines Intendanten Wilhelm Rhode mit einer Aufführung von „Tristan und Isolde" in der Berliner Besetzung im Stadttheater von Saarbrücken. Die Berliner Gäste wurden nach der ausverkauften Vorstellung durch einen Lorbeerkranz geehrt. Die von Benno von Arent entworfenen Dekorationen wurden dem Theater als Geschenk überlassen.

Unter der Stabführung von Karl Reise wurde Joseph Haydns Oper „Ritter Roland" in der Rostocker Oper mit großem Erfolg aufgeführt.

Die Brünner Oper hat Dvořáks Oper „Armida", die 1904 in Prag uraufgeführt wurde, für den Spielplan vorgesehen.

An die Dresdener Staatsoper wurden folgende neue Künstler verpflichtet: Anny Konetzni (Berlin), Erna Sack (Breslau), Inger Karén (Frankfurt/Main), Dr. Julius Pölzer (München).

In vollständiger Neubearbeitung von Heinrich Schaefer wird in Duisburg-Hamborn Spontinis „Vestalin" zur Aufführung gelangen.

Zur Tagung der NS-Kulturgemeinde in Düsseldorf wird die Uraufführung der Oper „Heimkehr des Jörg Tilman" von Maurick stattfinden.

Die Städt. Oper in Leipzig bringt am 7. April die Uraufführung einer von Wolfram Humperdinck und Adolf Vogl neu bearbeiteten Oper, „Die Heirat wider Willen" von Engelbert Humperdinck.

Am 30. April wird die Oper „Wozzek" von Alban Berg in London in der Coventgarden-Oper unter musikalischer Leitung von Adrian Boult zur Aufführung gelangen.

Die Staatsoper München hat zur Uraufführung folgende Opern angenommen: „Viola" von Hans Holenia, das Ballett „Spiel um Liebe" von

Theodor Huber-Anderach und das Ballett „Schneewittchen" von Franz Höfer.

Das hessische Landestheater zu Darmstadt will in der laufenden Spielzeit noch folgende Werke bringen: „Josephslegende", „Rosenkavalier", „Kaukasische Komödie" (Wartisch) und den „Prinzen von Homburg" (Graener).

Am Prager Deutschen Theater wurde ein Verdi-Zyklus veranstaltet, der neun Opern des italienischen Meisters umfaßte. Besondere Sängergäste sollten das besondere Interesse des Publikums wecken; doch wurde die Absicht nicht erreicht. Der italienische Tenor Francesco Battaglia, der im Rahmen dieses Verdi-Zyklus zum erstenmal in Prag sang, enttäuschte. Er besitzt nur ungeheuer viel Material, aber wenig Kultur der Stimme. St. U.

Neuerdings verlautete wieder, daß Richard Strauß' neue Oper „Die schweigsame Frau" gelegentlich der Frühjahrs-Festspiele in Dresden herauskommen soll. Bekanntlich hat das Nichtariertum des Textdichters St. Zweig, der laut Amsterdamer Alg. Handelsblad, seinen Tantiemenanteil jüdischen Wohlfahrtseinrichtungen zur Verfügung gestellt haben soll, wiederholt Bedenken erweckt.

Was man mit der nötigen musikalischen Delikatesse und Geschmack aus dem Kleinsten machen kann, bewies Karl Elmendorffs Neueinstudierung von Gluck's „Pilger von Mekka" am Wiesbadener Staatstheater . In erster Besetzung, ausgestattet mit allen musikalischen und szenischen Feinheiten, verfehlte das Werkchen erneut nichts an beglückender Wirkung. G. A.-S.

Das Landestheater Meiningen, dessen Leitung der Rudolstädter Intendant Egon Schmid übernommen hat, kündigt einen Festspielmonat mit folgenden Erst- und Uraufführungen an. Am 31. März findet eine Festaufführung von Robert Schumanns, von deutschen Theatern seit Jahrzehnten nicht mehr gespielter Oper „Genoveva" statt. Die Aufführung wird von der Landeskapelle Meiningen und dem Opernpersonal des Landestheaters Rudolstadt unter Leitung des Kapellmeisters Max Stumböck (Spielleitung: Egon Schmid) bestritten. Die Aufführung findet zum Gedenken an Robert Schumanns 125. Geburtstag statt.

Die Berliner Staatsoper beabsichtigt als Erstaufführungen Respighis „Die Flamme" und „Viola" von Hans Hollenia.

Händels Oper „Xerxes" erlebte im Stadttheater von Kiel eine eindrucksvolle Erstaufführung.

KONZERTPODIUM

In einer der von Prof. Dr. Hans Engel in Greifswald geleiteten Morgenfeiern mit Werken zeitgenössischer Musik kamen zwei Werke des KM am Hamburger Rundfunk, Gerhard Maaß, und zwar Kammermusik Nr. 1 für kleines Orchester und „Deutscher Choral" für Streichorchester zur Aufführung. Die Werke fanden so starken Beifall, daß der Deutsche Choral in einem Kirchenkonzert wiederholt wurde.

Hans Chemin-Petits Madrigale für Frauenchor nach Texten von Eichendorff wurden vom Dresdener Madrigalchor erstaufgeführt.

UnivMD Karl Hogrebe in Göttingen, der im August 1920 aus Saarbrücken ausgewiesen worden war, brachte in Göttingen am 1. März als Befreiungsfeier J. S. Bachs Festkantate „Nun danket alle Gott" und G. F. Händels „Dettinger Te Deum", ein Werk, das anno 1740 für die Feier des Sieges bei Dettingen am Main geschrieben wurde.

Wilhelm Furtwängler beabsichtigt, in der zweiten Aprilwoche in Wien mehrere Konzerte zu dirigieren, darunter eine Aufführung der Matthäuspassion im Rahmen der „Gesellschaft der Musikfreunde". Ferner soll Furtwängler ein Gastspiel an der Wiener Oper, sowie eine „Tristan"-Aufführung in London leiten. Für 6 bis 7 Wochen ist auch ein Gastspiel in Amerika in Aussicht genommen.

Der Düsseldorfer GMD Hugo Balzer und Dr. Meyer-Giesow erhielten die Einladung, einige Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters zu leiten.

Aufführungen der Kantate „Der steile Weg" von Bruno Stürmer werden in Halle a. S. und in Erfurt vorbereitet.

Othmar Schoecks 14 Gesänge „Lebendig begraben" für Bariton und großes Orchester werden anläßlich des Schweizer Tonkünstlerfestes Anfang April in Winterthur zum 2. Male zur Aufführung gebracht werden.

In einem Konzert neuer deutscher Musik im Augusteum in Rom wird das „Präludium für Orchester" von Ernst Pepping unter Eduard von Borck zur Aufführung gebracht werden.

Die 3. Sinfonie in cis-moll von Wilhelm Petersen wurde vom Hessischen Landesorchester in Darmstadt unter Leitung von GMD Karl Friedrich aus der Taufe gehoben.

Zur Aufführung gelangten die h-moll Messe und die Matthäus-Passion in einer Bach-Feier in Moskau.

In Rom leitete Vittorio Gui im Augusteo ein Konzert, in dem als Neuheiten die „Tänze aus Galanta" von Kodaly und die „Sevilla-Sinfonie" von Turina vorgetragen wurden.

Die Leningrader Staatsphilharmonie hat Alexander v. Zemlinsky für ein Gastspiel von vier Konzerten verpflichtet. Zum Vortrag werden ge-

bracht: Beethoven, Mahler (Lieder von der Erde), Händel (Acis und Galatea).

Die Preußische Akademie der Künste (Berlin) veranstaltete ein Festkonzert unter dem Titel „Dem unbekannten Händel". Es wurden Kammerstücke für Flöte, Violine und Cembalo in c-moll, sowie für zwei Oboen und Cembalo in Es-dur (1733) zum Vortrag gebracht, sowie einzelne italienische Duette. An der Mitwirkung waren Prof. Georg Schumann und Prof. Max Seiffert beteiligt.

Joseph Meßners „Te Deum" für Soli, Chor und Blasorchester hatte bei seiner ersten Aufführung in Meran starken Erfolg zu verzeichnen. Das Werk kommt demnächst in Pforzheim, Heidelberg, Wien und Innsbruck zur Aufführung.

Zum ersten Male gab am 25. Februar das Marta Linz-Trio (mit Michael Raucheisen und Hans Hagen) im Deutschlandsender Berlin ein Konzert.

Prof. Joseph Meßner hatte als Gastdirigent der J. S. Bachfeier der Stadt Innsbruck großen Erfolg; es kamen zur Aufführung das 4. Brandenburgische Konzert, die Suite in h-moll (Flöte) und das Klavierkonzert in d-moll mit Herta Reis als Solistin.

Die kürzlich in Hamburg uraufgeführte und vom Rundfunk als Reichssendung übernommene „Saar-Kantate" (Dichtung von Alfred Thieme) des in Volksdorf bei Hamburg lebenden Komponisten Hermann Erdlen, ein Werk für Sopran- u. Bariton-Solo, gem. Chor, Kinderchor, Orchester und Volksgesang, wurde von MD Kurt Layher (Säckingen) zur badischen Erstaufführung mit der „Harmonie" Säckingen im Herbst angenommen.

Nach Beendigung der letzten Konzerte in Erlangen, Prag, Weimar, Königsberg, Berlin (Kurzwellensender), Stuttgart (Festkonzert der Württembergischen Presse), Hamburg (Sender) und Bachhaus-Eisenach (Bachs Geburtstag am 21. März) wurde Li Stadelmann-München für folgende weiteren solistischen Mitwirkungen verpflichtet: Bach-Festkonzert in Ulm, Bachfeier Baden-Baden, (von der Thüringischen Landesregierung aufgefordert zum) Festkonzert auf der Wartburg, Schloß Ludwigsburg bei Stuttgart, Nürnberg, Reutlingen, Mozarteum-Salzburg und Stuttgart (Goldberg-Variationen im Bach-Verein). Die Künstlerin wurde außerdem für einen Vortrag in der Musik-Hochschule in Weimar gewonnen.

Hans Feiertags, des hoffnungsvollen jungen sudetendeutschen Tonsetzers, Kantate „Gebet" nach einem Gedichte Walters von der Vogelweide soll beim diesjährigen Internationalen Musikfeste in Karlsbad zur Aufführung kommen. U.

Die Geigerin Gertrude-Ilse Tilsen spielte in einem Volkssymphoniekonzert in Aachen unter Prof. Dr. Peter Raabe mit großem Erfolg das Violinkonzert von Hermann Goetz. Das selten aufgeführte Werk wurde von Publikum und Presse mit viel Beifall aufgenommen.

Die Passionskantate op. 6 von Hans Wedig gelangt in diesem Jahre in Berlin, Köln und Ludwigshafen zur Aufführung, die kleine Sinfonie in Berlin, Königsberg und München. Seine Orchestersuite wird in Breslau, Hannover und Leipzig gespielt.

Der Cellist Herm. v. Beckerath hatte am 8. u. 12. März zwei große Erfolge in München zu verzeichnen mit der Erstaufführung des Schubert-Cassadokonzerts mit den Münchner Philharmonikern, und mit einem Celloabend mit Prof. W. Lampe.

Das Berliner Frauen-Kammerorchester spielte unter großem Erfolg bei Publikum und Presse im Cottbuser Stadttheater. Es wurde sofort verschiedentlich weiterverpflichtet.

Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge" in der stilschönen Instrumentation des Schweizer Musikers Wolfgang Gräfer gelangte in Prag durch die Tschechische Philharmonie unter Alexander von Zemlinskys Leitung zur Erstaufführung. Das großartige Werk hinterließ eine außerordentlich tiefe Wirkung. U.

Elly Ney wird mit dem Bonner Beethoven-Quartett (Fl. v. Reuter, Jost Raba, W. Trampler, L. Hoelscher) in der nächsten Zeit in Berlin, Dresden, München, Weimar und anderen Plätzen Klavier-Quintette von Reger, César Franck und Dvořák zum Vortrag bringen. Mit ihrem Trio spielt Elly Ney beim Beethoven-Fest in Heidelberg und beim Schumann-Fest in Zwickau.

Verdienstvolle Arbeit leistet der Kammerchor des Konservatoriums zu Waldenburg i. Schles., der kürzlich u. a. folgende Werke zu Gehör brachte: Barthol. Gesius († 1663) „Verleih' uns Frieden", „Der Schnitter Tod" (1637) in der Bearbeitung von Siegmund von Hausegger, Jean Sibelius „Volk vom Land und vom Meere" op. 65a, Hugo Kaun „Vale carissima" op. 65,4, J. L. Emborg „Pans Schlaf" op. 52,3, Johannes Brahms „Zigeunerlieder" op. 112, 3—6.

Auch in den vergangenen Wochen wurden Rich. Wetz-Konzerte, insonderheit aus dem Thüringer Land gemeldet, die erfreulicherweise Zeugnis davon ablegen, daß man sich in Deutschland endlich auf das Schaffen dieses kerndeutschen Meisters besinnt.

Das Neubrandenburger Liebhaberquartett, von dem wir im Februarheft berichteten, meldet inzwischen, daß es am letzten Abend seinen Hörerkreis mit Hermann Zilchers Klavierquintett bekannt machte.

Der Zwickauer Lehrergesangverein (Leitung Paul Kröhne) feierte unsere toten Helden mit Werken von Kaun, Max Reger und Volk-

mann. Ein Deutscher Liederabend derselben Vereinigung brachte Soldaten-, Heimat-, Liebes- und religiöse Lieder.

Hans Pfitzner dirigiert in allen Teilen des Reiches seine Werke im Konzertsaal und in den Opernhäusern, sodaß sich der Meister seit 16. Oktober bis etwa Ende April auf Reisen befindet.

Die NS-Kulturgemeinde der Kreise II und III Groß-Berlins (Westen mit Vororten) eröffnete einen größeren Konzertzyklus „Das deutsche Lied der Gegenwart". Der erste Abend fand mit Eva Liebenberg bereits statt. Wertvolle Klavierlieder, die noch ungedruckt sind und in dem Zyklus ur- bzw. erstaufgeführt werden sollen, sind in doppelten Exemplaren und unter Beifügung des Rückportos zu senden an: Dr. Otto A. Baumann, Berlin-Lankwitz, Scharzhofbergerstr. 7.

Ludwig Hoelscher hatte als Solist in 8 Konzerten mit dem Pfalzorchester unter Prof. Boehe, mit dem Schumann-Konzert und der Solo-Suite von Reger, die denkbar größten Erfolge. In Coburg und Kassel brachte er das Dvořák-Konzert zu Gehör, das im übrigen am 21. 2. auch der Reichssender München übertrug.

Der Solobratschist im Braunschweigischen Landestheater Hans Geis veranstaltete im Verein mit Karl Reubke (Tenorgambe), Oskar Wolf (Flöte) und dem Domorganisten Walrad Guericke (Cembalo) und mit Unterstützung des Braunschweigischen Landesvereins für Heimatschutz einen Abend alter braunschweigischer Musik. Die alten Instrumente (Tanzmeistergeige, Viola d'amore, Diskant- und Tenorgambe, Cembalo, Blockflöte und auch eine Querflöte Friedrichs des Großen) stellte das Städtische Museum Braunschweig zur Verfügung. Das Interesse des Publikums an dieser Veranstaltung, wie auch der Erfolg, waren sehr groß.

In Oberhausen fand die Ur-Aufführung eines Klavierkonzerts in D-dur von Ph. E. Bach unter Leitung von MD Werner Trenkner statt. Solistin war Suse Reitzenstein-Bonn, die das Konzert für den praktischen Gebrauch eingerichtet hatte.

Hermann Ungers „Landschaften aus Faust II" kamen kürzlich in Bonn zur Aufführung und stehen auch für Düsseldorf bevor, während sein „Konzert für Orchester" soeben in Bochum und Magdeburg erklang.

Jon Leifs' „Variationen über ein Beethoven-Thema" kamen in Köln unter GMD Peter Raabe zur Aufführung.

Die Dresdner Philharmonie veranstaltet unter Leitung von Paul van Kempen 2 Konzerte mit zeitgenössischer Musik. Zur Uraufführung gelangen Werke junger Talente des In- und Auslandes: P. Büttner „Heroische Ouvertüre"; K. v. Wolfurt Musik für Streicherorchester op. 27; N. von Borck Praeludien und Fuge op. 10; O. Gerster Sinfonie; W. Fortner Concertino für Bratsche; H. Richter-Hasser Klavierkonzert (Solist: der Komponist); F. Malipiero Klavierkonzert (Italien) (Solist: Ornella Puliti-Santoliquido, Rom); A. Tansman 4 polnische Tänze (Polen); W. Janssen „Variationen über ein amerikanisches Volkslied" (Amerika); P. O. Ferroud Serenade (Frankreich); Fr. Delius Intermezzo „Der Gang zum Paradiesgarten" (England); E. Larsson Sinfonietta op. 10 (Schweden)

Unter Leitung von Professor Dr. von Hausegger wurde am 13. März 1935 das Klavierkonzert op. 25 von Kurt von Wolfurt durch den Konzertverein München zu einer erfolgreichen Aufführung gebracht. Zum 5. April 1935 hat der Reichssender Königsberg das gleiche Werk für eine Veranstaltung „Musiker unserer Zeit" vorgesehen.

Das kürzlich gegründete Stroß-Quartett in München hat bei seinem ersten Konzert vor einer vielköpfigen Zuhörerschaft mit den Quartetten Schubert a-moll op. 29, Beethoven op. 135 und Mozart Köchel-Verz. 458 begeisterte Aufnahme gefunden.

Die Münchener Sopranistin Martha Martensen wurde für die Sopranpartie in Bachs h-moll-Messe anläßlich der Münchener Aufführung im Rahmen des diesjährigen Bachfestes unter Prof. Ludwig Berberich verpflichtet. — Ferner wurde sie von Bayreuth (Prof. Kittel) und vom Pfalzorchester (unter Mohler) für die diesjährigen Festaufführungen des „Deutschen Requiems" von Joh. Brahms gewonnen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Wolfgang Fortner hat eine deutsche Liedmesse f. gem. Stimmen a cappella, vollendet. Das Werk, das dem Kreuzchor in Dresden gewidmet ist, kommt dort unter Rudolf Mauersberger zur Uraufführung.

Kurt von Wolfurt beendete soeben eine dreisätzige „Musik für Streichorchester", die auf dem zweitägigen Dresdner Musikfest: „Zeitgenössische Musik" (11. und 12. April) unter Leitung von Paul von Kempen ihre Uraufführung erleben wird.

Richard Wetz' unvollendetes Goethe-Oratorium soll, seinem letzten Wunsch entsprechend, durch seinen früheren Schüler, den Oberhausener MD und Komponisten Werner Trenkner instrumentiert und fertiggestellt werden.

Hermann Reutter wird in nächster Zeit die Komposition seiner Oper „Doktor Johannes Faust" beenden, sodaß mit der Uraufführung am Opernhaus in Frankfurt zu Beginn der neuen Spielzeit gerechnet werden kann.

Neue

Organum-Nummern

II. Reihe Nr. 16

HEINRICH SCHÜTZ

2 fünfstimmige Madrigale für gemischten Chor

Nr. 1 Von Marmor seid ihr (Di marmo siete voi)
Nr. 2 Ich sterbe, siehe, nun sterb ich (Io moro, ecco ch'io moro)

Für den prakt. Gebrauch herausgegeben von Prof. Dr. Max Seiffert.

Part. kplt. Mk. 1.50. Zwei Stimmen zu jeder Nummer einzeln: Sopr. I/II/Alt je n. Mk. —.25, Ten./Baß je n. Mk. —.20

Von den weltlichen Werken Schützens liegen nur wenige in praktischen Neuausgaben vor. Um so mehr werden die Chöre diese herrlichen Madrigale begrüßen, die ein ausgezeichnetes Beispiel der Madrigalkunst des großen deutschen Meisters bieten

II. Reihe Nr. 17

HEINRICH SCHÜTZ

Madrigal für 2 Soprane, 2 Viol., Vcello u. Cembalo

„Liebster, sagt in süssen Schmerzen"

Für den prakt. Gebrauch herausgegeben von Prof. Dr. Max Seiffert

Partitur Mk. 1.60, Viol. I, II, Vcello je n. Mk. —.30

Ein bedeutsames Gegenstück zu Scheins „Musica boscareccia" auf eine Opitzsche Umdichtung aus dem Hohenliede Salomonis. Die Komposition, reich an instrumentalen Vor- und Zwischenspielen stammt aus den jungen Männerjahren des Meisters. Sehr dankbar.

II. Reihe Nr. 18

GEORG FRIEDR. HÄNDEL

Kantate für Sopran (Tenor) oblig. Cembalo und Vcello.

„Pastorella, vagha bella (Hirtin, meine kleine, feine)"

Für den prakt. Gebrauch herausgegeben von Professor Dr. Max Seiffert.

Preis: kplt. Mk. 2.—

Die Erstausgabe eines entzückenden Schäferstückchens aus Händels früher italienischer Zeit.

Kistner & Siegel, Leipzig C 1



Neu! Für die Jugend

Walther Bergmann

Voran in Reih und Glied

20 Lieder der Jugend für Klavier gesetzt.
Mk. 1.25

Bei der Gestaltung der Klaviersätze war es das Bestreben des Bearbeiters, in die Seele eines jeden Liedes einzudringen und in immer neuen Satzformen das zu gestalten, was ihnen am innersten entspricht.

Signale (6. 3. 35.) Die ansprechend gesetzten Lieder gewinnen in der Besinnlichkeit häuslichen Musizierens vermehrten Eingang in das Empfinden und arbeiten dem Verständnis f. mehrstimmige Kunstmusik zwanglos vor.

Unverbindliche Ansichtssendung

Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
Musikpädagog. Verlag / Berlin-Lichterfelde

SIXTEENTH YEAR

The Principal Public Libraries, Schools of Music, Teachers of singing, pianoforte and violin, Composers, Vocalists, amateur and professional, in all part of the world, subscribe

MUSIC & LETTERS

THE BRITISH MUSICAL QUARTERLY

Sole Proprietor and Editor:
A. H. FOX STRANGWAYS

Music & Letters is independent and unconnected with any publishing house or institution. It has only one axe to grind—the cause of good music.

ASK to see a copy at your LIBRARY.

Five Shillings Quarterly. £ 1 per annum. Post free to any part of the World through Agents, Music Sellers or Newsagents or direct from the office.

20 YORK BUILDINGS, ADELPHI, LONDON W.C. 2

Werner Trenkner arbeitet z. Zt. an einem einsätzigen Violinkonzert in g-moll, dessen Uraufführung im nächsten Konzertwinter stattfindet. (Solist Prof. Robert Reitz-Weimar.)

Der englische Thronfolger, der Prinz von Wales, hat einen Marsch für den Dudelsack komponiert, der „Majorca" heißt.

VERSCHIEDENES

Die Berliner Staatsbibliothek bereitet zum Bach-Gedenktag eine Ausstellung vor, die Handschriften des Meisters, Erstausgaben und seltene Bachdrucke umfaßt. Die Ausstellung wird von den Musikwissenschaftlern Dr. Brandes, Dr. Leupold und Dr. Ulrich vorbereitet.

Humperdincks „Schlößchen" in Boppard soll in diesem Sommer in ein Engelbert Humperdinck Alters- und Erholungsheim des Berufsstandes der deutschen Komponisten umgewandelt werden. Die dort befindlichen Erinnerungsgegenstände aus dem Nachlaß des Komponisten werden im April aus Anlaß einer Humperdinck-Feier in Siegburg, der Geburtsstadt des Meisters zu einer Ausstellung vereinigt werden.

Wie Marie Daub-Mohr in der „Papier-Zeitung" berichtet, ist es Gustav Rundstatler in Frankfurt a. M. nach zehnjähriger Arbeit gelungen, eine Notenschreibmaschine zu konstruieren. Die Maschine ist nicht größer als eine handelsübliche Bürostandardmaschine und besitzt eine etwa 30 cm breite Walze und nur 30 Tasten mit doppelter Umschaltung. Die Maschine schreibt Liniensystem und Note durch einen einzigen Tastenanschlag. Die, wie angegeben wird, in aller Kürze auf den Markt kommende Serienmaschine wird mit einer bis jetzt für unerreichbar gehaltenen Walzendrehung durch Tastendruck („Automatischer Zeilenschaltung") ausgerüstet sein.

Das Robert Schumann-Museum in Zwickau erhielt als Vermächtnis der vor einigen Monaten in London verstorbenen Miß Fanny Davies, einer Schülerin Clara Schumanns, die Handschrift der F-dur-Fuge, Werk 126, Nr. 6 von Robert Schumann sowie die 49bändige große Bach-Ausgabe der Bach-Gesellschaft. Robert Schumann gehörte bekanntlich zu den Gründern der Bach-Gesellschaft. Zum Bach-Jubiläum wird das Schumann-Museum eine Erinnerungsschau veranstalten.

Ein Liederbuch der Soldaten Gustaf Adolfs wurde gelegentlich einer Bodenentrümpelung in Weißenfels aufgefunden. Dieses Liederbuch, von dem es nur ganz wenige Exemplare geben soll, wurde dem Städtischen Museum überwiesen.

Das Musikarchiv des Museums zu Brünn konnte kürzlich einen wertvollen tschechischen Kodex aus dem 13. Jahrhundert für sich gewinnen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat in den Räumen ihres Museums eine Ausstellung „Großmeister österreichischer Tonkunst" eröffnet.

In der Lyoner Stadtbibliothek wurde eine bisher unbekannte Oper in Oratorienform von Alessandro Scarlatti aufgefunden.

MUSIK IM RUNDFUNK

Anläßlich des 70. Geburtstages von Paul Ertel, des verdienten Berliner Komponisten, brachten mehrere Sender Kompositionen von ihm zu Gehör. Berlin sendete „Hero und Leander" und die Ballettsuite aus der Oper „Die heilige Agathe".

Von Hans-Oscar Hiege gelangten „Drei Duette" für Sopran, Alt und Klavier im Reichssender Frankfurt a. M. zur Erstaufführung; ferner die 1. Sonate für Violine und Klavier.

Der Königsberger Reichssender wartete mit Szenen aus der völlig unbekannt gewesenen Oper „Turandot" des ostpreußischen Liedermeisters Adolf Jensen auf.

Mark Lothar schrieb im Auftrag des Deutschlandsenders eine Märchenoper „Das kalte Herz", die am 24. März zur Aufführung gelangte. Die textliche Ausarbeitung nach Hauff besorgte Günter Eich.

Roderich v. Mojsisovics wurde eingeladen, im Reichssender Frankfurt eigene Werke zu dirigieren.

Anläßlich der 100-Jahrfeier des finnischen Nationalepos „Kalevala" bringt der Deutschlandsender demnächst u. a. Orchesterlieder von Kilpinen und die „Kalevala-Suite" von Klami in Übertragung aus Helsingfors.

Im Berliner Sender sang Elsa-Maria Schwartz (Sopran) zur Begleitung von Fritz von Borries Lieder von Richard Strauß und Max von Schillings.

Im Königsberger Reichssender kamen in der Sendung „Zeitgenössische Musik" u. a. folgende Werke zur Aufführung „E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre" von Otto Besch und die „Hymnen für Orchester" von Karl Höller.

Im Luxemburger Sender kommen zur Zeit unter anderem Werke von Egk, Pepping, Gerster, Fortner, Beck, de Falla, Heddenhausen auf Veranlassung von H. Pensis zu Gehör.

Die Uraufführung der „Serenade" für Orchester von Hermann Ambrosius findet im Reichssender Leipzig unter Leitung von Theodor Blumer statt.

Der Reichssender Königsberg brachte als Uraufführung die Suite für Orchester „Aus der Kinderzeit" von Max Donisch.

Werner Trenkner spielte auf Einladung des Reichssenders München Regers „Träume am Kamin".

Cyrill Kopatschka (Darmstadt) spielte im Reichssender Frankfurt das russische Violinkonzert von Lalo und bewies damit hohes geigerisches Können.

Der Reichssender München brachte durch das Nürnberger NS-Franken-Orchester (Leitung: KM Willy Böhm) die „Fränkische Suite" von Rudolf Herbst und die dreisätzige Suite „Alt-Nürnberg" des Nürnberger Komponisten und Musikschriftstellers Erich Rhode zur Uraufführung.

Der Reichssender München brachte kürzlich die Erstaufführung von Peter Faßbenders „Violinkonzert a-moll" op. 110.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

In der deutschen Wolgarepublik wurde kürzlich in Engels ein Sinfonieorchester gegründet, das einen staatlichen Zuschuß von 65 000 Rubeln erhielt. Das Orchester umfaßt 50 Musiker und einen Chor von 150 Personen. Man plant jährlich 55 Sinfoniekonzerte in den verschiedensten Städten, und zwar wird das Programm hauptsächlich aus deutscher Musik bestehen.

Carl Schuricht dirigierte in seinem Budapester Einführungskonzert Bruckners „Te Deum", Brahms 4. Symphonie, ferner Werke von Weber.

Karl Elmendorff leitete im Januar mit größtem Erfolg die deutschen Wagner-Vorstellungen „Lohengrin", „Walküre" und „Meistersinger" am Teatro Liceo in Barcelona. Die spanische Presse feierte ihn als einen der besten deutschen Dirigenten.

Die Lübecker Oper unter Leitung von GMD Heinz Dressel hat die Einladung angenommen, nach der erfolgreichen Uraufführung der Oper „Liebesnächte" von Gerhard Schjelderup mit diesem Werk am 21. und 22. Mai am National-Theater in Oslo zu gastieren. Das letzte deutsche Operngastspiel in Norwegen, das keine eigene Oper besitzt, liegt bereits acht Jahre zurück, als Max von Schillings mit der Berliner Staatsoper dort seine „Mona Lisa" dirigierte.

Lore Fischer wirkt beim Deutschen Bach-Fest in Athen mit. Die Stuttgarter Künstlerin Lore Fischer, die letzte Woche im Gewandhaus in Leipzig mit größtem Erfolg sang, wurde vom Propaganda-Ministerium, Berlin, zur Mitwirkung beim Deutschen Bach-Fest in Athen verpflichtet.

Gerhard Hüsch, der beliebte Baritonist des Deutschen Opernhauses Berlin hatte mit einem Konzert in London mit der Aufführung von Liedern des finnischen Komponisten Yrjö Kilpinen einen sensationellen Erfolg. Die Presse berichtet über das Ereignis in spaltenlangen Artikeln.

Die diessommerliche Spielzeit der Londoner Covent-Garden-Oper wird wieder eine Reihe von Wagner-Aufführungen in deutscher Besetzung bringen. Es handelt sich um die Werke „Lohengrin", „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung" und „Tristan". Die Hauptpartien werden von Lotte Lehmann, Frieda Leider, Elisabeth Rethberg, Rud. Bockelmann, Hans Clemens, Eduard Habich, Herbert Janssen und Alexander Kipnis gesungen.

Prof. Schindler-Würzburg spielte im dänischen Nordschleswig (u. a. in Tondern und Sonderburg) und in Horsens in Reichsdänemark Konzerte mit deutscher Orgelmusik.

Prof. Karl Hoyer-Leipzig wurde eingeladen, anläßlich des 250. Geburtstages J. S. Bachs eine Reihe von Orgelkonzerten in den Hauptstädten des Baltikums zu veranstalten.

Der um die Verbreitung deutscher Musik im fernen Osten hochverdiente Professor Josef Laska hat am 26 Januar mit dem Takarazuka Orchester und dem Asahi-Chor des College Music aus Kobe Bruckners „Te Deum" mit großem Erfolg in Osaka als erste Aufführung in Japan dargeboten. Früher brachte er schon des Meisters I. und IV. Symphonie in Kobe, der eigentlichen Kulturzentrale Japans zu Gehör.

In Amerika kamen in dieser Spielzeit von Bruckner zur Aufführung: die VI. Symphonie durch Eugen Goossens in Cincinnati, die V. durch Klemperer in Newyork, die VII. durch Kussewizky in Boston, durch Ossip Gabrielowitsch in Detroit, durch Eugen Ormandy in Minneapolis und durch Toscanini in Newyork. Die Erstaufführung der Originalfassung der IX. Symphonie leitete in Newyork Otto Klemperer. Die VII. Symphonie wurde außerdem auf Platten der „Electrical Victor" Compagnie aufgenommen. Das sind schöne Erfolge der Bruckner Society of America.

Alfred Hoehn kehrte soeben von einer Konzertreise durch Italien und Ungarn zurück, wo er mit Werken von Beethoven, Brahms und Schumann wahre Triumphe feierte.

Prof. J. G. Mraczek wurde von den Brünner Philharmonikern eingeladen, ein Konzert mit Werken sudetendeutscher Komponisten zu dirigieren. Zur Aufführung gelangten sinfonische Werke von: Tomaschek, Merz, Mareczek, Fidelio Finke und Mraczek.

Edwin Fischer wurde kürzlich als Solist der Concerto Colonne und bei einem eigenen Klavierabend in Paris stark gefeiert. Auch in Kopenhagen errang er sich mit vorwiegend deutschen Werken starken Erfolg.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 1. Vj. 1935: 2866. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1935 HEFT 5

INHALT

Fakſimilibeigabe:

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Völkischer Pressedienst. Herausgeber Dr. Werner Kulz. Nr. 16/1935.

Ein Jude wird zurechtgewiesen: Arthur Schnabel und der deutsche Musiksinn. Anläßlich eines Zwiegespräches in einer amerikanischen (Bostoner) Zeitung äußerte sich der jüdische Pianist Arthur Schnabel wie folgt über die Musikalität des deutschen Volkes:

„In Wirklichkeit wird viel Unsinn über das „musikalische" deutsche Volk geredet. Die Deutschen als Volk — und ich weiß Bescheid, da ich in vielen Teilen Deutschlands gelebt habe — sind in Wirklichkeit gar nicht musikalisch. Eine kleine Gruppe des obersten Bürgertums hat die Musik für sich gepachtet und ist musikalisch gebildet, aber diese Gruppe ist sehr klein. Ich behaupte, daß die sog. Musikalität des deutschen Volkes überhaupt nicht existiert. In Wirklichkeit sind die Italiener, die Franzosen, die Slawen und die Engländer von der Natur aus musikalischer als die Deutschen."

Hierzu ist zweierlei zu sagen:

Erstens: Das nach der hier verkündeten Meinung des Juden Schnabel so wenig musikalische Volk hat den Wachstumsboden für die größten schöpferischen Musiker abgegeben, die je gelebt haben. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner sind Blut von seinem Blut; sie empfingen und schufen aus der Seele dieses Volkes heraus! Dieser Wachstumsboden von Blut und Seele muß doch also wohl selbst — den einfachsten lebensgesetzlichen Voraussetzungen entsprechend — all das enthalten, was in den ganz Großen und in den vielen neben ihnen stehenden anderen Meistern zur schöpferischen Tat wurde. — Was aber die Aufnahmefähigkeit anbelangt, so ist es eine auch gerade von jedem unvoreingenommenem Ausländer beobachtete und anerkannte Tatsache, daß in keinem Lande so außerordentlich viel wertvollster und tiefster Musik dargeboten und freudig aufgenommen wird. Und zwar keineswegs von einer „kleinen Gruppe des obersten Bürgertums", sondern vom ganzen Volke in allen seinen Teilen und Schichten!

Zweitens: Diese erstaunliche Geringschätzung des deutschen Volkes stammt von einem Musiker, der in Deutschland die höchsten Triumphe genossen hat. Schnabel wurde von der Electrola-Gesellschaft verpflichtet, sämtliche Klavierkonzerte und alle 32 Sonaten von Beethoven auf Schallplatten zu übertragen. Seine Schallplatten werden noch heute mit Riesenanpreisungen in allen deutschen Städten angeboten. Noch bezieht er also Einnahmen aus Deutschland, wagt aber in der Öffentlichkeit die Deutschen als musikalisch minderwertig zu bezeichnen. Auf eine solche gemeine Herabsetzung gibt es nur eine Antwort: Der Verkauf dieser Platten müßte in Deutschland unterbunden werden. Herr Schnabel hat in Deutschland ausgespielt.

Wie kam es überhaupt so weit, daß diesem Manne die Kulturaufgabe übertragen wurde, „als einziger berufener Künstler" bei der genannten Gesellschaft Beethoven-Sonaten darzubieten? Dabei entbehrt die Ausdeutung Schnabels vollkommen das wahre Gemüt, den Geist und die deutsche Seele des Meisters. Seine Platten tragen zur Verwirrung des ohnehin vergifteten Urteils durch die Überwucherung des Fremdländischen in Deutschland bei.

Merkwürdig ist aber — nicht wahr, Herr Arthur Schnabel! — daß man in Deutschland doch so viel Musiksinn besaß, Ihre eigenen Schöpfungen abzulehnen? Dr. W. K.

EHRUNGEN

Am 2. April waren 40 Jahre seit der Mainzer Uraufführung des „Armen Heinrich" von Hans Pfitzner vergangen. Um diesen bedeutsamen Tag würdig zu feiern, hatte die Hamburgische Staatsoper den verehrungswürdigen Meister eingeladen, nochmals sein Werk zu leiten. Als zusätzliche Werte der Aufführung erwiesen sich die Umbesetzung der beiden weiblichen Rollen (Geister und Jungkind), die verstärkte Intensität der Gebärde und das größere Vertrautwerden des Publikums mit dem Stil und der Tonsprache dieses Musikdramas. Der ganz außergewöhnlich herzliche Beifall vor Beginn und am Ende des dritten Aktes konnte Pfitzner fühlen lassen, daß sich in Hamburg eine Gemeinde um sein Werk zu bilden anfängt. Ha.

Der Deutschlandsender feiert den 75. Geburtstag Emil von Rezniceks mit der Aufführung seiner „Lustspielouvertüre", der drei deutschen Volkslieder aus „Des Knaben Wunderhorn" für Chor und Orchester und der Sinfonie in D-dur „Im alten Stil" im Rahmen der Stunde der Nation des 3. Mai. Die Leitung des Festkonzertes führt der Komponist selbst.

Das Andenken Johann Sebastian Bachs wird durch Aufstellung einer Gedenktafel in der Mühlhäuser Kirche Divi Blasii geehrt.

Anläßlich der Deutschen Bach-Händel-Schütz-Feier hat der Deutsche Gemeindetag der Reichsmusikkammer eine Büste von Johann Sebastian Bach als Sinnbild der kameradschaftlichen Zusammenarbeit zwischen der Reichsmusikkammer und den deutschen Gemeinden überreicht. Die Büste hat der Berliner Bildhauer Hans Haffenrichter geschaffen.

Der polnische Komponist Felix Nowowiejsky, der den diesjährigen polnischen Staatspreis für Musik erhielt, wurde vom Papst Pius XI. in Anerkennung seiner Verdienste um die Kirchenmusik zum Päpstlichen Kammerherrn ernannt.

Am Geburtstage des verstorbenen Direktors Schalk, dem 27. Mai, wird in einem Festakt der Wiener Staatsoper eine Franz-Schalk-Gedenktafel enthüllt werden.

Die Bachstadt Arnstadt feierte den Bach-Tag durch einen Festgottesdienst in der Bonifatiuskirche, in der Joh. Seb. Bach seine erste Organistenstelle 1703/07 inne hatte. Aus diesem Anlaß wurde die Kirche in Joh. Sebastian-Kirche umbenannt. Ferner wurde an Bachs Wohnhaus beim Holzmarkt und am Hause seines Onkels Joh. Christoph Bach Gedenktafeln enthüllt und ein im alten Kantorat errichtetes Bach-Gedenkzimmer durch die Stadt der Öffentlichkeit übergeben.

Die Stadt Siegburg (Rheinland) feierte den 80. Geburtstag ihres großen Sohnes Engelbert Humperdinck durch eine wertvolle Gedächtnis-Ausstellung. Ein festliches Konzert machte mit einer Reihe von Werken des Komponisten bekannt.

Anläßlich des Robert Schumann-Gedenktages soll sein Geburtszimmer in Zwickau als Erinnerungsstätte eingerichtet und dem allgemeinen Besuch freigegeben werden. Die Räume sind bislang als Wohnung vermietet gewesen.

Der tschechische Komponist Josef Suk, Professor des tschechischen Staatskonservatoriums für Musik in Prag, wurde zum Mitglied der schwedischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Stockholm ernannt. U.

In der konstituierenden Sitzung des Kuratoriums der internationalen Stiftung „Mozarteum" in Salzburg wurde Generalintendant a. D. Franz Schneiderjahn zum Präsidenten gewählt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

In Saarbrücken wurde ein jährlicher „Dichterpreis der Westmark" in Höhe von 3000 RM. geschaffen. Bei der diesjährigen Verteilung erhielt der Komponist Albert Jung in Anerkennung seines Gesamtwerkes, besonders für seine Heimatkompositionen und den „Weckruf" einen Teilpreis von RM. 500.

Unter dem Titel „Das deutsche Lied der Gegenwart" eröffnet die NS-Kulturgemeinde der Kreise II und III Groß-Berlins demnächst mit ersten Künstlern einen größeren Konzertzyklus. Nur wirklich wertvolle Klavierlieder, die in dem Zyklus aufgeführt werden könnten (auch noch ungedruckte), sind in doppelten Exemplaren und unter Beifügung des Rückportos einzureichen an Dr. Otto Baumann, Berlin-Lankwitz, Schwarzhofbergerstraße 7.

Die polnische Literaturakademie hat anläßlich des Namensfestes Pilsudskis ein Preisausschreiben für einen neuen Text der polnischen Nationalhymne erlassen. Der bisherige Text „Noch ist Polen nicht verloren!" stamme noch aus der Zeit Napoleons und sei nicht mehr zeitgemäß.

Der im Jahre 1927 vom preußischen Staatsministerium begründete Staatliche Beethoven-Preis ist auf Vorschlag des dafür berufenen Kuratoriums von der Preußischen Akademie der Künste dem Komponisten Prof. Max Trapp verliehen worden.

Für den Musikpreis der Stadt München hat die Stadtverwaltung neue Richtlinien aufgestellt. Darnach kann der Musikpreis nur solchen arischen Komponisten zuerkannt werden, die mindestens seit fünf Jahren in München oder Umgebung tätig sind und durch ihre bisherige Leistung Gewähr für fortschreitendes musikalisches Schaffen bieten.

Auf das Preisausschreiben der „Nationalbühne Stuttgart 1934" gingen 100 Schauspiele und 7 Opern ein. Darunter erhielten 4 Schauspiele Preise, während eine Oper nicht prämiert werden konnte.

Bei dem internationalen Geigerwettbewerb, der zwischen 3. und 16. März in Warschau abgehalten wurde, kamen neun Preise zur Verteilung. Unter den Preisträgern befanden sich vier Geiger, die in der Schule von Prof. Carl Flesch ausgebildet

worden waren, und zwar Ginette Neveu — erſter Preis, Henry Temianka — dritter Preis, Ida Hendel — ſiebenter Preis, Bronislaw Gimpel — neunter Preis.

VERLAGSNACHRICHTEN

Anläßlich des Händel-Jahres gibt ein Londoner Verlag eine engliſche Geſamtausgabe der Händelſchen Briefe heraus. Die Ausgabe umfaßt eine ganze Reihe von Schriftſtücken, von denen ein Teil noch ganz unbekannt iſt, der andere Teil noch nicht im Druck vorlag.

Die im Verlag Litolff erſcheinende Sammlung „Hausmuſik der Zeit" wird nach dem Tod ihres früheren Herausgebers Dr. Alfred Heuß nunmehr durch Dr. Franz Rühlmann weitergeführt. Als neue Hefte erſcheinen ſoeben eine „Abendmuſik" für Streichinſtrumente in verſchiedenen Beſetzungen von Paul Höffer und ein „Andante mit Variationen" für Klavier, Violine, Violoncello von Bruno Stürmer.

In der Sammlung „Scholasticum" des Verlages Litolff, veröffentlicht Paul Höffer ſoeben ein Heft „Muſik der Bewegungen" für zwei- und dreifach geteilte Geigen, auch Holzbläſer und Klavier.

Nicolaus Bruhns' „Geſammelte Werke" werden von Prof. Dr. Fritz Stein als Band 1 und 2 der Landſchaftsdenkmale in Schleswig-Holſtein im Rahmen der großen Reichsdenkmal-Edition, die das Inſtitut für deutſche Muſikforſchung vorbereitet, herausgegeben und bei Litolff in Braunſchweig erſcheinen.

Der Verlag P. J. Tonger veröffentlicht ſoeben eine von der Abteilung Rundfunk der Reichsjugendführung in Zuſammenarbeit mit der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde gefertigte Zuſammenſtellung ausgewählter Sing- und Spielmuſik, Laienſpiele, Sprechchöre u. Volkstänze: „Die Hitlerjugend ſingt und ſpielt". Das Verzeichnis wird auf Verlangen koſtenlos durch den Verlag abgegeben.

Auch das heutige Heft bringt eine Reihe von Proſpekten, die Wiſſenswertes für jeden Muſikfreund enthalten. So zeigt die Firma Julius Blüthner-Leipzig eine Reihe ihrer Inſtrumente im Bilde, während die Verlagshäuſer Artibus et litteris-Berlin, Gebr. Hug & Co.-Leipzig und Vandenhoeck & Ruprecht-Göttingen auf neue Muſikbücher bzw. Muſikalien hinweiſen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN:

Dr. Ernſt Benedikt (Wien): Bekenntnis zu Bach (Peſter Lloyd, Budapeſt 2. 4. 35).

Dr. Julius Friedrich: „Zur nordiſchen Oper" (Weſtfäl. Landeszeitung-Dortmund 31. 3. 35).

Theophil Demetriescu: „Erinnerungen an Ferruccio Buſoni" (Deutſche Allgemeine Ztg. 5. 4. 35).

Walther Nohl: „Der elfjährige Franz Liſzt und Beethoven" (Freiburger Tagespoſt, Freiburg 27. 3. 35).

Gerhart Göhler: „Muſikgeſchichte auf Briefmarken" (Kölniſche Zeitung — Köln 6. 4. 35).

Julien Tierſot: „Unveröffentlichte Briefe von Wagner an Madame Viardot" (Le Temps — Paris 6. 4. 35).

Siegfried Kallenberg: „Deutſche Muſik bei den Japanern" (Aus einem Geſpräch mit dem deutſchen Dirigenten Joſeph Laska) — Völk. Beobachter 10. 3.

Dr. Fritz Stege: „Die Lage der Neuen Muſik" (Düſſeldorfer Nachrichten, 20. 3. 35).

Walter Trienes: „Juden in der Muſik" (Weſtdeutſcher Beobachter v. 30. 3. 35).

Dr. Fritz Stege: „Erziehung zum Muſikverſtändnis" (Leipziger Neueſte Nachr., 28. 3. 35).

Dr. Paul Mies: „Das muſikliebende Köln" (Kölniſche Volkszeitung, 31. 3. 35).

Das evangeliſche Deutſchland, Berlin (17. 3. 25). Univerſitätsmuſikdirektor Kempff: „Dank an Bach".

Deutſche Zukunft, Berlin (31. 3. 35). Hans Lyck: „Hiſtoriſch oder modern? — Zur Chronik der Bachfeiern".

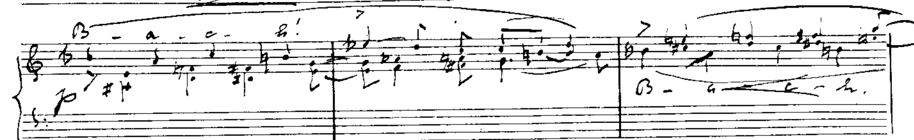
Weſtermanns Monatshefte, Braunſchweig (April 1935). Kurt Arnold Findeiſen: „Erſcheinung Johann Sebaſtian Bachs".

Hochſchule und Ausland. (Monatszeitſchrift für Kulturpolitik und zwiſchenvölkiſche geiſtige Zuſammenarbeit, Berlin, 13. Jahrgang, Heft 4.) Dr. Fritz Stege: „Die völkiſchen Wurzeln Chopin'ſcher Muſik."

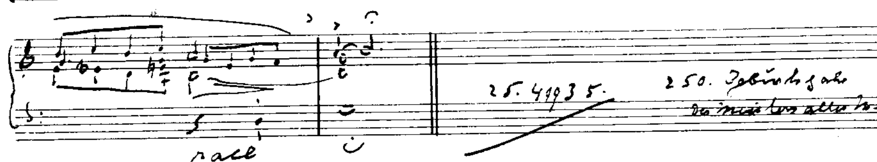
Herrn Gustav Bosse

als nachträglichen Ostergruß ein Osterei in Tönen

[illegible] von Richard [illegible]







ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1935 HEFT 5

Grundfragen der Musikerziehung.

Von Franz Rühlmann, Berlin.

I. Totalität und Gliederung.

Stellt man heute für irgend ein Sondergebiet die Frage nach den entscheidenden Ziel- und Richtungspunkten der aufbauenden Arbeit, so wird man sich bald dem Begriff der Totalität gegenübersehen, der als Teil- und Ordnungsbegriff der nationalsozialistischen Weltanschauung die Dinge und Tatsachen unserer völkischen Schaffens- und Daseinswelt zu einer neuen organischen Einheit zusammenschauen will.

Wir wissen alle, daß Begriffe, kaum daß sie zu leben begonnen haben, der Gefahr der Erstarrung und Mechanisierung ausgesetzt sind. Und so mag auch der Begriff der Totalität gelegentlich Sinndeutungen gefunden haben, hinter denen sein organischer Wesensgehalt kaum noch zu ahnen war. Wer jedoch diesen erschaut und begriffen hat, wird sich nicht beirren lassen. Denn in der Tat ist dieser Begriff, auch und gerade für das Schaffensgebiet der Kultur, vielleicht einer der fruchtbarsten und entscheidendsten, die uns neu gegeben worden sind. Was der deutschen „Kultur" im Zivilisationszeitalter der letzten 50 oder gar 100 Jahre am meisten ermangelt hat, waren die Kraft und der Wille zur Zusammenschau; die Einheit der bewegenden Schaffensantriebe und Formkräfte, die den vorhergehenden Stilepochen eigen war, brach auseinander in eine Vielheit von Sondermotiven und Gestaltungsmöglichkeiten, die der Kultur, und zumal der Kunst, wohl die bunte Fülle gab, auf der andern Seite aber ihr die charaktervolle Geschlossenheit des Wollens und Vollbringens entzog.

Seither haben wir keine Stilepoche mehr gehabt, die diese Kennzeichnung verdiente. Die Gründe liegen, wie jetzt erkannt worden ist, in der Weltanschauung. Der Zerfall der Einheit in eine Vielheit ist die Auswirkung der individualistischen und liberalistischen Geisteshaltung gewesen, die mit der Erschöpfung der Romantik aufkam. Das Ringen Wagners um einen neuen Totalitäts - Charakter der künstlerischen Kultur hat keine Stilepoche zu erschaffen vermocht; es blieb leidenschaftlicher Protest, dem die Umwelt sich verschloß, weil ihr die weltanschauliche Voraussetzung zum Begreifen fehlte. Ende und Höhepunkt dieser Entwicklung liegen in den letzten 20 Jahren: sie spiegeln das Bild eines Zivilisationsrausches, in dem kein Richtungspunkt, kein Gesetz, kein Gedanke, kein Willensimpuls und kein Ziel mehr die Macht hatte, bindend und einend zu sein.

Der neue Ruf nach Totalität ist nicht nur Wiederholung der Parolen, die so mancher Rufer im Streit gegeben hat; sondern er ist Ausdruck eines gewandelten Willensbildes. Denn mit dem Ruf ist zugleich ein neuer erfüllender Sinn des Begriffes offenbar geworden. Wir wissen nicht nur, daß wir jetzt grundsätzlich die Dinge wieder „totaliter" statt „spezialiter"

sehen dürfen und müssen, wir haben nicht nur das Ordnungs p r i n z i p gewonnen, sondern auch seinen Zentralgedanken. Er heißt erstens „das Volk“, in dem sich das Totale unseres Daseins verkörpert; er heißt zweitens „der Mensch“, in dem sich aber nicht mehr nur das Speziale, das Individuum verkörpert, sondern das Teilglied des Volkes, und zwar seinerseits wiederum als Totalität. Die Totalität des Volkes zu schaffen ist Aufgabe der Politik; sie seelisch zu erfüllen, zu erhalten und wiederzuspiegeln, Funktion der K u l t u r. Den deutschen Menschen als Totalität seiner Wesens- und Willenseigenart neu zu formen, ist Aufgabe der E r z i e h u n g. Diese doppelte Bezogenheit ist der großartige Zentralgedanke der nationalsozialistischen Weltanschauung. Jeder deutsche Mensch steht in diesem Zusammenhang sowohl als Subjekt wie als Objekt; er hat mitzuschaffen an der Totalität des Volkes, und er wird gleichzeitig umgeschaffen zum total organisierten Einzelwesen dieses Volkes. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar, in der gegenseitigen Bedingtheit der Aufgaben liegt ihre unmeßbare Größe begründet.

Aber der Ordnungsbegriff der Totalität greift weiter und wirkt tief hinein in die Organisation der Mittel, die bei der Bewältigung dieser Aufgaben einzusetzen sind. Es taucht, um nun der hier zu behandelnden Teilaufgabe näherzurücken, die T o t a l i t ä t d e r E r z i e h u n g als Zukunftsbild auf. Der deutsche Mensch soll i n seiner Ganzheit z u seiner Ganzheit erzogen werden. Diese Ganzheit umfaßt nicht mehr einseitig oder vorwiegend nur die g e i s t i g e n Kräfte, sondern mit gleichem Rang die Kräfte des Körpers, des Willens, des Charakters und der Seele. In der Organisation der Erziehungsmittel wird also der Vorrang der rein geistigen, wissensmäßigen Schulung gebrochen. Die Totalität der Aufgabe bedingt die Totalität der Mittel. Folgerung ist, daß nicht n a ch, sondern n e b e n der geistigen, „schulwissenschaftlichen“ Erziehung die Leibesübung, die nationalpolitische und die Willensschulung und, nicht zuletzt, die Bildung der Gemüts- und Seelenkräfte ihren Rang behaupten. E r z i e h u n g z u r K u n s t also, die den Gemüts- und Seelenkräften den reichsten, lautersten und edelsten Antrieb sowie das würdigste Ziel neben der Religion gibt, ist aus der Totalität der Erziehungsmittel nicht fortzudenken. Und daß hierbei wiederum der E r z i e h u n g z u r M u s i k die größte Rolle zugewiesen ist, steht außer Frage für jeden, der hinter der Weltgeltung der deutschen Musik mehr vermutet als ein Zufallsgeschenk der Natur.

Es ist notwendig, auf diese Art die organische und unentbehrliche Funktion der Erziehung zur Musik in der Ganzheit der Erziehung festzulegen. Denn nur so ist die Rechtfertigung dafür zu gewinnen, daß wir für das A u f g a b e n g e b i e t d e r M u s i k e r z i e h u n g das Prädikat der L e b e n s n o t w e n d i g k e i t und der v o l k s p o l i t i s c h e n W e s e n t l i c h k e i t beanspruchen. Freilich denken wir auch hierbei an eine Musikerziehung, die sich der Gesamterziehung mit neuer Zielsetzung und neuer Arbeitsweise sinngerecht einordnet. Denn es muß heute gesagt werden, daß gegenüber den Aufgaben einer deutschen Volkskultur ebenso wie alle anderen Erziehungszweige auch die Musikerziehung versagt hat. Hier wie überall hat individualistische Entwurzelung schlimme Wirkungen gezeitigt, hat das Fehlen eines verbindlichen Zielbegriffs und einer einheitlichen Anschauungsform das Ganze unserer musikalischen Kultur verwirrt und schließlich zertrümmert. Wir sind lange darüber hinweggetäuscht worden durch den faszinierenden Anblick unseres öffentlichen Musiklebens, dessen tausendfältige Regungen und Leistungen von Unkundigen wohl mit dem echten Wirken einer Kultur verwechselt werden konnten. Der Kundige weiß, wie es hinter der glänzenden Oberfläche ausgesehen hat, wie stark der zivilisatorische, mechanistische und merkantilistische Einschlag dieses Betriebes gewesen ist. Die U r s a ch e n liegen auf der Hand: weder war es der Musikerziehung gelungen, große Teile des Volkes zur Musik zu erziehen und dadurch der Musikkultur teilhaftig zu machen, noch waren die Musikschaffenden fähig, die aufgerissene Kluft von sich aus zu überbrücken. So kam es, daß die Entfremdung zwischen Musik und Volk den Zerfall des Musiklebens heraufführte, der allenfalls nur in einzelnen Arbeitskreisen der verachteten „Provinz“ durch berufene Führung aufgehalten wurde.

Auch hier war nur e i n M i t t e l d e r R e t t u n g denkbar: die Gewinnung eines neuen Gedankens der Einheit, unter dem die auseinandergebrochenen Hälften, die artistisch überstei-

gerte, zunftmäßig abgezäunte „Fachmusik" und das wohl nach Musik hungernde, aber zum Zaungast degradierte Volk, wieder zusammengeschweißt werden konnten. Dieser einigende Gedanke ist gefunden in dem Begriff der musischen Erziehung, von Krieck aus dem Zentralgedanken der nationalsozialistischen Erziehung gewonnen, von vielen Nachbetern nur halb verstanden und mit verderblicher Enge interpretiert. In Wahrheit umfaßt dieser Gedanke — der unter „musisch" nicht ausschließlich, aber doch vorwiegend die Musik begreift — alles, was uns nottut. Er schafft vor allem die nötige Bezogenheit des musikalischen Teils der Erziehung zu deren Ganzheit, er schafft ferner den gemeinsamen Blickpunkt für die nun sichtbar werdende neue Totalität der Musikerziehung, in der jene beiden entfremdeten Hälften wieder zum Ganzen zusammenwachsen können. Es heißt jetzt: musische Erziehung, und ihr wesentlichster Bestandteil Musikerziehung, ist unentbehrlicher Baustein für die neue Ganzheit des deutschen Menschen, weil sie mit der Erweckung und Steigerung seiner Seelen- und Gemütskräfte erst den Vollklang seines angestammten Wesens in ihm auslöst; musische und Musikerziehung ist aber zugleich Voraussetzung für die Schaffung einer musikalischen Volkskultur, in der sich die seelische Erfüllung, Erhaltung und Spiegelung der Totalität des Volkes zu ihrem Teil vollzieht. In dieser Volkskultur wachsen der schaffende und der aufnehmende Kreis über- und ineinander; der schaffende gibt, was dem nehmenden gemäß und wesenswichtig ist, der nehmende kann nehmen, weil er begreifen gelernt hat, was ihm gegeben wird. Die Wechselbeziehung wird zum Kraftquell, aus dem die Einheit des Ganzen erwächst.

Nicht nötig zu betonen, daß wir im allerersten Anfang dieses Prozesses stehen. Die Umschichtung, die er zu vollbringen hat, beginnt hier und dort langsam und zaghaft, unter verzweifelter Gegenwehr des überkommenen Alten, das mit der Zähigkeit des „Betriebes" und dem Recht der Gewohnheit seine Positionen verteidigt. Auch wissen wir nicht, auf welchem Wege diese Umschichtung ihrem Ziele entgegengehen wird. Wir wissen nur, daß vieles sich wandeln muß und wird, wenn das Recht der Totalität gewahrt bleiben soll, und daß die Antriebe von unten her, aus dem Wurzelreich der Musikerziehung kommen müssen. Hier müssen die Ursachen geweckt werden, die später ihre Wirkung von selber tun werden. Und hieraus gewinnt die Musikerziehung ihre große volkspolitische Mission, der sie nur gewachsen sein wird, wenn sie dem Grundsatz der Totalität stets verpflichtet bleibt.

Erst nachdem dieser Gesichtspunkt gewonnen ist, kann die Frage nach der Gliederung der Musikerziehung gestellt werden. Gliederung kann nun nicht mehr als etwas Trennendes verstanden werden, sondern nur noch als ein Organismus, der zum Ganzen hin wirkt. Selbst die Grundgliederung in die Erziehung der musikschaffenden Kräfte einerseits (der berufsausübenden Künstler und Musiker also) und der musikaufnehmenden Kräfte andrerseits erhält nun lediglich den Sinn einer Funktionsteilung, durch die das gleiche Problem von seinen Kehrseiten her angepackt werden soll. Wie soll der Musiker seine volkspolitische Sendung erfüllen, wenn er vom Volke, das ihn hören will, nichts weiß? Wie soll das Volk den Musiker begreifen und die Musik erleben, wenn es nicht weiß, was Musik ist, und nicht versteht, was es hört? Und wie hier, so verhält es sich mit der Gliederung bis in alle Einzelheiten hinein. Ob es sich auf der einen Seite um die Erziehung von Orchestermusikern, von Kammermusikspielern, Kirchenmusikern, Sängern, Dirigenten, Virtuosen, Komponisten handelt, und auf der andern Seite um die musikalische Erziehung des Volkes durch die Volks- und höhere Schule, durch den Privatlehrer, durch die Bünde, durch Chor- und Volksmusikvereine — immer wirkt das Eine mit dem Andern und durch das Eine zum Ganzen hin, immer ist bindend und leitend die Totalität der gesamten Erziehungsarbeit. Es ist dabei gleichgültig, welche Organe des Staates und der Partei für Erlaß und Durchführung der Richtlinien hier und dort maßgebend und verantwortlich sind. Ob die Zuständigkeit im Bereich der musikschaffenden Kräfte dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, im Bereich der Schule dem Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, im Bereich des Privatmusikunterrichts der Reichsmusikkammer, im Bereich der Bünde der Partei usw. zufällt, kann nicht von Belang sein in einem Staate, dessen

Führung von der Autorität nur eines einzigen Willens getragen ist. Alle Organe dienen ausschließlich diesem Willen, die Bedeutung von Verwaltung und Ressorts schwindet vor der Macht der einenden Idee. Nur Zweckmäßigkeitsgründe können hier von Belang werden.

Es soll gleichwohl der Versuch gemacht werden, einige Gesichtspunkte zu finden, wie sie sich bei totaler Betrachtung des Gesamtgebietes ergeben. Nur ganz allgemein und grundsätzlich kann dieser Versuch sich einstellen, und er will in keinem Betracht den Anspruch auf Verbindlichkeit seiner Ergebnisse erheben. Wo alles noch im Flusse ist und Werdendes sich erst in unsicheren Konturen abzuheben beginnt, kann jeder solche Versuch nur den Zweck der Orientierung, nicht den Ehrgeiz der Wert- und Zielbestimmung haben.

II. Die Erziehung der musikschaffenden Kräfte.

Wenn es sich nun zunächst um die Frage handelt, wie die Schulung der Berufsmusiker sich gestalten müsse, wenn sie sich der Totalität sinnvoll eingliedern soll, so ist vor allem vorbeugend zu betonen, daß der Begriff der Totalität niemals und besonders auf kulturellem Gebiete nicht mißverstanden werden darf als Massenbegriff. Ebensowenig hat er etwas zu tun mit uniformer Gestaltung aller Dinge und Erscheinungen. Die Stilepoche des Barock z. B. hat gewiß im Banne eines Totalitätsgedankens, einer totalen Weltanschauung gestanden; ihre Musik kann aber nur der als uniform empfinden, der im waltenden Gleichklang der Kräfte und Formen die Stimmen der schöpferischen Persönlichkeiten überhört. Totalität will also nicht mehr und nicht weniger besagen als den Primat eines Zielbegriffes, der alles von einem Zentrum her durchdringt und gestaltet und dennoch Raum läßt für reiche Gliederung und reiches Eigenleben der Glieder. Dies gilt sowohl für den organisatorischen Aufbau, als auch für die Sacherkenntnis, die Richtlinien der Arbeit und die Wertbestimmung der Leistung.

Für das Gebilde der musikalischen Kultur, soweit sie von den musik*schaffenden* Kräften vornehmlich getragen wird, ergibt sich sogleich die Folgerung, daß man ihren dimensionalen Charakter nicht übersehen oder gar verleugnen darf. Damit ist gemeint: der Totalitätsbegriff und die aus ihm erwachsenden neuen Bezogenheiten und Bedingtheiten dürfen sich nicht dahin auswirken, daß die Ebene der Musikkultur auf eine mittlere Höhenlage herabgedrückt wird, wie sie „den Bedürfnissen des Volkes angemessen" sei. Eine solche Tendenz wäre verderblich und obendrein sachlich abwegig. Abgesehen davon, daß die „Bedürfnisse des Volkes" ebenso vielfältig geschichtet sind wie das Volk selber, kann niemals ein Bedürfnis allein maßgebend sein für die Richtung und Reichweite der schöpferischen Energien. Auch eine total gedachte Musikkultur muß, wenn sie diesen Namen verdienen soll, ihre Dimensionen nach der Breite und der Tiefe (oder Höhe) hin so weit wie möglich spannen. In ihr muß Raum sein für die Gipfelleistung des höchstentwickelten Weltstadtorchesters und des genialen Virtuosen ebenso wie für den musikalischen Heimabend eines Sing- und Spielkreises, für das Werk unserer großen Meister ebenso wie für das wiedererweckte Madrigal eines Schulungslagers, für die hochstilisierte Schöpfung eines lebenden Komponisten ebenso wie für das selbstersungene einstimmige Lied irgendeiner Kampfgemeinschaft. Keines ist gering zu achten gegenüber dem andern, denn jedes hat seinen Rang im Ganzen. Keines aber darf demzufolge sich hochmütig oder unduldsam abriegeln gegen das andere. Es ist beispielsweise nichts damit getan, die Form des öffentlichen Konzerts als außerhalb der Totalität stehend abzulehnen. Muß man beim Konzert immer nur an die äußeren Begleiterscheinungen des „Betriebes" denken, muß man nicht auch an die Werke von anderthalb Jahrhunderten denken, die aus dem geistigen Besitzstand unseres Volkes nicht hinwegzudenken sind und die konzertmäßige Wiedergabe zur Voraussetzung haben? Nicht das *Was* ist hier zu diskutieren, sondern das *Wie*! Die Totalität wird die neue Form des Konzertes schaffen, die sie braucht.

Es ist damit gesagt, daß sich an der Erziehung der musikschaffenden Kräfte nichts wird ändern dürfen, soweit die fachliche Ausbildung und Schulung darunter zu verstehen ist. Hier kann nach wie vor nur die Höchstleistung als Ziel gesteckt werden, die volle Entfaltung der gegebenen Anlagen, die Züchtung eines Künstler- und Musikernachwuchses, der uns zu jeder Zeit die Gipfellinie unserer öffentlichen Musikkultur garantiert. Aber es tritt jetzt ein Neues und

Weiteres hinzu, nämlich das, was recht eigentlich „Erziehung“ heißt. Hier allerdings wird der Zwang der Totalität unerbittlich werden. Es werden sich ihm zu unterwerfen haben namentlich jene heranwachsenden Musiker, deren spätere Berufsausübung nicht mehr ohne stärksten Bezug zur Gemeinschaft zu denken sein wird, also die künftigen Komponisten, Dirigenten, Chorleiter, konzertierenden Instrumentalisten und Sänger (beim Orchestermusiker ist Erziehung zur Gemeinschaft selbstverständlich). Jeder Träger eines solchen Berufes muß erkennen lernen, daß sein Beruf Mission ist und daß er selbst in diesem Sinne Erzieher zu sein berufen ist. Zum Erzieher aber muß man erzogen werden. Der Dirigent soll durchdrungen sein von dem Wissen, daß er nicht der Herrscher über sein Orchester und sein Publikum ist, sondern daß er zu dienen hat der Kunst und dem Volke, mag er es nun mit dem kulturverbundenen Volk einer regsamen Großstadt oder mit dem natur- und werkverbundenen Volk einer schlummernden Mittelstadt zu tun haben. Er muß wissen, was hier und was dort nottut, um das Gleiche zu erreichen: die Erweckung und Höherführung der Seelen durch das Echte, Angestammte, Lautere, Adelige, Hohe, nicht die Befriedigung der eigenen Eitelkeit oder eines fehlgeleiteten Ehrgeizes. Um zu wissen, was gemeint ist, errinnere man sich der albernen „Generalmusikdirektoren“ in Hunderttausendseelenstädten, die in der Pose eines Furtwängler dem dernier cri der Berliner Konzertsäle nachjagten, weil sie dies ihrem „Ruf“ schuldig zu sein glaubten. Nach zwei Jahren „arrivierten“ sie dank ihres „Rufes“ in eine Zweihunderttausendseelenstadt, hinterließen einen Trümmerhaufen und begannen ihr „Werk“ von neuem. Gecken waren es, denen die Kunst eine Dirne und das „Publikum“ ein lästiger Faktor in ihrer Erfolgsrechnung war. Der gesunde Wille und die Kraft zur Bodenständigkeit, der heilige Eifer, auch und gerade im engeren Kreise Führer, Pionier und dienender Vollstrecker eines höheren Auftrages zu sein — diese Tugenden werden wir wieder züchten müssen. Auch beim Komponisten, der die Quellen seiner Inspiration wieder tiefer suchen soll als in den Stilkonstruktionen debattierender Literaten. Man mag sich im übrigen die Parallelen für die anderen Musikerberufe selbst ziehen, es können hier ja nur die Linien im Großen gezogen werden. Ungeheure Aufgaben erwachsen hier aus der Erziehung der Berufsmusiker, denn verlangt wird nicht weniger als die Ausrottung eines Wahnes, dem jeder junge Mensch rettungslos verfiel, sobald er glauben durfte ein Talent zu sein. Dieser Wahn, aus dem Ichsucht, Hochmut, Eitelkeit, Anmaßung wie giftige Gewächse emporschießen, ist so tief eingewurzelt, daß er nur dem Erziehungswerk von Jahrzehnten weichen wird. Wo und wie diese Erziehung einzusetzen hat, ist hier nicht zu erörtern. Nur der Staat selber kann sie in seine Obhut nehmen. Er wird allmählich ein musikalisches Berufsausbildungswesen aufbauen müssen, in dem die nötigen Erziehungselemente voll wirksam sind.

Welche Gliederung hierfür zu finden sein wird, muß den Erfahrungen und Entscheidungen der nächsten Jahre anheimgegeben bleiben. Die Prüfung dieser Frage geht über den Zweck unserer Untersuchung hinaus. In einem Referat über die Errichtung von Musikerberufsschulen[1] habe ich einige Gesichtspunkte aufgeworfen, die in der Fachwelt viel Interesse gefunden haben. In großen Umrissen erstand da der Plan eines Gebäudes, dessen Fundament in der Musikerberufsschule bestehen sollte, auf der sich dann die Fachschule und die Hochschule für Musik erheben sollte. Ob die einst wirklich erstehende Gliederung so aussehen wird oder nicht: irgendwie wird sie der Logik der gegebenen Berufstatsachen folgen müssen. Aus den Berufsschulen würde dann das Gros der Orchester-, Ensemble- und sonstigen Berufsmusiker hervorgehen, die im kleineren Umkreis ihre deshalb nicht geringen Pflichten erfüllen. In der Fachschule wäre den Begabteren aus dem Nachwuchs die Möglichkeit einer höheren Fachausbildung geboten, wie sie größere Kulturorchester und gehobene Posten in kleinen Verbänden erfordern. Außerdem müßte der Aufgabenkreis der Fachschule schon weiter greifen: sie hätte ein Seminar für Musikerziehung zu unterhalten, wo künftige Privatmusiklehrer ihre pädagogische Erziehung besonders auch auf volksmusikalischem Gebiet erhalten; sie hätte Gesangsausbildung zu treiben unter dem besonderen Blickwinkel, daß hier verheißungsvolle Stimmbegabungen in sorgfältiger Auslese aufgefangen und sogleich unter staatliche Obhut genommen werden; ferner

[1] Vgl. ZFM November 1934.

würde die Fachſchule in der Ausbildung von Bühnenſängern und deren Vorbereitung auf die Bühnenreifeprüfung laut Anordnung Nr. 38 der Reichstheaterkammer ihre Aufgabe finden, desgleichen in der Heranbildung von Chorleitern und Organiſten für kleinere Verhältniſſe.

Die *Hochſchule* als Krönung des Ganzen ſchließlich könnte dann eine Art *Führerakademie* werden, wo die Ausleſe der Begabungen für ihren Dienſt an Kultur und Volk nicht nur im höchſten Sinne ausgebildet, ſondern auch *erzogen* wird. Ihr würde alles das zufallen müſſen, was mit einer Führer- und Erziehermiſſion im höheren Sinne zuſammenhängt. Was die Hochſchulen geweſen ſind, müſſen ſie im übrigen bleiben: Ausbildungsſtätten für Virtuoſen, für höchſtrangige Orcheſter- und Kammermuſikſpieler und für Bühnenſänger, denen ſie die künſtleriſche Reife nach eigener Verantwortung zuſpricht. Aber alle dieſe Aufgaben werden um ein Zuſätzliches wachſen, eben um die Zentralaufgabe der *Erziehung*. Denn aus dem Virtuoſen wird der Pionier deutſcher Kunſt in den internationalen Konzertſälen, aus dem Orcheſtermuſiker der Konzertmeiſter, der den Geiſt ſeines Orcheſters beſtimmt, oder vielleicht auch ein Dirigent, der ſpäter in Führerſtellung ſteht, aus dem Bühnenſänger vielleicht ein Regiſſeur oder Intendant. Vor allem aber wird hier die Ausbildung und Erziehung der typiſch verantwortlichen Berufe, des Komponiſten, des Dirigenten, des hauptamtlichen Kirchenmuſikers, des Privatmuſiklehrers für größere Verhältniſſe auf die denkbar breiteſte Grundlage zu ſtellen ſein. *Muſikaliſche und menſchliche Charakterbildung, fachliche Geſamtausbildung zur Totalität der Anſchauung und der Verantwortung*, ſo etwa könnte man Notwendigkeit und Ziel umſchreiben. Die ſtaatlichen Erziehungsmittel, Arbeitsdienſt (in ſachangemeſſener Form), Wehrpflicht, Gemeinſchaftsdienſt jeder Art, werden hier mitzuhelfen haben, um den neuen Künſtlertyp heranzubilden, der in der Totalität ſteht und für die Totalität zu ſchaffen bereit iſt. Groß iſt das Ziel, unmeßbar die Aufgabe!

Es iſt erſichtlich, wie in dieſem Arbeitskreis der Berufsausbildung alles ſich zum Ganzen rundet. Die Funktionen der Glieder durchdringen einander, hängen voneinander ab. Nichts wäre gefährlicher beiſpielsweiſe, als die Hochſchule organiſatoriſch zu iſolieren, ſie in ihrem Rang zu begrenzen. Gerade im Austauſch der Glieder liegt hohe erzieheriſche Kraft, die nur gelöſt werden muß. Das Ideal wäre die organiſatoriſche Einheit von Berufs-, Fach- und Hochſchule in einem teraſſenförmigen Aufbau, der ſowohl die Möglichkeit eines organiſchen Übergangs aus der einen Schulform in die andere als auch ihrer ſtändigen gegenſeitigen Angleichung ſchafft. Wenn dieſes Ideal in etwa 3 Anſtalten verwirklicht würde, und zwar anknüpfend an die leiſtungsfähigſten Hochſchulen, ſo wäre mit den Vorbildern zugleich auch das neue Ziel gegeben. Schon die organiſatoriſche Form würde dieſes Ziel eindeutig in das Zeichen der Totalität rücken. Es bliebe dann zu fragen, welche Legitimation ſolchen neuartigen „Hochſchulen" gegeben werden könne. Sie könnte nur gefunden werden durch eine beſondere „Berechtigung" ihrer Reifeſchüler, die nicht nur ſchärfſter Ausleſe, ſondern auch härteren Pflichten unterworfen ſein und demzufolge höhere Garantien bieten würden. Wie dieſe „Berechtigung" — die grundſätzlichen Bedenken gegen das Berechtigungsweſen ſind bekannt! — auszuſehen hätte, iſt hier nicht zu erörtern.

Der Erziehung der muſikſchaffenden Kräfte mußten dieſe Gedanken gewidmet werden, weil viel zu oft die Tendenz bemerkbar wird, unter „Muſikerziehung" lediglich die andere Hemiſphäre zu begreifen. Die herkömmlichen ſachlichen Argumente rechtfertigen dieſe Tendenz nur zum Teil, was im Obigen zur Genüge geklärt ſein dürfte. Geht es in beiden Hemiſphären um „Erziehung", und noch dazu in gleicher Zielrichtung, um die Brücke zur Totalität zu ſchlagen, ſo werden ſich nun freilich auch ſtärkere ſachliche und organiſatoriſche Fäden als bisher zwiſchen den beiden Hemiſphären anſpinnen müſſen. Die Kreiſe überſchneiden ſich, die Aufgaben berühren ſich, die Organe begegnen ſich. Schranken bedeuten Gefahr, wo das Ziel ſo deutlich durch die Einheit bedingt iſt wie hier.

III. Die Erziehung der muſikaufnehmenden Kräfte.

Die Gefahr, von der ſoeben die Rede war, iſt nicht aus der Luft gegriffen. In der Vergangenheit hat ſie ſich bereits gefährlich ausgewirkt in dem Bruch, der zwiſchen dem Zunft-

musiker und dem Volk entstanden war. Das passive, nur aufnehmende „Publikum" kann niemals mitschöpferischer Faktor einer Musikkultur sein. Es wird nicht die Musik als Bedürfnis, sondern als käufliche Annehmlichkeit des Daseins, als gesellschaftliche Verpflichtung, als Luxus, als peripher in irgendeinem Sinne empfinden und entsprechend achten. Die Passivität ist der gefährlichste Feind, den es zu bekämpfen gilt.

Wenn man das Wort „musikaufnehmend" durch das Wort „musiktreibend" ersetzt, so wird augenblicklich klar, in welcher Richtung die Musikerziehung hier sich neu zu orientieren hat. Wer Musik selber treibt, ist aktiv, wenngleich er deshalb noch nicht musikschaffend, produktiv im Sinne der Kunstmusik zu sein braucht. Die Grenze ist schwer zu ziehen, im Grunde kann sie nur gefühlsmäßig empfunden werden, falls nicht der objektive Leistungsstand ohne weiteres entscheidet. Auch der Laie, der zu Haus am Klavier sitzt, schafft Musik; aber die Auswirkung trifft nur ihn selber, in Form eines Musikerlebens, das er sich bereitet. Dies Erleben ist für ihn und damit auch für das Ganze der Musikkultur entscheidend, denn es steigert und bereitet seine Erlebniskraft, die ihn nun in ein ganz anderes Verhältnis zu den vom Künstler geschaffenen Gegebenheiten einer musikalischen Kultur bringt. In der Regel wird dieser klavierspielende Laie sein Erlebnis nicht zugleich auch einem wahllos gebildeten größeren Hörerkreis vermitteln und zur objektiv gültigen Kunsttatsache gestalten können. Das Einsetzen dieser Übertragungs- und Gestaltungskraft bildet die Grenze zwischen musikschaffend und musiktreibend in unserem Sinne.

Und diese Grenze ist ungeheuer wichtig. Denn so gefährlich die Schranke zwischen musikschaffenden und musikaufnehmenden Kräften gewesen ist, so groß ist andererseits die Gefahr, wenn jene Grenze verwischt oder gar geleugnet wird. Zwar muß die Kluft überbrückt werden, aber was beide Lager verbindet, muß in der Tat eine Brücke sein, vor deren Überschreiten Zoll zu zahlen ist: der Zoll der Leistung, des handwerklichen Könnens, der künstlerischen Berufung. Mit anderen Worten: wenn von Erziehung der musiktreibenden Kräfte die Rede ist, so darf damit nicht ausschließlich eine Erziehung zur Selbstgenügsamkeit im Kreise des eigenen „Erlebnisses" gemeint sein, sondern das Ziel muß weiter reichen. Die hier angedeutete Gefahr ist ebenfalls nicht aus der Luft gegriffen. Sie kommt aus gewissen Kreisen der Jugendbewegung, deren Parolen auch heute noch um Einfluß ringen. Als belangvoll für musikalische Erziehung und für musikalische Volkskultur soll nur das gelten, was „aus eigener Kraft" und „mit eigenen Mitteln" erbracht werden kann, also was selbst musiziert wird. Wie fruchtbar der Kern dieser Überzeugung ist, liegt auf der Hand. Warum aber soll er nicht weiter Keime treiben und Früchte tragen, indem aus der Luft und dem Erleben am eigenen Musiktreiben die Sehnsucht nach dem weiteren und tieferen Erlebnis großer Meisterkunst erwächst, das nur durch Vermittlung des anderen, des dazu berufenen und dafür ausgebildeten Künstlers, zu gewinnen ist? Welch ein Geschlecht müßte das sein, dem diese Meisterkunst nicht mehr zum Erlebnis werden kann?

So ergibt sich die Folgerung: Erziehung zum Musiktreiben darf nicht bedeuten selbstgenügsames Verhaften im „Dilettantismus", sondern muß bedeuten Erziehung zum Verständnis und zum Erleben der Musik als Kunst schlechthin; ein Ziel, das nur durch Weckung der tätigen Musizierkräfte wirklich erreicht werden kann und das nur dann den Sinn der Totalität erfüllt, wenn es die tief erfühlte Achtung vor deutscher Meisterkunst, die Sehnsucht und das Bedürfnis nach ihr einschließt. Erziehung der musiktreibenden Kräfte heißt also: Schulung der musikalischen Anlagen zu einem Wollen und Können, das zur tätigen Teilnahme an der Musik und zu ihrem Verständnis befähigt; Anleitung zum Selbstmusizieren nach Maßgabe des erreichten und erreichbaren Könnens, auch in Gruppen und Gemeinschaften; Erziehung zur Ehrfurcht vor allem, was der Genius deutscher Meister geschaffen hat, auch wenn es dem eigenen Können nicht erreichbar ist; Erziehung zu der Anschauung, daß Musik ein unentbehrlicher Faktor der Menschen-, Persönlichkeits- und Volksbildung ist und daß ein Leben, das von Musik erfüllt und durchdrungen ist, ein lebenswerteres, höherstehendes und auch im volkspolitischen Sinne wesentlicheres Leben ist als ein nur materiell oder einseitig geistig gerichtetes („musische Erziehung").

Die Kreise, in denen diese Erziehung sich zu vollziehen hat, sind die Schule, die Jugendbünde, die Chor- und Volksmusikvereine und der Privatmusikunterricht. Die Organe, die in diesen Kreisen wirken, sind der Schulmusiklehrer, der Jugendmusikführer, der Chor- und Volksmusikleiter und der Privatmusiklehrer. Die Kreise sollen kurz durchschritten werden, ohne daß auch hier mehr bezweckt würde als allgemeine Andeutung der Wesensfragen.

Wenn man den Gründen nachspürt, weshalb die Musikerziehung in der Schule bisher so grenzenlos versagt hat, so findet man neben anderen, weniger wichtigen den Grund, daß der Schulmusiklehrer, sofern er nicht überhaupt gänzlich uninteressiert war, sich viel mehr für sich selber interessiert hat als für die ihm anvertrauten Generationen und für das Ganze, dem er dienen sollte. Diese Feststellung gilt ganz allgemein und trifft nicht die Garde jener trefflichen Erzieher, die still ihr Werk getan haben und demzufolge meist abseits von der bombastischen Maßgeblichkeit standen, die in geräuschvollen Tagungen und prätentiösen Erlassen den Ton einer intellektualistischen Problemjägerei angab. Was sich da wichtigtuerisch selbstbespiegelte, hat in der Schulpraxis die kostbare Zeit mit pädagogischen Experimenten vertrödelt und nach acht oder dreizehn Jahren musikalische Analphabeten ins Leben geschickt. (Wer „musikalisch" war, konnte ja privaten Unterricht nehmen.) Derweile wurden dicke Bücher geschrieben und Methodenschlachten ausgetragen. Entscheidungen wurden vertagt, weil die „Vorfragen noch nicht geklärt" waren. Die Unterrichtsverwaltungen sahen dem Spuk geduldig zu und produzierten „Musikpädagogische Bibliotheken".

Diese typisch liberalistische Einstellung zu einer entscheidenden Grundfrage der Musikerziehung hat ungeheure Opfer an Zeit und Kraft gefordert und unabsehbaren kulturellen Schaden angerichtet. Denn ebenso wie auf allen anderen Gebieten hat selbstredend die Schule auch auf dem Gebiet der Musikerziehung die Grundlage zu schaffen, die jeden weiteren Aufbau erst ermöglicht. Und zwar kann es als brauchbare Grundlage nicht anerkannt werden, wenn nur immer „Erlebnisse geweckt" und der musikalische Spieltrieb des Kindes auf die allerelementarste Art in Anspruch genommen wird. So segensreich derartiges, namentlich auf den unteren Stufen, für die „musische Erziehung" ist, so wichtig ist auf der anderen Seite die Vermittlung des musikalischen Könnens, das später sowohl zum eigenen Musik*treiben* als auch zum sinnvollen Musik*aufnehmen* unerläßlich ist. Für die Volksschüler gibt es außer der Schule kein Bildungsmittel, das ihnen Ersatz bieten könnte. Die zwei Wochenstunden in Musik, die ihnen eingeräumt sind, müssen *genutzt* werden, denn sie sollen tausendfältig Frucht tragen. Daß dabei nach wie vor der *Gesang* im Mittelpunkt stehen muß, bedarf keiner Betonung. Die Lust am Singen und am Liede ist der Quell jeder späteren Musizierfreude. Sie ist aber gleichzeitig das naturgegebene Medium zur organischen Vermittlung elementaren musikalischen Wissens und Könnens. Die Frage der *Solmisation* taucht riesengroß auf, die brennendste Frage der Schulmusikerziehung überhaupt, jedenfalls sofern man die hier aufgeworfenen Grundgedanken als richtig anerkennen will. Nur mit Hilfe einer einheitlichen Solmisation wird die Volksschule es erreichen können, daß sie nach acht Jahren eine Generation entläßt, die mit klaren und brauchbaren Tonvorstellungen und einem sicheren Auffassungsvermögen ausgerüstet ist. Auf diesem Fundament haben dann die anderen Kreise aufzubauen, sofern nicht etwa später, wenn die Saat gereift ist, daran gedacht werden kann, auch schon in der Volksschule instrumentale Unterweisung über die Blockflöte und andere Volksinstrumente hinaus einzubeziehen. Auf der höheren und der Mittelschule müßte dies möglich sein, sobald der erste vollwertig vorgeschulte Jahrgang hier auftritt. Wichtiger als wissensmäßige Beeinflussung, so wenig natürlich die Lehre der Musikgeschichte und Musikanschauung vernachläßigt werden darf, wird hier die praktische Anleitung zum Selbstmusizieren in Gruppen und Gemeinschaften, nicht nur vocaliter, sondern auch instrumentaliter. Hier muß sich schon der Ausblick auf die Kunst der Meister auftun; im klingenden Gemeinschaftswerk muß sie lebendig werden, mit würdigen und geeigneten Beispielen. In der Festgestaltung der Schule mögen dann die gemeinsamen Gipfelungen dieses Wirkens gefunden werden.

Drei Notwendigkeiten ſind es, die erfüllt ſein wollen, ehe ſolche organiſche und breit gelagerte Erziehungsarbeit in der Schule möglich wird. Die erſte heißt: Zeit! Zeit für den Muſikunterricht im Stundenplan! Den erforderlichen Rang erhält er von allein, wenn ihm die Zeit zugebilligt wird. Die zweite heißt: Richtlinien! Bindende Richtlinien für die Arbeit, für Weg und Ziel. Beides fehlt zur Zeit noch, und die Folge iſt, daß im Schulmuſikunterricht Verwirrung herrſcht. Aber die Hoffnung auf baldige Abhilfe beſteht. Es ſpricht für die zu erwartenden Richtlinien, daß ſie in ſorgfältiger Vorarbeit ohne Überſtürzung entſtehen. Andeutungen über ihren Charakter kann man dem programmatiſchen Aufſatz „Völkiſche Muſikerziehung in der Schule — Aufgabe, Weg und Wirklichkeit" von Eugen Bieder („Völkiſche Muſikerziehung" [Litolff], Februar 1935) entnehmen.

Die dritte Notwendigkeit aber betrifft die Organe, die im Kreiſe der Schule zu wirken haben: die Schulmuſiklehrer. Es iſt ein offenes Geheimnis, daß an Fachlehrern für Muſik ein empfindlicher Mangel beſteht und daß ihre bisherige Ausbildung der ſpezifiſchen Berufsaufgabe nicht reſtlos entſprach. Beſonders verhängnisvoll haben dieſe Tatſachen ſich in der Volksſchule ausgewirkt, wo nur zu einem geringen Teil der Muſikunterricht in die Hand geſchulter Fachlehrer gegeben war. In dieſem Zuſtand Wandel zu ſchaffen, wird ein Programmpunkt der Hochſchulen für Lehrerbildung ſein müſſen. Auch hier ſtehen wir noch im erſten Anfang, grundſätzliche Geſtaltungsfragen ſind hier zu löſen geweſen, ehe das Intereſſe des einzelnen Faches zur gebührenden Geltung kommen kann. Immerhin ſollte hier keine allzu breite Lücke einreißen. Der Muſiklehrerſtand in der Volksſchule braucht einen Nachwuchs, der zupacken kann und will. Er muß von den Hochſchulen kommen. Für die höhere Schule liegen die Dinge günſtiger. Die Ausbildungsmittel liegen bereit, nur die Wendung zum neuen Ausbildungsſtil hat zu erfolgen. Beiſpielhaft geht die ſtaatliche Akademie für Kirchen- und Schulmuſik in Berlin voran, die Schulmuſikabteilungen an den Hochſchulen und Univerſitäten des Reiches werden folgen. Der Typ des neuen Schulmuſiklehrers wird am Horizont ſichtbar: ein Erzieher, der nicht vor lauter Methodik den lebendigen und praktiſchen Sinn ſeiner Arbeit vergißt, ſondern als Muſiker und Menſch Führer zu ſein vermag zum Erkennen und Erleben unſerer Kunſt.

Mit dieſem Kreis der Schule wird in engſter Wechſelwirkung ſtehen der Kreis der bündiſchen Erziehung, der im nationalſozialiſtiſchen Staat einen breiten Raum einnimmt. Es ſchien anfangs, als ſollten von dieſem Kreiſe ſtarke Impulſe in Richtung der Muſikerziehung ausgehen. Das Muſikamt der Reichsjugendführung ſchien an die Errichtung von Jugendmuſikſchulen zu denken, die bei organiſcher Einordnung in das geſamte Muſikerziehungsweſen zu begrüßen wären wie alles, was der muſikaliſchen Verlaſſenheit der Jugend entgegenwirkt. Auch Einrichtungen zur Heranbildung von Jugendmuſikführern für die Bünde wurden vorgeſehen, wobei der natürliche Anſchluß an den Schulmuſikkreis geſucht wurde. Daneben beſteht in der Praxis der ſchon recht ausgewachſene Muſikbetrieb der Bünde. Die Hitler-Jugend hat ihre Muſikkorps und Spielmannszüge, das Jungvolk ſeine Spielgruppen ebenſo wie der B.d.M. Überall werden Muſikreferate unterhalten, die nach Wegen und Erfüllungen ſuchen. Was iſt es, was hier ſich erfüllen will?

Die erwähnten Schulpläne kann man zu den greifbaren Tatſachen noch nicht rechnen. Aber wenn ſie einmal in das akute Stadium eintreten ſollten, ſo könnte ihr Ziel nur auf der gleichen Ebene liegen wie die Ziele der Schulmuſikerziehung, die ja die Einrichtung der Jugendmuſikkurſe ſeit langem ſchon einſchließt. Die Fäden weiterſpinnen, die in der Schule angeknüpft werden, den Muſikraum der Jugend erweitern, Kräfte und Können ſteigern, das Muſikgut mehren, vielleicht auch eine Ausleſe fördern und züchten — das ſind Aufgaben, die auf der Hand liegen. Käme es dahin, bei Wahrung der einheitlichen Aufſicht der ſtaatlichen Erziehungsbehörde, ſo wäre zugleich wohl auch ein Damm errichtet gegen gewiſſe Gefahren, die im praktiſchen Muſikbetrieb der Bünde liegen. Es iſt begreiflich, daß hier zunächſt eine ſchroffe Abkehr von den Formen der öffentlichen Muſikpflege ſich bemerkbar macht. Nicht nur, daß Marſchmuſik, Marſch- und Kampflied ſtark die Kräfte abſorbieren, dies iſt im gegebenen Umkreis natürlich und richtig, beſonders wenn dabei immerhin die Muſik nicht zu

kurz kommt. Sondern vor allem, daß auch dort, wo über diese „angewandte Musikpflege" hinausgegriffen und nach künstlerischen Werten Umschau gehalten wird, einseitige Begrenzungen programmatische Bedeutung erhalten. Es muß zur Verengung des Blickfeldes und zur Verkümmerung der Erlebnisfähigkeit führen, wenn hier nur der Kunststil des 15. und 16. Jahrhunderts als zeitentsprechend anerkannt und die reichere und persönlichere Entfaltung gerade der deutschen Musik im 18. und 19. Jahrhundert kurzerhand als subjektivistische Hypertrophie abgelehnt werden soll. Zudem sind die Begründungen nur wenig stichhaltig; ob ein Madrigal des 15. Jahrhunderts oder ein Oratorium von Haydn größere Gemeinschaftswerte aufweist, bliebe erst noch zu untersuchen. Nur freimütige Erkenntnis aller echten Werte, ohne Bindung an literarische oder historische Ressentiments, kann unserer Jugend das Herz öffnen für die Sprache der Genien, die der deutschen Musik den Rang einer Weltmacht gegeben haben.

Auch hier fällt den Organen der Erziehung demzufolge entscheidende Bedeutung zu. Wenn es gelingt, den künftigen Jugendmusikführer so zu erziehen, wie er beschaffen sein muß, so wird er das Feld richtig bereiten. Es ist ein glücklicher Gedanke, diese Ausbildung eng an das Ausbildungswesen für Schulmusikerzieher heranzuziehen, weil nur dadurch die Einheit der Gesichtspunkte gesichert werden kann. Die Schulmusik-Akademien und vielleicht auch die Hochschulen für Lehrerbildung erhalten dadurch größeren Aktionsradius und verhelfen der Schulmusikerziehung zu stärkerem Einfluß auf die Arbeit im bündischen Umkreis, wie dies im Interesse der Totalität auch notwendig ist. Überhaupt wird hier die glückliche Lösung der Zuständigkeitsfrage eine organische Gestaltung der Dinge fördern: für die Schulmusik sowohl als auch für die Jugendmusik liegt die Zuständigkeit beim Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, dem also auch die Bestimmung über gemeinsame Richtlinien vorbehalten ist.

Mit dem Übergang zum dritten und vierten Kreis erfolgt der Eintritt in ein anderes Zuständigkeitsbereich und in eine andere Ebene der Musikerziehung. Die Arbeit in den Vereinen und im Privatunterricht entzieht sich weitgehend der unmittelbaren Kontrolle des Staates, sie wird vom Staat nicht unterhalten und nicht direkt verantwortet, sie kann von ihm nur im Sinne einer allgemeinen Regelung der Voraussetzungen und der Schutzbestimmungen oder im Sinne organisatorischer Erfassung beeinflußt werden. Auch in sachlicher Beziehung wandelt sich das Bild. Die Schule und der Bund haben es nur mit der heranwachsenden Jugend zu tun; der Verein (Chor- oder Musikverein) schließt nur Erwachsene zu gemeinsamer Musikübung zusammen, der Privatmusiklehrer unterrichtet sowohl Kinder als aber auch Erwachsene. Der Gesichtspunkt ist also so zu wählen, daß in diesen Kreisen nun der schulentlassene Volksgenosse seine Obhut und seine aufbauende musikalische Erziehung, sowie vor allem auch die Basis für sein Musiktreiben findet. Hält man auch hier an der Forderung der Totalität fest, so läßt sich ohne weiteres erkennen, welche gewaltige Bedeutung diesen Kreisen zukommt. Die Jugend, die aus der Schule und aus den Bünden kommt, und besonders die künftige Jugend, die durch eine erneuerte Musikerziehung hindurchgegangen sein wird, braucht ein weites Feld für tätiges Musizieren, denn sie soll nicht „Publikum", sondern musiktreibendes Volk werden.

Daß den Vereinen in diesem Sinne eine erzieherische Mission zufällt, ist bisher verneint oder doch kaum beachtet worden. Der Chorverein galt ausschließlich als konzertgebendes Organ, er war Instrument und Veranstalter, er war Vermittler und hatte sein Publikum. Alles das ist er und muß er bleiben; denn die Chorliteratur, vom Oratorium bis zum a-cappella-Lied, darf als eines der reichsten und völkisch wesentlichsten Besitztümer unserer musikalischen Kultur gelten, und ohne das vermittelnde Organ wäre sie tot. Zugleich aber schließt diese Vermittlerrolle schon ein starkes erzieherisches Moment ein: das chorsingende Volk wird selber musikschaffend, und beim Studium und der Wiedergabe der Meisterwerke erschließt sich ihm unmittelbar die Größe dieser Kunst. Freilich hat man sich bisher wohl allzusehr auf die Selbstverständlichkeit dieses Vorganges verlassen. Die Vorbereitungsarbeit für das öffentliche Konzert stand beherrschend im Vordergrund, der Ehrgeiz des Dirigenten ließ sie vielfach zur strapaziösen Fron werden, es wurde gepaukt und mit dem Idealismus der Mitglieder

gewuchert. Dieser Zustand hat kulturschaffend im eminenten Sine gewirkt, und darin hat er seine Rechtfertigung gefunden, eine höhere jedenfalls als die biedere und bierselige Vereinsmeierei, die sich in gewissen Bezirken des Chorgesangwesens hartnäckig am Leben erhielt. Gleichwohl erfüllte er die vorhandenen Möglichkeiten nur zur Hälfte. Die andere Hälfte blieb ungelöste Aufgabe: dem chorsingenden Volk auch Raum und Atem zum Singen um seiner selbst willen zu lassen, im Singen die zweckfreie Freude am Werk und an der Kunst aufleben zu lassen, durch planvolle Hinführung zur Literatur das Verständnis zu vertiefen und den Gesichtskreis zu erweitern, durch systematische Schulung die musikalischen Fähigkeiten zu erhalten und zu steigern. Auch diese Aufgaben werden unabweisbar werden, wenn erst der Zuzug einer neu geschulten Jugend einsetzt und mit ihm ein anderes höheres Bedürfnis. Ähnlich ist die Sachlage bei den instrumentalen Volksmusikvereinen, über deren ungeheure Verbreitung und volkspolitische Bedeutung erst die statistische Erfassung durch das Amt für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer Klarheit gebracht hat. Millionen von Volksgenossen sind durch den Zusammenschluß in diesem Kreis musiktreibend geworden. Millionen finden nur hier die Befriedigung ihrer musikalischen Bedürfnisse, Millionen können hier musikalisch erzogen werden, wenn der richtige Weg gefunden wird.

Dem Amt für Chorwesen und Volksmusik ist mit der Suche nach diesem Weg eine unabschätzbare Mission auferlegt. Ihre Erfüllung wird beginnen, wenn der organisatorische Rahmen als Voraussetzung für zielstrebige kulturelle Führung erst feststeht. Es wird dabei vermieden werden müssen, daß die musikschaffende Funktion der Vereine mehr als nötig beeinträchtigt wird. Der Verlauf der überstürzten Reformen, die in einzelnen Untergruppen, wie beispielsweise im Deutschen Sängerbund, versucht worden sind, mahnt zur Vorsicht. Es geht nicht an, das Kind mit dem Bade auszuschütten und sich nun einseitig auf Begriffe wie „singende Mannschaft", „Liedgemeinschaft" u. a. festzulegen. Wenn man lesen muß, daß die Chorvereine künftig keine Komponisten mehr nötig haben, sondern ihre Lieder sich selber ersingen sollen, daß die Probenabende durch volkstümliche Spiele ausgefüllt und die Konzerte durch Gemeinschaftssingen ersetzt werden sollen, kann man zumal im Zeichen des Bach-Händel-Schütz-Jahres nur mit ernster Sorge zur Vorsicht mahnen. Auch hier kann der Blick auf die Totalität Ehrfurcht schaffen vor Werken, die in langem Wachstum geworden sind und in jede neue Form hineinwachsen werden, die ihnen sorgsam angemessen wird.

Riesengroß wird künftig die Verantwortung derer sein, die in diesem Kreise als Führer wirken wollen. Ein neues Geschlecht von Chorleitern und Laiendirigenten wird heraufkommen müssen. Für verhinderte Pultvirtuosen und stabsüchtige Wichtigtuer wird kein Raum mehr sein, ebensowenig aber für Phraseure und Prinzipienreiter, die eine Millionengefolgschaft vor ihr Steckenpferd spannen wollen. Tüchtige Musiker von Charakter und Weitblick, Künstler und Pädagoge zugleich, die mit Leidenschaft und Eifer gerade in dieser Aufgabe stehen und sie nicht gering, sondern voll nach ihrem Wert achten. Ein Beruf und eine Berufung erstehen hier, und deshalb sollen auch in kleineren Verhältnissen die „Nebenberufler" abtreten, sofern sie nicht etwa die besondere Berufung in sich tragen und ausweisen. Es liegt nahe, hier ein weites Feld für den künftigen Privatmusiklehrer zu suchen, dessen Existenzlage ohnehin nach Ausgleichsmitteln verlangt, ein sozialer Gesichtspunkt, der freilich nie allein entscheidend sein könnte, wenn nicht der sachliche zwingend wäre.

Es kann im Zusammenhang dieser ganz summarischen Betrachtung nicht daran gedacht werden, die Probleme, die auf dem Gebiet des Privatmusikunterrichts zur Lösung drängen, in ihrer Gesamtheit auch nur anzudeuten. Es müßte dann sehr in die Breite gegangen werden, und man dürfte dabei nicht beim Privatmusiklehrer stehen bleiben, sondern müßte auch die privaten Musiklehranstalten, die Konservatorien und Schulen einbeziehen. Nur ganz allgemein kann hier die Stellung dieses Kreises in der Totalität festgelegt und das Wesen der daraus erwachsenden Aufgaben bezeichnet werden. In das Ganze der Erziehung auf der Seite der musiktreibenden Kräfte gliedert er sich mit der klar faßbaren Bestimmung ein: er hat es mit jenen Volksgenossen zu tun, die der Drang zu musikalischer Betätigung über den Kreis der Schule, der Bünde und der Vereine hinaus- und zum Erwerb größerer

Fertigkeiten auf einem Instrument oder im Gesang treibt. Es ist dies also eine Gruppe von Volksgenossen, in denen eine individuelle Neigung zur Musik lebt, die sich auch in individueller Betätigung zu befriedigen wünscht. Auswirken wird sich diese Betätigung auf verschiedene Weise und in verschiedener Richtung. Viele werden mit dem Einsatz gesteigerten Könnens zu den anderen stoßen, die in Chören und Vereinen musizieren, und werden dort eine Art Elite bilden, eine Stütze für den Leiter und die Gemeinschaft, einen Sauerteig (falls sie nämlich ihre Aufgabe im richtigen Sinne auffassen); die Instrumentalvereine werden sich fast ausschließlich aus diesem Lager rekrutieren. Es wird aber auch Einzelgänger geben, die ihr Genüge darin finden, am Klavier oder mit einem andern Soloinstrument in ihren vier Wänden allein mit sich ihre stillen Feierstunden zu suchen. Diese privateste Form der Musikbetätigung darf in ihrem Werte nicht unterschätzt werden, ob sie aber von großem Belang für den breiteren Umkreis ist, mag zu bezweifeln sein. Endlich aber werden sich solche Einzelgänger vielleicht ihre kleine Gemeinschaft nach eigenen Wünschen suchen und in ihr ihre Feierstunden; und diese werden im eigentlichen und fruchtbaren Sinne *Hausmusiktreibende* und damit ein wichtiger Pionier der total organisierten Musikkultur. Jede dieser Auswirkungen kann und soll bis ins Zentrum des Ganzen reichen: die Antriebskräfte, wurzelnd in der musikhungrigen Volksseele, bündeln sich im Brennpunkt des Musiklebens und schaffen hier aus dem musiktreibenden das musikaufnehmende Volk, das sich nun mit dem musikschaffenden begegnet und mit diesem, dank seiner gesteigerten Bereitschaft, den idealen Zusammenklang bildet. Daß dieses musikaufnehmende Volk zugleich auf einer anderen Ebene auch musikschaffend ist, wird die Wechselwirkung nur inniger gestalten; sie ist es, die, kulturschaffend im organischen Sinne, die Totalität erfüllend krönt.

Damit sind die Richtungspunkte auch für den Privatmusikunterricht gewonnen. Auch hier kommt zur *Ausbildung*, die nicht verkürzt werden soll, ein Zusätzliches: die *Erziehung*. Ziel kann nicht mehr die klavierstümpernde Haustochter oder der arienmordende Salonlöwe sein, sondern der musische und aus wacher Seele musizierende Mensch, der die Einordnung in die Totalität, sei es musikschaffend, musiktreibend, musikaufnehmend oder alles gleicherweise, als ein freudig bejahtes Ziel anerkennt. Es fragt sich, ob die Voraussetzungen für solche Erziehung schon jetzt beim Volk allenthalben gegeben sind; sie zu schaffen, ist die Aufgabe der Erziehung in der Schule und in den Bünden. Sind sie einmal da, so wird hier herrliche Frucht zu ziehen sein, wenn zugleich auch eine zweite Voraussetzung geschaffen ist: die entsprechende Beschaffenheit der Erziehungsorgane, der *Privatmusiklehrer*. Und damit schließt sich ein Ring. Denn in der Person des Privatmusiklehrers berühren sich Berufsmusik und Laienmusik nochmals innig, der Privatmusiklehrer steht, mit einem Januskopf begabt, zwischen beiden Hemisphären, er selber ist Brücke und Bindeglied.

Soziale Notlage und plötzlich auftauchende Fragwürdigkeit der kulturellen Existenz haben dem Stand der Privatmusiklehrer letzthin starke Aufmerksamkeit zugewandt. Daß nur mit sozialen Maßnahmen nichts geholfen ist, wurde bald offenbar. Das Problem sitzt tiefer, es ist ein kulturelles Problem. Dem Privatmusiklehrer ist der Boden unter den Füßen entglitten, weil er den neuen Blickpunkt für seinen Beruf nicht rechtzeitig gefunden hat. Auch ihm fehlte die große zentrale Einstellung auf *seine* Aufgabe; auch er fühlte sich im Grunde als etwas anderes, als verhinderter Konzertsolist, als unterdrücktes Genie, als Opfer einer feindseligen Welt. Mit dem „Stundengeben" gewann er dieser Welt einen bitter empfundenen Tribut ab, aber „eigentlich" fühlte er sich zu ganz Anderem berufen. Es ist hier nicht die Rede von den Ausnahmen, sondern von der Regel. Dieser Kurs mußte in die Irre und ans Ende führen. Es muß umgelernt werden, und neue Generationen von Privatmusiklehrern müssen in einem grundsätzlich neuen Geiste herangebildet werden. Daß sie auch fortan tüchtigste Berufsmusiker sein sollen, ist selbstverständlich; denn gerade sie sollen ja die Stellen der „Nebenberufler" als Leiter von Chor- und Musikvereinen einnehmen und im übrigen auch ihr engeres Lehrgebiet berufstüchtig beherrschen. Aber hier wie dort bedarf es fortan einer vertieften Auffassung der Erziehungsmission, die sich, handelt es sich um Kinder, mit der Schule und dem Bund, handelt es sich um Erwachsene, mit dem Verein berühren müssen. Die Viel-

ſeitigkeit und Verantwortung der Aufgabe erfordern weiten Geſichtskreis, breit gelagertes Können und den Fanatismus des geborenen Erziehers. Ausleſe tut not durch ſinnentſprechende Neugeſtaltung der Beſtimmungen über die Privatmuſiklehrerprüfung und durch Reinhaltung des Berufs. Ob die Einrichtung der Seminare dieſen Anforderungen überhaupt noch genügen kann, erſcheint fraglich; das Leiſtungsbild bei den Prüfungen läßt gerade im Weſentlichen alle Wünſche offen. Die geplante Einbeziehung der volksmuſikaliſchen Ausbildung iſt ein Schritt zur Reform, aber nur einer neben anderen, die getan werden müſſen. Den künftigen, vom Staat als Volkserzieher anzuerkennenden Privatlehrer möchte man aus jener Führer-Hochſchule mit heranwachſen ſehen, die auch den Berufskünſtler bildet. Klare Beſtimmung der Ziele und des Weges wird eine Fehlleitung der Wünſche verhüten können, die Einwirkung der Bildungstotalität, die hier gegeben iſt, wird den Menſchen ſtärker formen als die Anlernung von Wiſſenshilfen, die verſagen müſſen, wenn nicht der gereifte Charakter ſich ihrer bedient. Befreiung aus der Enge eines „Faches" wird ja ohnehin Erfordernis, wenn der Privatmuſiklehrer auch als Chor- und Orcheſterleiter in die Schranken treten will. Aber eine Summe von „Fächern" ergibt noch keine Totalität; wer erziehen will, muß mehr beſitzen als ihm die Notwendigkeit des Tages abfordert.

*

Wir ſtehen am Ende, und müſſen bekennen, daß längſt nicht alle Möglichkeiten und Notwendigkeiten hier berührt werden konnten. Ein Rieſengebiet iſt zu umgreifen, von dem ohne weiteres einzuſehen iſt, daß es ſchwer zur Totalität zu formen iſt. Aber die Aufgabe muß gelingen, wenn die Einheit der Ziele erkannt und die Einheit der Richtlinien gewährleiſtet iſt. Es wird nicht behauptet werden können, daß die hier entwickelten Zielgedanken utopiſtiſch über den Bereich des Möglichen und Erreichbaren hinausgriffen. Kein materieller, ſondern ein ideeller Mehraufwand iſt nötig. Setzen wir ihn ein, und die Entwicklung wird ſich ihren Weg ſuchen. Sie wird dann ſicher auch die Fragen löſen, die die äußeren Formen unſeres Muſiklebens belaſten. Die Muſik e r z i e h u n g hat ihre Aufgaben gelöſt, wenn ſie als ſchaffendes Organ der Muſikkultur einen zur Totalität erzogenen Berufsmuſikerſtand und Künſtlernachwuchs und als tragenden und keimträchtigen Urgrund ein aufnahmebereites Volk herangebildet hat. Die Syntheſe zum äußeren Geſamtbild einer muſikaliſchen Kultur und die Schaffung würdiger ſinngerechter Formen für ihre Kundgebung wird dann Aufgabe organiſatoriſcher Kräfte ſein, Aufgabe z. B. von kulturellen Organiſationen wie der N.S.-Kulturgemeinde und der N.S.-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude". Ihnen wird die materielle Grundlegung und Sicherung ſowie die äußere Formgebung ſolcher Volkskultur obliegen, unter ihrer Obhut werden ſich die muſikſchaffenden und -aufnehmenden Kräfte zu begegnen haben, wird Austauſch, Bündelung und Gipfelung dieſer Kräfte erfolgen. Profitgeiſt und merkantiliſtiſche Methoden werden dann ausgeſchaltet ſein, der „Unternehmer" ſteht im Ring der Totalität, iſt bindendes Glied ſtatt Nutznießer. Im Lebensraum der Nation aber wird eine ſo gewachſene und geformte Muſikkultur in der Tat ſtehen als die Erfüllung und Spiegelung der unſterblichen Seelenkräfte, die unſerem Volke die Größe im Erdulden und im Vollbringen ſeiner Miſſion gegeben haben.

Die Aufgaben der Muſikwiſſenſchaft im Dritten Reich.

Von Rudolf Gerber, Gießen.

Der gewaltige Umbruch, den die nationalſozialiſtiſche Revolution auf allen Gebieten des geiſtigen und kulturellen Lebens unſeres Volkes bewirkt hat, beginnt ſich, wie wir heute ſchon eindringlich gewahr werden, auch im Bereich der Wiſſenſchaften, insbeſondere der Kulturwiſſenſchaften, immer ſtärker auszuprägen. Die Vorſtellung von einer wertfreien, autonomen Wiſſenſchaft zerrinnt zu einem weſenloſen Phantom, das in dem anbrechenden Zeitalter der „politiſchen" Wiſſenſchaft kein Lebensrecht mehr beſitzt. Von der Forderung, die E r n ſt K r i e ck vor Jahren ſchon ausgeſprochen hat, daß die Wiſſenſchaft ſich der Wirklichkeit ein-

gliedern, an den großen Lebensaufgaben teilhaben müſſe, daß ſie die Auseinanderſetzung mit den wirkenden Mächten der Gegenwart durchzuführen und aktiv am gegenwärtigen Leben mitzugeſtalten habe, indem ſie ein Bild der uns beſtimmenden Wirklichkeit gewinnt und vermittelt — von dieſer Forderung iſt heute ein jeder deutſche Forſcher durchdrungen, der die Not ſeines Volkes mitzuerleben vermochte (ſie vielleicht auch am eigenen Leibe miterlebt hat), und der andererſeits auch in ſeinem wiſſenſchaftlichen Denken dem Geſpenſt des „Hiſtorismus", der Überſättigung mit totem Wiſſen, der Zerſplitterung, Scheuklappenpraxis und endloſen Spezialiſierung auf Probleme fragwürdigſter Art längſt mit innerer Ablehnung gegenüberſtand. Die einzelnen wiſſenſchaftlichen Diſziplinen werden naturgemäß, je nach dem Stand ihrer Entwicklung, in ſehr verſchiedenartigem Sinne von dieſem Gebot der Beſinnung auf neue Ziele getroffen. Für die einen wird dies Gebot ſchwerer, für die andern leichter erfüllbar ſein. Doch über allem ſteht das entſcheidende Wiſſen aller Verantwortungsbewußten, daß der neue Geiſt auch im wiſſenſchaftlichen Denken und Forſchen reſtlos Eingang gewinnen muß, wenn anders die wiſſenſchaftliche Forſchung ſich nicht noch tiefer in der Sackgaſſe völliger Iſolierung von allen Lebensvorgängen verlieren ſoll.

Indeſſen, muß es nicht Verwunderung erregen, wenn auf dieſen Blättern, die lediglich der Kunſt dienen, und das muſikaliſche Zeitgeſchehen zu erfaſſen verſuchen, derlei wiſſenſchaftliche Probleme zur Diskuſſion geſtellt werden, wenn erörtert wird, wie ſich die Muſikwiſſenſchaft neu auszurichten habe nach den Ideen, die uns heute bewegen? Iſt das nicht eine „innerfachliche" Angelegenheit, die hier nicht „intereſſiert"? Es gab einmal eine Zeit, da waren Kunſt und Wiſſenſchaft eins, da war der Muſicus ein Forſchender und Wiſſender, und der Gelehrte war Künſtler zugleich. Wir werden jener Zeit nicht nachtrauern, aber wir wollen uns doch dazu bekennen, daß wir es ſo „herrlich weit gebracht" haben um den Preis der Vereinzelung des einzelnen, der Arbeitsteilung, der Atomiſierung der uns umgebenden Wirklichkeit. Wir ſind ſo tief in die Schächte der Erkenntnis hinabgetaucht und ſo hoch auf der ſchwindelerregenden Leiter des Könnens emporgeſtiegen, daß der einzelne das G a n z e nicht mehr, nur noch ſeine, ihm zugewieſene Teilaufgabe zu überſehen und zu begreifen vermag. Daß dies anders werde, das iſt es in erſter Linie, was beide, den Muſiker und den Muſikforſcher zu einer G e m e i n ſ ch a f t s a u f g a b e zuſammenführen muß. Der einzelne wird nach wie vor die Totalität der ars musica nicht mehr zu meiſtern vermögen — dazu wiſſen und können wir zuviel. Aber die Gemeinſchaft all derer, die als die verantwortlichen Hüter der Kunſt und der Kunſtforſchung gelten, muß ſich zu einer gemeinſamen Arbeit zuſammenfinden, die in einer organiſchen Verſchmelzung aller künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Leiſtungen gipfelt. Die deutſche Muſik und Muſikwiſſenſchaft ſollen nicht nur o r g a n i ſ i e r t ſein, ſondern müſſen einen O r g a n i s m u s bilden. Das ſoll heißen: der Muſiker muß ſich deſſen bewußt ſein, daß er nicht vorausſetzungslos ſeine Tätigkeit ausübt, daß er vielmehr Glied in einer langen geſchichtlichen Kette iſt, die nach ihm und ſeiner Zeit weiter in eine unbekannte Zukunft führt. Er muß ſein künſtleriſches Amt durch ein Wiſſen um dieſe Zuſammenhänge zu rechtfertigen ſuchen. Hier iſt er auf den Forſcher angewieſen, deſſen Aufgabe es iſt, dieſe Zuſammenhänge zu ergründen und zu deuten. Aber auch er darf nicht dabei ſtehen bleiben. Er muß das Erkannte weitergeben und gemeinſam mit dem Praktiker aus dem geſchriebenen und vielfach mühſam rekonſtruierten Kunſtwerk das wahre muſikaliſche Kunſtwerk geſtalten. Denn erſt indem es erklingt, iſt das muſikaliſche Denkmal muſikaliſches Kunſtwerk geworden. Beide, Muſiker und Muſikforſcher, werden dann auch die Möglichkeit haben, einer größeren Gemeinſchaft zu zeigen: das iſt unſere muſikaliſche Vergangenheit, unſere muſikaliſche „Ahnenreihe", in dieſen Formen und Gehalten haben ſich deutſcher Geiſt und deutſche Seele in ferner Vergangenheit ausgeſprochen. Die Initiative liegt in erſter Linie bei der Muſikwiſſenſchaft. Sie muß heraus aus der Abkapſelung der Studierſtube, ſie ſoll zeugen für das, was ſie erarbeitet und im Verein mit den Vertretern der Praxis die Geſamtheit des Volkes überzeugen von der Bedeutung und Werthaltigkeit deſſen, was Gegenſtand ihres Forſchens iſt. Nur ſo werden wir im Bereich der ars musica der Verwirklichung des Totalitätsgedankens nahekommen. Erſt dann, wenn alle, Muſiker und Forſcher von dieſem Bewußtſein

ihrer Zusammengehörigkeit restlos erfüllt sind, werden Praxis und Theorie nicht mehr nebeneinander bestehen (oder sich gar befehden), sondern zusammen eine organische Einheit bilden.

Um diese große Aufgabe erfüllen zu können, muß die Musikwissenschaft selbst erst in sich organisch zusammenwachsen, darf nicht mehr eine Summe einzelner Teile, sondern muß ein Ganzes sein. Das war bisher keineswegs der Fall. Besonders in der Nachkriegszeit machte sich eine gewisse Zersplitterung in Methode und Zielsetzung bemerkbar, die trotz der zeitweiligen betonten Hinwendung zu gemeinsamen Aufgaben (Mittelalter, Barock) nicht zu leugnen ist. Die Gründe dafür sind in der wissenschaftsgeschichtlichen Situation der Musikwissenschaft bei Kriegsende zu suchen und brauchen hier nicht näher erörtert zu werden. Auf der andern Seite hat die deutsche Musikforschung gerade in diesem Zeitraum durch den Zustrom jüngerer Kräfte, in denen die ganze Problematik jener Jahre sich verdichtete, einen unverkennbaren Auftrieb erhalten. Während bis dahin nur die großen Universitäten des Reichs musikwissenschaftliche Seminare besaßen, aus denen die junge Forschergeneration hervorging, setzten sich nunmehr in kurzer Zeit an allen Provinzuniversitäten Musikwissenschafter fest, sodaß heute an jeder deutschen Universität (mit Ausnahme von Hamburg) die Musikwissenschaft in irgendeiner, wenn auch längst noch nicht überall „planmäßigen" Form vertreten ist.[1] Die einheitliche Zusammenfassung aller Forschenden, die zugleich noch Lehrende sind, ist dadurch nicht leichter, eher schwerer geworden. Man kann sogar sagen, daß diese Doppelfunktion von Forschung und Lehre den Vertretern der Nachkriegsmusikwissenschaft in einer Weise zum Problem geworden ist, wie es bei der Vorkriegsgeneration kaum der Fall war. Man empfand mehr und mehr die Unverbundenheit beider, das mehr oder minder unorganische Nebeneinanderherlaufen der Aufgaben, die die akademischen Vorlesungen und Übungen betrafen und der privaten Forschungsprobleme des Lehrenden, die zu jenen in einem zumeist losen Zusammenhang standen. Aus dem Bedürfnis heraus, hier eine gemeinsame Linie zu schaffen, hat man in den vergangenen Jahren in einzelnen Seminaren bereits damit begonnen, die Arbeit im Seminar als eine Gemeinschaftsarbeit von Lehrern und Schülern in der Weise zu gestalten, daß die musikalischen Bestände und die musikalischen Schicksale der Landschaft, in der die betreffende Universität verwurzelt ist, gehoben und erforscht wurden. Das waren tatkräftige Ansätze einer zukunftsreichen Gemeinschaftsleistung, die zugleich eine Art Notwehr gegen das vollständige Versagen der körperschaftlichen Instanzen der deutschen Musikwissenschaft und nicht zuletzt die Regierungsstellen bildeten. Seitdem das, bei Kriegsende als Zentralinstitut gedachte Fürstliche Institut für Musikwissenschaft in Bückeburg nach 1925 nur noch ein Scheindasein führte, eines der wichtigsten Veröffentlichungsorgane, das „Archiv für Musikwissenschaft" eingegangen war, seitdem die ehemals repräsentativen „Denkmäler deutscher Tonkunst" nach 1930 ihr Erscheinen eingestellt hatten, und die „Bibliographische Kommission der Deutschen Musikgesellschaft" über Beschlüsse nicht hinausgediehen war, mußte es der Initiative einzelner überlassen bleiben, der drohenden Verzettelung und Verarmung entgegenzuarbeiten und der deutschen Musikforschung einen aktuellen Sinn zu geben.

Die Zeit war jedoch um 1930 noch nicht „erfüllt". Erst im gegenwärtigen Stadium, als das Dritte Reich sich anschickt, mit energischer Hand die deutsche Kunstpolitik zu steuern, ist auch für die deutsche Musikwissenschaft die Stunde gekommen, jene Ideen einer musikwissenschaftlichen Gemeinschaftsarbeit auf breitester Grundlage zur Diskussion zu stellen. Die Schaffung eines Zentralinstituts für deutsche Musikforschung im Frühjahr dieses Jahres durch das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat die Verwirklichung dieser Pläne in greifbare Nähe gerückt. Wenn es sich dabei auch nur um ein Wieder-Ingangbringen der „Denkmäler" handeln würde, dürften wir schon befreit aufatmen. Aber es handelt sich ja um viel mehr, um eine neue Sinngebung musikwissenschaftlicher Arbeit, ganz

[1] Die Verkörperung der Disziplin durch staatliche Universitätsinstitute ist im übrigen die eigentümliche Form, in der die deutsche Musikwissenschaft nach außen hin in Erscheinung tritt, während in Italien, Frankreich oder England die Musikwissenschaft viel mehr noch in Händen von Privatleuten, gebildeten Musikern usw. liegt, wie dies bei uns vielfach noch um die Jahrhundertwende der Fall war.

besonders an den musikwissenschaftlichen Seminaren. Den Seminaren fällt in Zukunft die eminent verantwortungsvolle Aufgabe zu, an der sich Dozent und Studenten gleicherweise beteiligen, die Musikgeschichte ihrer Landschaft bzw. ihres Gaus von Grund auf zu erforschen, den Gesamtbestand an musikalischem Erbe zu ordnen und unter Denkmalsschutz zu stellen. Was in der bildenden Kunst schon lange möglich war, das muß nun auch in der Musik durchgeführt werden. Die Sorge um die Erhaltung und Betreuung dieser musikalischen Güter unserer Vergangenheit, die heute noch mancherorts in beispiellos verwahrlostem Zustand in irgendeinem Bodengelaß untergebracht sind und auf die Stunde warten, wo sie als Altpapier verschleudert werden — diese Sorge, die zunächst eine solche der musikwissenschaftlichen Seminare ist, muß sich auch auf weitere Kreise übertragen, auf Kantoren, Organisten, Lehrer, die als Denkmalshüter ein tätiges Interesse an der Verwaltung und u. U. auch lokalen Auswertung der ihnen anvertrauten Denkmale an den Tag legen können. Eine besondere Bedeutung wird die Landschaftsforschung dadurch erhalten, daß nicht nur die Kunstmusik betreut, sondern auch das Volkslied miteingeschaltet wird. Auch hier wird sich eine Zusammenarbeit der Musikhistoriker mit weiteren Kreisen, der ländlichen Lehrerschaft, Volkskundlern usw. zwangsläufig ergeben müssen. Wird somit schon innerhalb der Landschaft eine „Totalität" erstrebt, so erst recht durch die Zusammenfassung all der Einzelforschungen im „Reichsinstitut". Der einzelne Musikhistoriker kann und darf nicht mehr abseits stehen und seinen eigenen Forschungsneigungen nachgehen. Die Stunde ist da, wo die Gesamtheit der deutschen Musikwissenschaft und der ihr Nahestehenden Hand anlegen muß, um das „Erbe der deutschen Musik" vollständig und im wissenschaftlichen Sinne zu erfassen und es in seinen charakteristischen Leistungen dem Volk zugänglich zu machen.

Die deutschen Musikwissenschaftlichen Seminare erfüllen damit eine hohe *kulturpolitische Aufgabe*. Sie werden in Zukunft gleichsam die Zentrale bilden für die musikalische Gesamterforschung ihrer Landschaft. Auf ihrer Arbeit ruht aber gleichzeitig auch die Verantwortung dafür, daß das Erarbeitete kein totes Wissen bleibt, daß es vielmehr durch den lebendigen Klang für die musikalische Vergangenheit der Landschaft zeugt. Die studentischen Collegia musica, die im vergangenen Jahrzehnt bereits den musikwissenschaftlichen Unterricht an den deutschen Universitäten in steigendem Maße verlebendigt und die Verbindung zwischen der akademischen Forschungsarbeit und weiten Kreisen des Volks hergestellt haben, müssen auch hier den Stroßtrupp bilden. Selbst der Rundfunk dürfte innerhalb heimatgeschichtlicher Veranstaltungen für besonders charakteristische musikalische Leistungen einer Landschaft zu interessieren sein.

Darüber müssen wir uns indessen im Klaren sein: der musikwissenschaftliche Unterricht an den Universitäten, die Musikforschung überhaupt darf sich auf diese vorwiegend organisatorischen und allgemein kunstpolitischen Aufgaben nicht beschränken. Bedeutet die Erfüllung dieser Aufgaben die notwendige und längst ersehnte Einschaltung unserer Wissenschaft in die große, einheitliche Kulturarbeit, die uns im Dritten Reich gestellt ist und damit die sichtbare Legitimierung der musikalischen Forschung überhaupt, so bleibt noch eine zweite Aufgabe zu bewältigen, die von nicht geringerer Bedeutung ist. Auch die akademischen Vorlesungen und Übungen, soweit sie sich nicht mit diesen unmittelbar landschaftsgeschichtlichen Fragen beschäftigen, müssen auf einen ganz bestimmten Tenor eingestimmt sein. Es handelt sich da um die *Schaffung einer völkischen Musikgeschichtsforschung* auf der ganzen Linie. Das soll nicht bedeuten, daß wir in Zukunft die außerdeutsche Musik aus unseren Untersuchungen ausschalten müßten. Wie wäre dies auch möglich! Nichts kennzeichnet die deutsche Geistesgeschichte tiefer, als der stete Trieb des Deutschen, sich mit dem „Andersartigen" auseinanderzusetzen zu müssen. Wir werden also etwa die Frage nach Stellung und Eigenart der deutschen Musik im Rahmen der europäischen aufwerfen müssen und uns bei allen Erforschungen abendländischer Musik stets zu fragen haben: wie haben es die Deutschen gemacht? Das wird bei einem Kolleg oder einer Abhandlung über die „Geschichte der Oper" genau so gut möglich sein, wie bei der direkten Fragestellung nach den geistigen und seelischen Grundlagen des deutschen Barock, der deutschen Renaissance oder der anspruchsvolleren Formulierung: „vom Wesen", „von

der Sendung“ der deutſchen Muſik. Das Ziel unſerer Bemühungen muß ſein, den deutſchen Nationalcharakter, die Struktur der deutſchen Seele an den Erzeugniſſen ihrer tonkünſtleriſchen Phantaſie ableſen zu können und letztlich auch die ſtammesmäßigen und raſſiſchen Sonderheiten innerhalb der deutſchen Muſikgeſchichte aufzuweiſen.

Gewiß eine Fülle ſchwierigſter und verantwortungsvollſter Aufgaben, die die deutſche Muſikwiſſenſchaft in Zukunft zu bewältigen hat! Sie werden nur dann zu bewältigen ſein, wenn alle verantwortlichen Kräfte unter einer zielbewußten Führung aufs innigſte zuſammenwirken und durchdrungen ſind von dem Bewußtſein, daß die wiſſenſchaftliche Beſchäftigung mit der Muſik über alle individualiſtiſche Zerſplitterung hinauswachſen muß zur Erfüllung einer großen Gemeinſchaftsaufgabe, an der die Muſikwiſſenſchaft ſelbſt auch ihre volkserzieheriſche Bedeutung wird erweiſen können.

Die Aufgaben der Muſikhochſchulen im neuen Reich.

Von Karl Haſſe, Köln.

Als man dazu überging, an den wichtigſten Kulturſtätten Deutſchlands aus den „Konſervatorien für Muſik“, wie ſie das 19. Jahrhundert herausgebildet hatte, auch dem Namen nach „Hochſchulen für Muſik“ zu machen (das im 19. Jahrhundert führende „Leipziger Konſervatorium“ hat allerdings ſeinen Namen pietätvoller Weiſe beibehalten), war man ſich über den einzuſchlagenden neuen Weg noch keineswegs klar. Man wollte nur die bedeutendſten Anſtalten aus der Menge der in der materiellen Blütezeit entſtandenen Muſiklehranſtalten, die vielfach in erſter Linie „Geſchäftskonſervatorien“ waren und kulturelle Verpflichtungen dem Ganzen des Volkes und Staates gegenüber kaum kannten, herausheben. Dabei faßte man vielfach die Abgrenzung ſo auf, daß eine Hochſchule nur Berufsmuſiker auszubilden habe und die „Laien“ oder „Dilettanten“ von ihr fernzuhalten ſeien. Im 19. Jahrhundert, von dem heute viele annehmen, daß es einen Riß zwiſchen Muſikern und Laien, entſprechend dem zwiſchen Muſikern und Volk, hervorgerufen habe, ſind viele „Dilettanten“ durch die Schule hochqualifizierter Konſervatorien gegangen, wenn auch bei deren Begründung und zwar gerade für die hervorragenderen Anſtalten, der Wunſch beſonders mitſpielte, die Sicherſtellung eines leiſtungsfähigen Nachwuchſes an Orcheſtermuſikern zu erreichen, was angeſichts der großen Steigerung der Anſprüche durch die Orcheſter-Kompoſitionen durchaus begreiflich iſt. Erſt das Pariſer, dann das Leipziger Konſervatorium wurden die Pflanzſtätten einer neuen Orcheſterkunſt, der die Lehrlinge der Stadtpfeifereien nicht mehr gewachſen ſein konnten, — die allerdings auch nicht „Gemeinſchaftsmuſik“ im Sinne alter oder neuer „Collegia musica“ war. Daneben aber ſpielen die Ausbildung von Soliſten eine immer größere Rolle, an die gleichfalls immer höhere techniſche, aber auch geſteigerte geiſtige Anſprüche geſtellt wurden. Denn die Muſik gerade des 19. Jahrhunderts hat ja die techniſche Erſchwerung nicht um ihrer ſelbſt willen gebracht, wenn man vom zeitweiſen Aufflackern eines rein auf Artiſtik eingeſtellten Virtuoſentums abſieht, ſondern um immer differenziertere ſeeliſche oder wenigſtens geiſtige Regungen zum Ausdrucke zu bringen, und um mit der klanglichen Verfeinerung immer weitere Gebiete des menſchlichen Empfindungslebens für die Muſik zu erobern. Wo das mit Hilfe eines „Programms“ geſchah, konnte dieſes Beſtreben ſchließlich bei äußerſter Steigerung tonmaleriſcher Tendenzen zu einer Veräußerlichung und Materialiſierung der Kunſt führen. Die volle Abwendung vom ſeeliſch Begründeten hat aber erſt die Überſteigerung der Reaktion aufs Illuſtrativ-Tonmaleriſche gebracht, jene neue Sachlichkeit, die ſich gern als neue Klaſſik gab, aber alle Perſönlichkeitswerte zu Gunſten der Voranſtellung ſtiliſtiſcher und formaler Grundſätze mit Betontheit ausſchaltete, wo ſie nicht bewußt die ironiſche Fratze an Stelle des durchſeelten Menſchenantlitzes zur Schau zu ſtellen befliſſen war.

Hier fand ſich vielfach ſchon die Tendenz nach Originalität bloßer Materialwirkung anſtelle der Urſprünglichkeit und Echtheit der Empfindung. Hier fand ſich auch der bolſchewiſtiſche Kollektivismus anſtelle des Perſönlichkeitswertes und der Verantwortlichkeit vor den

tieferen Kräften und Empfindungen des Volkes. Auch meldete sich die Gebrauchsmusik, sei es im Sinne eines wiederzubelebenden „kultischen" Brauchtums, sei es in dem der Unterhaltungsmusik und anderer betonter Primitivitäten oder auch einer „Gemeinschaftsmusik", die zunächst für abgesonderte „Kreise" gedacht war. So konnte eine Polemik entfacht werden gegen die angeblich rein virtuos gemeinte technische Schwierigkeit der Musik des 19. Jahrhunderts und gegen das in ihm entwickelte hochstehende Konzertwesen, das doch auch der Verbreitung deutscher Musik und deutscher Geist- und Seelenwerte über die ganze Welt gedient hat.

Solche Tendenzen, die im Kreise derer um Arnold Schönberg und der „Donaueschinger" einerseits, im Kreise der pädagogischen Reformbestrebungen um Leo Kestenberg andererseits nach Geltung und Auswirkung drängten, die internationaler Begründungen sich ebenso bedienten wie gewisser in Deutschland sich ausbildender formal-ästhetischer Theorien, wucherten üppig auf dem zerklüfteten Boden der Nachkriegszeit. Wir haben uns davor zu hüten, sie nochmals aufleben zu lassen, auch wenn sie heute getarnt auftreten und „Volkstum" oder „Volksverbundenheit" zu befördern vorgeben, oder sich gar als besonders „nationalsozialistisch" bezeichnen. Wenn z. B. jetzt ein neues „Donaueschingen" uns „Neue deutsche Volksmusik" bringen soll, und verantwortungsbewußte Warner vor etwaigen erneuten Experimenten von vornherein damit abgewehrt werden, daß ihnen „reine Eitelkeit und Verbohrtheit" als Beweggrund untergeschoben wird, wobei sie als „angesehene Fachleute und Komponisten" bezeichnet werden, so muß man sich die Vertreter solcher „neuerer deutscher Volksmusik" etwas genauer ansehen, u. a. auch in Bezug auf ihre Einstellung zu den Tendenzen des Donaueschingen der vergangenen Zeit, ehe man ihre Eignung als musikalische Volksführer ohne weiteres zugesteht. (Vgl. in „Musik im Zeitbewußtsein" die Zuschrift des Komponisten Hugo Herrmann in der Rubrik „Musiker sprechen sich aus", wie auch dessen sonstige Aufrufe für das neue Donaueschingen.) So sehr man sich über Bestrebungen zu freuen hat, die auf eine engere Verbindung zwischen Kunst und Volk und auf eine Durchdringung des Volkslebens mit einer guten bodenständigen Musikpflege und Musikerziehung ausgehen, so sehr hat man sich auch dessen bewußt zu sein, daß es nicht genügt, das „Neue" zu wollen und „Volksinstrumente" heranzuziehen, um eine Musik hervorzurufen, die den Anforderungen entspricht, die das deutsche Volk heute zu stellen berechtigt ist. Da ich glaube in der Annahme nicht zu irren, daß die erwähnten Vorwürfe der Eitelkeit und Verbohrtheit auch gerade mich treffen sollen, wird man mir die Anführung dieses besonderen Falles der Anknüpfung an verflossene Tendenzen zu Gute halten. Ich kann hierbei nur hoffen, daß die betreffenden Vorwürfe nicht auch mein in den Nachkriegsjahren gezeigtes starkes Mißtrauen gegen das frühere Donaueschingen mit betreffen.

Was nun die Hochschulen für Musik anlangt, so haben sie heute ohne jeden Zweifel noch immer die Aufgabe, ungeachtet aller Primitivitäts-Strömungen zu hoher technischer Leistungsfähigkeit zu erziehen und das Erbe zu wahren, das die großen Meister des 18. und 19. Jahrhunderts dem deutschen Volke als unsterblichen Besitz hinterlassen haben. Daneben aber sind neue Aufgaben zugewachsen, bei denen es nun gilt, genau zu unterscheiden zwischen Forderungen einer wahrhaft deutschen Musikkultur und dem, was die Nachkriegszeit hineingesät hat mit der Gefahr, daß Sumpfblüten daraus erwachsen. Man hat sich hierbei dessen bewußt zu sein, daß wir heute nicht einer klaren und deutlich überschaubaren Entwicklung gegenüberstehen, sondern daß die Klärung, die das politische Leben mit der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus eindeutig erfahren hat, auf dem Gebiete der Kulturbereinigung nicht mit einem Male zu erreichen ist. Wir stehen hier erst am Anfange und auf dem Gebiete der Musik ist es noch heute ganz besonders schwierig, das Echte vom Halbechten und ganz Unechten ohne weiteres zu unterscheiden. Eine Musikhochschule hat die Aufgabe, den Grund legen zu helfen, von dem aus solche Unterscheidung möglich wird. Unsere ganze Musikanschauung sollte jeden festen Grundes beraubt werden, das war die unbezweifelbare Absicht jener, die in der Nachkriegszeit die „Zeitgemäßheit" bestimmten. Wer an den Grundlagen jeder deutschen Musik festzuhalten versuchte, wurde mit der Brandmarkung als „Reaktionär" versehen. Was ein politischer Reaktionär ist, wissen wir heute ziemlich genau, so gut wir wissen, wer auf wirtschaftlichem Ge-

biet ein Liberaliſt iſt. Wen wir aber heute als Reaktionär auf dem Gebiete der Muſik mit Recht abzulehnen hätten, iſt ſehr ſchwer auszumachen. Hingegen ſollte es doch nun ſoweit ſein, daß man eindeutig die Beſtrebungen erkennt, die „zerſetzend" ſind. Das Zerſetzende gilt es auch nicht nur zu meiden, ſondern zu bekämpfen. Wer es in ſeiner Natur, d. h. in ſeiner Raſſe hat, der kann nicht als geeignet betrachtet werden, am Neuaufbau der deutſchen Kultur mitzuarbeiten. Wer ihm aber nur durch die Verlockungen der Nachkriegserfolge und weiterhin mancher oft ganz ſchön klingender Schlagworte erlegen iſt, von dem kann noch Umkehr erwartet werden, er ſollte aber nicht ſogleich ſich zum Führer des Neuen berufen fühlen.

Den feſten Grund für eine deutſche Muſikauffaſſung finden wir unzweideutig in den Werken unſerer *großen deutſchen Meiſter*. Hierauf muß immer wieder hingewieſen werden, ſo ſelbſtverſtändlich es an ſich iſt. So haben auch die Muſikhochſchulen die Aufgabe, dieſe Werke zu verwalten und zu verwerten, ſie haben zu ihrem Verſtändnis zu verhelfen und zu ihrem Studium die notwendigen Wegweiſungen zu geben. Solche ſind nicht nur techniſcher Art, ſondern auch geiſtiger. Es braucht nicht immer der Weg über Verſtand und Theorie zu ſein, der zum „Verſtändnis" führt. Wichtiger iſt, daß Lehrer vorhanden ſind, die durchdrungen ſind vom deutſchen Geiſte der Meiſter und ſich als Diener und Prieſter dieſes Geiſtes fühlen. Neben der Geſinnungsſchulung kann aber die Schulung der techniſchen und theoretiſchen Vorausſetzungen nicht fehlen. Sie iſt notwendig zur Feſtigung der Grundlagen wie zum Öffnen der Wege. Die Nachkriegszeit mit ihrem Hang zum Intellektualismus hat ohne Zweifel vielfach an den Muſikausbildungsſtätten ein Überwuchern der ſogenannten „Nebenfächer" herbeigeführt, zum Schaden der techniſchen Ausbildung wie der Intuition des ſeeliſchen Erfaſſens. Auch ſind die theoretiſchen Anſichten, die da zur Auswirkung kamen, oft höchſt fragwürdig geweſen. Auf die Zerſetzungstendenz mancher „maßgebender" neuerer theoretiſcher Lehrbücher habe ich in dieſer Zeitſchrift eingehend hingewieſen, und weitere ſolcher Beſprechungen werden hier noch folgen. Im Hintergrunde der Theorielehre der Muſikhochſchulen hat ferner eine unbedingte, klare Wiſſenſchaftlichkeit zu ſtehen, die durchaus etwas anderes iſt, als jener Intellektualismus, etwas anderes auch als die Dialektik der Zerſetzungszeit, die heute noch keineswegs ganz ausgerottet iſt. Das Verhältnis zwiſchen Kunſt und Wiſſenſchaft iſt auf den Muſikhochſchulen noch ſtrenger als auf den Univerſitäten ſo auszuprägen, daß die Wiſſenſchaft um der lebendigen Kunſt willen da iſt, und daß ſie nicht der Kunſt Geſetze und Wege vorſchreibt, ſondern ſich bemüht, das Intuitive, Gefühlte der Kunſt in ſeiner Geſetzmäßigkeit zu erklären und zu beſtätigen. Daß das Neue in der Muſik nicht dadurch hervorgerufen wird, daß neue Tonarten konſtruiert werden, darüber ſollte man ſich heute, nach dem kläglichen Verſagen der auf ſolchem Wege hervorgebrachten „Kunſtwerke", zu denen niemand ohne intellektualiſtiſche Einſtellung irgend ein Verhältnis finden kann, allerſeits klar geworden ſein. Man ſtrebe nach dem *Echten*, das aus der Natur mit unwiderſtehlicher Macht hervorbricht, und nach dem *Klaren*, das in ſich ſelbſt ſeine Geſetze offenbart, dann wird ſich das *Neue* von ſelbſt einſtellen, dem man mit konſtruierten Syſtemen ja doch nur den Weg verbaut. Nur ſo werden wir auch zu einer Muſik kommen, die dem inneren Leben des nationalſozialiſtiſchen deutſchen Volkes entſpricht.

Was nun aber die Hochſchulen für Muſik von heute auch von den Konſervatorien des 19. Jahrhunderts zu unterſcheiden hat, das iſt die Rückſichtnahme auf die Forderungen des tatſächlichen muſikaliſchen Lebens, wie es iſt, und noch mehr wie es werden muß. Hier hat vor einem Menſchenalter Hermann Kretzſchmar auf Mängel hingewieſen, die er dann als Direktor der Berliner Hochſchule für Muſik ſelbſt zu beſeitigen unternommen hat. Seine Pläne ſind nach ſeinem Tode in einſeitiger Weiſe von dem ſozialdemokratiſch-jüdiſchen Syſtem weiter verfolgt worden, was einer Verfälſchung ihres innerſten Sinnes gleichkam. Aber ſoviel iſt doch heute erreicht, daß neben der Ausbildung von Soliſten und Orcheſtermuſikern den Hochſchulen neue Aufgaben zugewachſen ſind. Die *Hausmuſik* zwar hat ſchon im 19. Jahrhundert von den Konſervatorien her eine ſtete Verbeſſerung erfahren, die immerhin das Verdienſt hatten, an Stelle ſüßlicher und minderwertiger Salonmuſik immer mehr die Pflege der Muſik der großen Meiſter einzuführen. Aber hier erwachſen immer neue Aufgaben, zumal ja

stets die zeitgenössische Musik ihr Recht fordert und gerade auf diesem Gebiete eine ganz besondere Verantwortung, mit jeder neuen Generation in neuer Art, immer wieder übernommen werden muß. Und auch die unausschöpfliche Musik der früheren Meister stellt stets neue Probleme. Man denke nur an die Pflege der Musik Bachs, die heute auf ganz neue geistige und technische Grundlagen zu stellen ist, nachdem der Intellektualismus und der Historizismus sie zum Tummelplatz von stilisierenden Liebhabereien gemacht haben.

Es gilt heute aber nicht nur, Solisten, Liebhaber und Orchestermusiker, sowie Komponisten und Kapellmeister auszubilden, sondern neben Chordirigenten und Jugendmusikführern ganz besonders auch Musiklehrer, und zwar Privatmusiklehrer auf der einen, Schulmusiklehrer auf der anderen Seite. Daneben fordern die Kirchenmusiker beider Konfessionen eine besondere Ausbildung. Es erhebt sich bereits die Frage — ich habe sie längst erhoben —, ob die Abzweigung von besonderen Abteilungen und Seminaren nicht die Folge haben kann, daß die deutsche Musik anstelle einer Ganzheit und Einheit durch Zersplitterung in verschiedene Auffassungen über ihre Verwendbarkeit zu einem Konglomerat von verschiedenen, einander widerstreitenden Teilgebieten wird, zumal nun noch die Forderungen nach Trennung von Musik für Berufsmusiker von der für Laien, ferner nach Unterscheidung zwischen volkstümlicher und kunstmäßiger Musik, sowie auch noch zwischen Gebrauchsmusik und absoluter oder konzertmäßiger Musik dazukommen, wobei die Gebrauchsmusik nicht nur Unterhaltungs- oder Tanzmusik zu sein braucht, sondern noch viele andere Kategorien umfaßt, wie z. B. die Marschmusik der verschiedensten Art, oder etwa eine Musik besonderer pädagogischer Ausprägung, ferner eine Musik für die großen Zusammenkünfte und Feiern. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Gefahr des Auseinanderfallens durch immer weitergetriebene Spezialisierung schon sehr nahe gerückt ist. Schon stehen die verschiedenen Kategorien sogar auf dem Boden verschiedener Jahrhunderte! Ein deutsches musikalisches Kunstideal hoher Ausprägung, das der einheitlichen geistig-seelischen Willensbildung des deutschen Volkes entspricht, kann auf solcher zerklüfteter Basis nicht leicht erstehen, — und wir brauchen ein solches notwendig! Der Nationalsozialismus hat aber auch hier den Weg zur Einigung unzweideutig gezeigt. Er geht über die Anerkennung der unbedingten Verantwortlichkeit vor der heroischen Größe des deutschen Geistes und der Tiefe der deutschen Seele, wie sie sich immer wieder in den besten Deutschen geoffenbart haben. Billige Erfolge und Geschäftemacherei durch Spekulation auf oberflächliche und rasch vergängliche Einstellungen sind nie die Sache der wahrhaft deutschen Musik gewesen, so wenig wie Geschmäcklerei und ästhetisches Genießertum. So kann ohne weiteres an eine große Tradition, eben die der deutschen großen Meister, angeknüpft werden.

So erforderlich es heute ist, daß die Hochschulen für Musik sehr vielfältigen Anforderungen Genüge leisten und die Entwicklung auf allen Gebieten fördern und überwachen, so sehr müssen sie darauf bedacht sein, die Einheitlichkeit und Höhenlage der deutschen Musik für alle Zukunft zu garantieren. Das ist nicht nur durch geeignete Organisation zu erreichen, sondern vor allem durch den Geist, der das Ganze und alle Einzelheiten des Lehrbetriebes durchdringt. Dieser muß einheitlich sein und fest verankert in Blut und Gewissen der Verantwortlichen, so wie es das dritte Reich nicht nur wieder erlaubt, sondern auch unnachgiebig zu fordern innerstes Recht und somit innerste Pflicht hat.

Instrumental-Unterricht an höheren Lehranstalten.

Von A. Walter, München.

Dem Ersuchen der Schriftleitung der ZFM, über meine Erfahrungen im Instrumentalunterricht an höheren Lehranstalten zu berichten, komme ich gerne nach. Ich gestehe hiebei ganz offen, daß ich noch vor einigen Jahren im Interesse des Friedens und im Interesse der ZFM dieses Ersuchen abgelehnt hätte. Aber heute, wo persönliche Interessen hinter denen der Allgemeinheit zurückzutreten haben, und wo es in erster Linie um das Wohl einer Sache nicht eines Einzelnen oder eines einzelnen Standes geht, wird man sich leichter über eine Angelegen-

heit, welche weittragende Bedeutung für die Musikpflege in Schule und Haus und für die musikalische Bildung unseres Volkes überhaupt hat, aussprechen können als wie zu einer Zeit, wo persönliche Vorteile und Interessen das Ausschlaggebende waren. Man hat es in den Nachkriegsjahren meisterhaft verstanden, die Gegensätze zwischen Privatmusiklehrer und beamtetem Schulmusiker immer mehr zu vertiefen und da, wo keine Kluft bestand, sie künstlich aufzureißen. Neben manchem Anderen war der Instrumentalunterricht an Schulen ein Gebiet, das hiezu benützt wurde. Feststellungen wie „Der Instrumental-Unterricht an Schulen nimmt den Privatmusiklehrern das Brot weg" oder „Der Instrumentalunterricht an Schulen ist eine Unmöglichkeit, da gediegener Unterricht nur an den Einzelnen erteilt werden kann" waren nicht selten. Wenn man sich aber nach dem Rufer genauer umsah, konnte man feststellen, daß es sich entweder um einen handelte, der von dem Unterricht in Instrumentalmusik an höheren Lehranstalten keine Ahnung hatte, noch nie eine Stunde solchen Unterrichts gesehen hatte und auch die vom Staatsministerium herausgegebenen Lehrpläne nicht kannte, oder um einen, dessen Privatunternehmen nicht genügend Schüler besaß und der nun irrigerweise glaubte, durch eine Aufhebung des Instrumentalunterrichts an staatlichen Schulen würden die Lücken in seinem Privatunternehmen ausgefüllt werden können. Solche Erwägungen müssen bei der Beurteilung einer so wichtigen Sache ausscheiden. Es darf sich bei der Untersuchung der Angelegenheit nur um die Frage handeln: „Ist der Instrumentalunterricht an höheren Lehranstalten imstande, seinen Teil zur Hebung der Musikkultur unserer Jugend und damit des Volkes beizutragen?" Bei der Beantwortung dieser Frage müssen weniger theoretische Überlegungen als praktische Erfahrungen ausschlaggebend sein.

Es wäre sehr interessant, auf die geschichtliche Entwicklung des Instrumentalunterrichtes an den höheren Lehranstalten in Bayern einzugehen und zu zeigen, daß die Anfänge der Bayerischen Schulmusik auf instrumentalem Gebiete liegen. Ich halte es aber für nötiger, hier ein genaues Bild der derzeitigen Verhältnisse zu geben, da sich aus vielen schriftlichen Anfragen und mündlichen Besprechungen mit Musikern und Nichtmusikern, welche sich für unseren Instrumentalunterricht interessieren, entnehmen läßt, daß sie über die amtlichen Vorschriften und deren praktische Auswirkung nicht im Bilde sind. Der Erlaß des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus vom 25. Januar 1930 bedeutet ein vorläufiges Endergebnis einer 100-jährigen Entwicklung und die Auswirkung einer ebensolangen Erfahrung auf dem Gebiete des Instrumentalunterrichts an den bayerischen höheren Lehranstalten. Er hat die von den Schulmusikern oft beklagten Unzulänglichkeiten der früheren Vorschriften, welche auch gelegentlich der Münchener Reichsschulmusikwoche offen und eindringlich dargelegt worden sind, beseitigt und den ganzen Instrumentalunterricht auf eine solide Grundlage gestellt. Das Ziel soll sein, die Schüler musikalisch und technisch so weit zu fördern, daß sie Interesse am Hören gediegener Musik sowie Anregung zur Pflege guter Hausmusik bekommen und befähigt sind in einem Schülerorchester oder später in einem guten Laienorchester mitzuwirken. Die technische Schulung soll nur Mittel zum Zweck sein. Sie soll die Ausbildung des linken und rechten Armes gleichmäßig im Auge behalten und schon von Anfang an darauf bedacht sein, fehlerhafte Gewohnheiten scharf zu bekämpfen und jede Verkrampfung zu verhindern. Seine Hauptaufgabe muß der Instrumentalunterricht darin sehen, gemeinsam und stets in Verbindung mit den übrigen Musikfächern das Gesamtziel des Musikunterrichtes, die Ausbildung aller musikalischen Anlagen des Schülers anzustreben. Zu diesem Zwecke ist das Spiel musikalisch wertvoller Vortragsstücke in weitgehendem Maße zu pflegen. Der Unterricht wird in kleinen Gruppen erteilt. Diese Maßnahme verlangt vom Musiklehrer eine eingehende Vertiefung in die besonderen Gegebenheiten des Gruppenunterrichts, wenn solide technische Schulung und einwandfreie Gehörerziehung — beides selbstverständliche Forderungen — nicht leiden sollen. Der gemeinschaftliche Unterricht an mehrere Schüler bietet aber auch eine Reihe von nicht zu unterschätzenden Vorzügen, auf die später eingegangen werden soll. Strengste Auslese der aufzunehmenden Schüler und eingehende Prüfung auf Gehör und manuelle Begabung, Zusammensetzung der Gruppen aus möglichst gleichwertigen Schülern ist erste Voraussetzung

für den Erfolg. Aus dieſem Grunde beginnt der Violinunterricht erſt in der zweiten Klaſſe der höheren Lehranſtalt, damit ein Jahr eingehende Beobachtung der Schüler auf ihre Eignung für ein Streichinſtrument im Geſangunterricht vorausgehen kann. Die Lehrordnung geſtattet nur die Zulaſſung ſolcher Schüler zum Violinunterricht, welche im Singen mit Note 1 oder 2 beurteilt werden können, vorausgeſetzt, daß nicht ſtimmliche Mängel allein die Urſache für eine ſchlechtere Benotung geweſen ſind. Es werden fünf Violinkurſe gebildet. Von dieſen haben die erſten 4 Kurſe je 2 Wochenſtunden, der 5. Kurs 1 Wochenſtunde, dazu Orcheſtervorſchule oder Orcheſter. Die Höchſtzahlen für dieſe Kurſe, welche infolge der außerordentlich ſtrengen Auswahl der Schüler ſelten erreicht werden, ſind folgende: I, 8; II, 8; III, 6; IV, 4; V, 4. Im Bedarfsfalle kann noch ein Violinkurs für Fortgeſchrittene errichtet werden, welcher höchſtens drei Schüler enthalten darf. Eine in der Lehrordnung nicht vorgeſehene aber an vielen Schulen durchgeführte Maßnahme iſt die, in den Kurs für Fortgeſchrittene nur ſolche erſtklaſſig begabte und ſehr fleißige Schüler aufzunehmen, welche es ſich nicht leiſten können, Privatunterricht zu nehmen. Alle anderen werden nach Abſolvierung der fünf Kurſe an gute Privatlehrer zur weiteren Ausbildung verwieſen, ſind aber trotzdem verpflichtet im Schülerorcheſter oder in der Kammermuſikabteilung mitzuwirken. Der Lehrſtoff, welcher für die fünf Violinkurſe vorgeſchrieben iſt, wird an Hand der eingeführten Violinſchule von Küchler benannt. Er iſt auf die fünf Jahre folgendermaßen verteilt: I. Kurs: 1. Heft des 1. Bandes; II. Kurs: 2. Heft des 1. Bandes; III. Kurs: 3. Heft des 1. Bandes; IV. Kurs: 1. Teil des 4. Heftes des 1. Bandes, dazu 1. Heft des 2. Bandes (2. und 3. Lage); V. Kurs: 2. Teil des 4. Heftes des 1. Bandes, dazu 2. Heft des 2. Bandes. An den meiſten Schulen wird in den einzelnen Kurſen weſentlich mehr erreicht, die Stoffangabe iſt auch als Minimalforderung gedacht. Es beſteht weiterhin die Vorſchrift, daß die Violinſchule durch Heranziehen geeigneter Etüden und durch fleißiges Studium muſikaliſch wertvoller Vortragsſtücke zu ergänzen iſt. Als Etuden empfiehlt die Lehrordnung für den III. und IV. Kurs Wohlfahrt op. 45, für den V. Kurs Kayſer op. 20. In dem Kurs für Fortgeſchrittene können neben dem Heft 3 und 4 des 2. Bandes von Küchler ſchwierigere Etuden und Vortragsſtücke genommen werden. In der Regel wird hier der 1. Teil der Kreuzer-Etuden behandelt, außerdem Konzerte von Viotti, Rode u. ä. Die Schüler der V. Violinklaſſe und der Klaſſe für Fortgeſchrittene ſind ohne Ausnahme in der Orcheſtervorſchule oder im Orcheſter oder in der Kammermuſikabteilung, ſo daß ſie auch außerhalb der Violinſtunde Gelegenheit haben, den Stand ihres Könnens und den Grad ihrer Reife an wertvollem Muſiziergut zu erproben.

Es iſt über den Gruppenunterricht in Violine an höheren Lehranſtalten ſchon ſo viel Unzulängliches geſagt worden, daß es mir notwendig erſcheint, an dieſer Stelle ungeſchminkt über unſere Erfahrungen in dieſem Unterricht zu ſprechen. Vor allem muß energiſch Front gemacht werden gegen Verſuche, uns mit manchen Unternehmungen, welche oft mehr von Geſchäftemachern als von Muſikern geleitet werden und auch Violingruppenunterricht erteilen, auf eine Stufe zu ſtellen. Der Muſiklehrer an höheren Lehranſtalten in Bayern ſtudiert 6 Semeſter Violine an der Akademie der Tonkunſt in München oder am Staatskonſervatorium in Würzburg und wird dann noch ein Jahr im pädagogiſchen Seminar für Muſik, an dem er das zweite Staatsexamen ablegt, für die praktiſchen Bedürfniſſe des Unterrichts geſchult. Hiebei wird nicht verſäumt, auf die beſonderen Gegebenheiten des Violin-Gruppenunterrichts hinzuweiſen und den beſten Weg zum Ziel praktiſch zu erproben. Es handelt ſich an den bayeriſchen höheren Lehranſtalten alſo um Violinlehrer, welche ſich der Tatſache wohl bewußt ſind, daß der Gruppenunterricht eine unendlich große Hingabe des Lehrers, ein außerordentliches Lehrgeſchick und einen wohlüberlegten, bis in alle Einzelheiten ausgearbeiteten Lehrgang erfordert. Für einen jeden von uns iſt es ſelbſtverſtändlich, daß Intonationsübungen ſtets Einzelſpiel erfordern; wir wiſſen aber ebenſogut, daß durch gegenſeitige Beobachtung und Korrektur bei dieſem Einzelſpiel die Beobachtungsgabe und das bewußte Hören ausgezeichnet gefördert werden können. Theoretiſche Erläuterungen (Grundgeſetze der Harmonielehre, Beſprechungen über den Aufbau eines Stückes, über Vortrag, Strichbezeichnung u. a. m.) ſowie Strichübungen können ohne Schädigung des Einzelnen in gemeinſamer Arbeit erledigt werden.

Dabei iſt nicht zu vergeſſen, welch großen Vorteil der Umſtand mit ſich bringt, daß zweiſtimmige Sätze ſchon von allem Anfang an im Gemeinſchaftsſpiel der Schüler ſtudiert und erlebt werden können. Der Außenſtehende macht ſich auch keine Vorſtellung davon, wie ausgezeichnet der häusliche Fleiß durch einen geſunden Wettſtreit innerhalb einer Gruppe beeinflußt wird. Jeder will ſich des Entgegenkommens, das ihm die Schule durch dieſen Unterricht erweiſt, würdig zeigen und jeder weiß auch, daß er rückſichtslos aus der Violingruppe entfernt wird, wenn er ſich nicht bewährt. So können wir erfreulicherweiſe die Beobachtung machen, daß wir in unſerem Violinunterricht durchwegs Schüler haben, welche fleißig üben, das Gebotene dankbar entgegennehmen und raſtlos dem erſten Ziel, das ihnen geſteckt iſt, der Einreihung in die unterſte Inſtrumentalgemeinſchaft der Schule, in die Orcheſter-Vorſchule, zuſtreben. Von hier aus führt der Weg weiter in das Kammerorcheſter und in die Kammermuſik-Abteilung.

Die Orcheſtervorſchule (eine Wochenſtunde) hat den Zweck, die Schüler noch mehr als das die Violinabteilung kann mit den Elementen des gemeinſamen Muſizierens vertraut zu machen. Dieſes geſchieht in der Regel an den Trio-Sonaten alter Meiſter, wobei mehrere durch privaten Unterricht vorgebildete Klavierſchüler im Wechſel den Klavierteil übernehmen und auf dieſe Weiſe auch Gelegenheit haben, in der Schulgemeinſchaft zu muſizieren. Die einheitliche Vorbildung aller Violinſpieler der Orcheſtervorſchule macht ſchon dieſe Stunde zu einem Quell der Freude für Schüler und Lehrer. Wer die Orcheſtervorſchule erfolgreich durchlaufen hat, wird in das Schülerorcheſter aufgenommen und zwar hat jeder aus muſikaliſchen Gründen eine gewiſſe Zeit in der zweiten Violine zu verbringen. Das Schülerorcheſter hat den Charakter eines Kammerorcheſters (Streicher und continuo) und befaßt ſich vornehmlich mit dem Studium der für dieſe Beſetzung geſchriebenen Originalliteratur alter und neuer Meiſter. Schüler, welche Privatunterricht in Blasinſtrumenten nehmen, werden bei Bedarf zum Orcheſter zugezogen. Auch Privatſchüler in den Streichinſtrumenten ſind im Schülerorcheſter willkommen, werden aber vor ihrer Aufnahme vom Muſiklehrer geprüft. An jeder Schule iſt außerdem noch eine Kammermuſik-Abteilung eingerichtet, in welcher leichtere Klaviertrios, Klavier-Quartette, Streichtrios und Streichquartette ſtudiert werden. Schülerorcheſter und Kammermuſik-Abteilung haben den Zweck, die muſikfreudigen Schüler einer Anſtalt zu einer idealen Gemeinſchaft zuſammenzuführen, ſie mit guter deutſcher Muſik vertraut zu machen und für wertvolle Muſik ſo zu begeiſtern, daß es ihnen auch nach Verlaſſen der Schule ein Bedürfnis iſt, Hausmuſik zu treiben und gute Konzerte zu beſuchen.

Es ſei nun noch kurz auf die übrigen Streichinſtrumente, welche gelehrt werden, eingegangen. Für den Unterricht im Violaſpiel ſind zwei Jahreskurſe mit je einer Wochenſtunde eingerichtet. Es dürfen hier höchſtens vier Schüler in einen Kurs aufgenommen werden. Der Cello-Unterricht ſieht drei Jahreskurſe zu je einer Wochenſtunde vor. Höchſtzahl drei Schüler in einem Kurs. Der Kontrabaß-Unterricht verläuft in zwei Kurſen mit je einer Wochenſtunde, Höchſtzahl zwei Schüler pro Kurs. Schüler, welche in einen Viola-Kurs aufgenommen werden wollen, haben den Nachweis zu erbringen, daß ſie den Lehrſtoff des dritten Violinkurſes reſtlos beherrſchen. Schüler, die an der Anſtalt irgend einen Inſtrumentalunterricht genoſſen haben, ſind während ihrer Zugehörigkeit zur Anſtalt verpflichtet, im Schülerorcheſter mitzuwirken, wenn ſie der Muſiklehrer hierzu für fähig erachtet.

Zum Schluß ſei noch geſagt, daß ſich die im Vorſtehenden kurz erläuterte Lehrordnung für den Inſtrumentalunterricht an den bayeriſchen höheren Lehranſtalten ſehr gut bewährt und ungemein befruchtend auf das ganze muſikaliſche Leben der Schule wirkt. Ganz abgeſehen davon, daß es außerordentlich angenehm iſt, die Ausbildung des Nachwuchſes für Orcheſter und Kammermuſik-Abteilung ſelbſt in der Hand zu haben und nicht den Zufälligkeiten ausgeſetzt zu ſein, welche die Zuſammenſtellung des Orcheſters nur aus Privatſchülern notgedrungen mit ſich bringen muß, iſt es doch ſehr begrüßenswert, wenn auch der unbemittelte begabte Schüler die Möglichkeit hat, ſich in einem Inſtrument auszubilden und ſich Zutritt zu den Schätzen unſerer deutſchen Hausmuſik zu verſchaffen. Außerdem wird durch die Zu-

ſammenarbeit des Inſtrumentalunterrichtes mit dem übrigen Muſikunterricht die muſikaliſche Bildung unſerer Schüler außerordentlich vertieft und das muſikaliſche Niveau einer Schule weſentlich gehoben. Einem oftmals auftauchenden Vorwurf muß noch entgegengetreten werden. Unſer Inſtrumentalunterricht an Schulen hat den Privatmuſiklehrern nie ihre Verdienſtmöglichkeiten geſchmälert. Im Gegenteil! Bemittelte gut veranlagte Schüler werden von uns häufig an gute Privatlehrer verwieſen und begabte Schüler, welche die fünf Kurſe an unſeren Schulen durchlaufen haben, werden in der Regel aufgefordert, privat weiterzuſtudieren. Gar mancher, der nie von ſelbſt dazu kommen würde, ein Inſtrument zu erlernen, wird im Geſangunterricht von uns dazu veranlaßt. Auf dieſem Wege kommen ſpäteſtens nach der 5. Violin-Abteilung, alſo im Alter von 15 bis 19 Jahren, viele Schüler in den Privatunterricht, welche ihm ſonſt verloren gegangen wären. Nur kurzſichtige Menſchen, welche nicht im Stande ſind, eine Entwicklung bis zum Ende zu überblicken, können unſerm Inſtrumentalunterricht den Kampf anſagen. Wem es um die Hebung des muſikaliſchen Niveaus unſeres ganzen Volkes zu tun iſt, der wird Hand in Hand mit dem Schulmuſiker arbeiten, denn nur auf dieſe Weiſe wird es gelingen, die Muſikpflege zu einem Gemeingut des deutſchen Volkes zu machen und den Privatmuſiklehrerſtand und den konzertierenden Künſtler beſſeren Zeiten entgegenzuführen.

Zur Programmgeſtaltung der Militärmuſik.

(Ein Beitrag zum Thema „Muſik und Staat".)

Von Major Paul Winter,[1] München.

Seit langem hat die Militärmuſik über ihre rein militäriſche Aufgabe hinaus eine gewiſſe allgemein-kulturelle Bedeutung gewonnen. Vor der Zeit des Rundfunks war ſie zahlreichen Menſchen Mittlerin von Muſik aller Art. Aber auch heute noch bedeutet ſie vielen, denen der Beſuch von Konzerten und Theatern verſagt iſt, die einzige *lebendige* Verbindung mit der Muſik. Immer wieder kann man bei Standkonzerten der Militärmuſik neben den promenierenden, ſich unterhaltenden Menſchen die große Gemeinde der andächtig lauſchenden Zuhörer beobachten.

Wer heute eine Mittlerrolle in kulturellem Sinn ausübt, übernimmt damit auch eine beſondere Verpflichtung und Verantwortung. Unſer geſamtes *Kunſtleben* orientiert ſich neu in Richtung auf *Verantwortung gegenüber Gemeinſchaft und Staat*. Der Künſtler ſieht nicht mehr in eigenwilliger Ungebundenheit die Vorausſetzung ſeines Schaffens. Er fühlt ſich verpflichtet, verbunden und verwurzelt ſeinem heimatlichen Blut und Boden. Kunſt iſt nicht mehr Selbſtzweck, dient nicht mehr äſthetiſchem Genießen; als ſichtbar gewordene Seele ihres Volkes ſehnt ſie ſich nach Erfüllung ihrer göttlichen Sendung, das völkiſche Leben — im weiteſten Sinn — mitzutragen und zu formen. Innerhalb dieſer ſchickſalhaften Grenzen darf der Künſtler freilich nur ſeinem Genius gehorchen, muß er der Geſtaltwerdung ſeiner Eingebung unbeirrbar und zugeſtändnislos leben und ſeine Idee im Bewußtſein höherer Verpflichtung und Verantwortung durchſetzen, — wie das Beiſpiel aller Großen zeigt — oft in hartem Kampf gegen Schlagwort und Unverſtand, gegen Oberflächlichkeit und bequemes Spießertum.

Auch in der *Muſik* beginnt ſich dieſe Zielſetzung immer mehr herauszuheben. Wir lehnen es ab, Muſik nur um ihrer ſelbſt willen zu machen, als Zeitvertreib oder als Betäubung, um durch ſie vor den harten Forderungen des Tages in ein fernes Reich des Traumes zu flüchten: nur ſoweit die Muſik ſich als lebendige *Trägerin und Förderin unſerer geſamtmenſchlichen Aufgabe erweiſt*, d. h. ſoweit ſie auf ihre Art dazu bei-

[1] Wir geben hier in einer wichtigen Erziehungsfrage unſerer Reichswehrkapellen Herrn Major Paul Winter das Wort, der nicht nur als Führer in unſerer Wehrmacht, ſondern auch als muſikaliſcher Fachmann (er iſt Meiſterſchüler Hans Pfitzners und Komponiſt der Opern „Fallada" und „Die Wunderſtimme") zu urteilen und zu raten berufen iſt. Der Herausgeber.

trägt, den Menſchen für dieſe Aufgabe vorzubereiten, zu ſtärken und zu formen, ſind wir bereit, ihr in unſerem Inneren Raum zu gewähren und ihr Pflege angedeihen zu laſſen. So verlangt uns nach einer Muſik der Feſtigkeit ſtatt der Auflöſung, der Klarheit ſtatt der Verwiſchung, der Kraft und Tiefe ſtatt der Verweichlichung und Oberflächlichkeit.

Die Erfüllung dieſer Sehnſucht bleibt dem *ſchöpferiſchen* Muſiker vorbehalten. Aber auch, wer Muſik *durch Wiedergabe vermittelt*, hat die Verpflichtung und Verantwortung, hier die *gleiche Haltung zu zeigen* und auf ſeine Hörer zu übertragen. Auch die *Militärmuſik* iſt dazu berufen, dieſe Haltung, die ja dem Geiſt des Kämpfertums — und damit der Wehrmacht — entſpricht, in ihrem kulturellen Wirkungskreis zu verkörpern. Dies geſchieht abgeſehen von der Art, *wie* muſiziert wird, vor allem in der Auswahl deſſen, *was* geſpielt wird.

Seien wir ganz ehrlich: die ſchlimme Geſchmacksverwirrung und -verirrung der letzten 50 Jahre — eine jener Folgen des individuellen Zeitalters — iſt auch auf dieſem Gebiete eingeriſſen. Aus dem zuſammenhangloſen Vielerlei der Produktion, meiſt ebenſo durcheinander dargeboten, gilt es daher mit ſicherem Stilgefühl Spreu vom Weizen zu ſondern und den Geſchmack für Gut und Schlecht wieder zu ſchärfen.

Solange unſere völkiſche Wiedergeburt noch keinen Ausdruck gefunden hat, den man als „ihre" Muſik bezeichnen könnte, — der Aufruf[1] dazu iſt ja ergangen und vielleicht reift die Frucht ſchon heran —, ſolange heißt es aus der Fülle *vorhandener guter Muſik* das auswählen und herausſtellen, was unſerer *heute erſtrebten menſchlichen Haltung verwandt iſt*.

Gewohnheit ſtumpft geſunden Inſtinkt ab. Wie viele Menſchen empfinden es noch, welcher Stilbruch — um nicht zu ſagen welche Geſchmackloſigkeit und innere Unwahrheit — darin beſteht, etwa (ich zitiere aus Programmen) die Trauermuſik aus der „Götterdämmerung" und „Heinzelmännchens Wachtparade" oder „Iſoldens Liebestod" und „Geſchichten aus dem Wienerwald" oder „Parſifal-Phantaſie" und „Roſenkavalierwalzer" in unmittelbarer Folge zu ſpielen und — anzuhören? In der wohlgemeinten Abſicht, dem Publikum eine angenehme Abwechſlung zu bieten und möglichſt alle Geſchmacksbedürfniſſe zu befriedigen, verabreicht man oft eine muſikaliſche Speiſenfolge, deren Aufnahme jeder leibliche Magen zurückweiſen würde.

Alſo an dem ausgeleierten *Programmſchema* — das einer heute wohl allgemein als geſchmacklos empfundenen Zeit entſtammt — iſt in erſter Linie der Hebel anzuſetzen. Warum verſucht man z. B. nicht Vortragsfolgen von einem einheitlichen Gedanken aus[2] zu geſtalten, etwa Komponiſten gleicher Zeit, Richtung oder Beziehung zuſammenzufaſſen oder Muſikſtücke unter gemeinſamer Idee zu vereinen wie: Hiſtoriſche Marſchmuſik, alter und neuer Tanz, Landſchaft und Jahreszeit und anderes mehr, wobei die Möglichkeit der Abwechſlung zwiſchen ernſt und heiter, zwiſchen langſam und ſchnell durchaus gegeben und auch das Anfügen des traditionell berechtigten militäriſchen Schlußmarſches keineswegs gehindert iſt.

Man wird mir vielleicht erwidern, daß es hiefür keine neuen Noten gäbe; aber daran liegt es wie geſagt, gar nicht, ſondern es gilt nur die vorhandenen mit etwas Überlegung, Stilgefühl und Phantaſie ſo auszuwählen und zuſammenzuſtellen, daß ſie Ausdruck einer einheitlichen Haltung werden.

Warum fehlen Gluck, Haydn, Mozart, von denen es doch ſo viel gemeinverſtändliche, wertvolle Gebrauchsmuſik gibt, faſt ganz in den Programmen? Warum wird nicht *mehr* Händel (der nicht nur das „Largo" geſchrieben hat!) für Blasmuſik bearbeitet, wo doch die Händelſche Muſik in ihrer Intenſität und Straffheit, ihrem Schwung und ihrer ſtrahlenden Kraft mehr als irgend eine andere Muſik unſerem heutigen Lebensgeiſt entſpricht und alſo keine hiſtoriſche, ſondern eine *lebendige Angelegenheit* iſt.

Man entgegnet mir: das Volk verlangt die ſüßen Schmachtlappen, an die es ſeit Jahren gewöhnt iſt. Dies verneine ich. Das Volk, das unſere Zukunft verbürgen ſoll, iſt kein

[1] Vergl. den Aufruf der Reichsmuſikkammer zur Kompoſition von Blasmuſik.

[2] Vergl. die Beiſpiele des Anhanges S. 511.

weichliches, ſentimentales Geſchlecht, es verlangt nach klarer, zuſammengefaßter Haltung auch in der Muſik — daher die auch heute noch mitreißende Wirkung der alten Armeemärſche, die tönende Zucht und Diſziplin ſind. Man gebe alſo der Popularitätshaſcherei keinen Raum, ſondern führe — verantwortungs- und zielbewußt!

Es gibt gewiſſe Stücke, vor denen man die Ehrfurcht — „Ehrt eure deutſchen Meiſter!" — haben ſollte, ſie überhaupt nicht auf das Programm eines Unterhaltungskonzertes zu ſetzen, — die man für entſprechenden Anlaß ſpare. Ich denke an Parſifal- oder Triſtanmuſik; wie ich es überhaupt für unangezeigt halte, faſt in jedem Programm eine Wagner-Phantaſie zu bringen. Gewiß! Die Militärmuſik hat ſich ein großes, bleibendes Verdienſt durch frühzeitige Verbreitung von Wagners Muſik erworben, aber heute iſt dieſe Aufgabe erfüllt: Wagner iſt bekannt und für jedermann um erſchwingliche Mittel zu ſehen und zu hören. Im übrigen bedenkt man zu wenig, daß gerade Wagners Muſik mehr als jede andere Opernmuſik — außerdem auch nach dem ausdrücklichen Willen ihres Schöpfers — untrennbar zur dramatiſchen Handlung und zum Wort gehört!!

Andrerſeits gibt es auch Stücke, die man als das, was ſie ſind — als Kitſchware — behandeln ſollte, und es gibt auch muſikaliſchen Kitſch unter nationaler Aufmachung. In ſeinem Werturteil wird hierbei nicht fehlgehen, wer ſich darüber klar wurde, daß im Leben wie in der Kunſt einzig Reinheit und Kraft des Kernes entſcheiden und niemals Umfang und Aufmachung der äußeren Umſtände. So iſt oft eine einfache Melodie, ein Tonſatz ohne Überladung (wie unſer „Deutſchlandlied") eher Ausdruck und Ebenbild edler heroiſcher Haltung, als der pomphafte Klangaufwand eines Rieſenorcheſters um einen oberflächlichen, nichtsſagenden Inhalt.

Wenn ſchon von alltäglichen Standmuſiken ein gewiſſer Programm-Stil gefordert wird, ſo gilt dies in erhöhtem Maße von den Vortragsfolgen bei Konzertveranſtaltungen (in Saal und Rundfunk). Wir machen uns gern — und mit Recht — luſtig über den „Liedertafel-Stil" des vergangenen Jahrhunderts, müſſen aber dann ſelbſt hierin mit umſo beſſerem Beiſpiel vorangehen. Nachahmenswerte Beſtrebungen in dieſer Richtung ſind gewiß vorhanden.[3]

Beſonderer Sorgfalt und Überlegung bedarf die Programmgeſtaltung gelegentlich der Mitwirkung von Muſikkapellen bei feſtlichen Veranſtaltungen oder religiöſen Feiern.

Welch ſtarke, nachhaltige Wirkung gibt eine Veranſtaltung, deren Grundgedanke ſich mit geſprochenem Wort und muſikaliſcher Umrahmung zu einem einheitlichen Ganzen zuſammenſchließt! Hier iſt noch viel zu tun! Man halte auf reinen Stil und einheitliche Linie bei der Geſtaltung; zu religiöſer Weihehandlung bringe man keine Opernmuſik, die ins Theater und nicht in eine Stätte religiöſer Ehrfurcht gehört.

Zwar ſteht hier noch wenig geeignete Muſik der neueren Zeit und Gegenwart zur Verfügung, aber es bietet ſich zahlreiche gute Blasmuſik aus der vergangenen an[4], beſonders aus dem reichen 16.—18. Jahrhundert — ich nenne nur den deutſchen Meiſter der Renaiſſancetonkunſt Hans Leo Haßler —, Muſik, die, von kraftvollen, einheitlichen Menſchen geſchaffen, meiſterhaft in Form und Klang, nicht hiſtoriſchen Feinſchmeckern vorbehalten iſt, ſondern auf die unſer Volk heute Anſpruch hat als auf ein gemeinſamem Lebensboden entſproſſenes Gut, das die „deutſche Seele" reiner geoffenbart und bewahrt hat als unſere moderne, verflachte „Kultur".

Für religiöſe Feiern ſeien die herrlichen Vokalſätze alter Zeit zur Bearbeitung empfohlen, die aus Glauben, Kraft und Reinheit der Geſinnung mit der Meiſterſchaft des Könnens geſchaffen ſind.

— —

In einer Zeit des Umbruches, wie wir ſie erleben, iſt es doppelt wichtig die Unſicherheit des Geſchmackes in Bahnen zu lenken, die durch Klarheit und Geformtheit des Stils beſtimmt wer-

[3] Vergl. Anhang Beiſpiel 6.

[4] Eine Folge von alten Sätzen für Blasmuſik zu Feſtveranſtaltungen und religiöſen Feiern iſt in Vorbereitung.

den, wie es für unſer ſtaatliches Leben als Richtſchnur gilt. Mögen auch die Muſikmeiſter (und nicht nur die der Militärkapellen, ſondern aller Muſikkorps und -vereinigungen) ſich durch Programmgeſtaltung dafür einſetzen, daß die Muſik von heute ſich reinige und ihre völkiſche und ſtaatliche Aufgabe erfülle!

Anhang.

BEISPIELE FÜR PROGRAMMGESTALTUNG.[5]

a) Vortragsfolgen ohne Stil:

Beiſpiel 1:	Ouverture zur Oper „Euryanthe“	C. M. v. Weber.
	Fantaſie aus der Oper „Fidelio“	Beethoven.
	„Geſchichten aus dem Wiener Wald“, Walzer	J. Strauß.
	„York“-Marſch	Beethoven.
Beiſpiel 2:	Ouverture zur Operette „Die Fledermaus“	J. Strauß.
	Phantaſie aus der Oper „Hans Heiling“	Marſchner.
	Paraphraſe aus dem Bühnenweihfeſtſpiel „Parſifal“	R. Wagner.
	„An der ſchönen blauen Donau“, Walzer	J. Strauß.
	„Radetzky“-Marſch	J. Strauß.

b) Verſuch aus Beiſpiel 1 und 2 Programme mit einheitlichem Stil zu geſtalten:

Beiſpiel 3:	(Klaſſiker)	
	Ouverture zur Oper „Entführung“	Mozart.
	Fantaſie aus der Oper „Fidelio“	Beethoven.
	Deutſche Tänze	Mozart.
	Deutſcher Walzer	Beethoven.
	„York“-Marſch	Beethoven.
Beiſpiel 4:	(Romantiker)	
	Ouverture zur Oper „Euryanthe“	C. M. v. Weber.
	Phantaſie aus der Oper „Hans Heiling“	Marſchner.
	Ballettmuſik zu „Roſamunde“	Schubert.
	Militär-Marſch	Schubert.
Beiſpiel 5:	(Leichte Muſik J. Strauß 1825—1899)	
	Ouverture zur Operette „Die Fledermaus“.	
	Phantaſie aus der Operette „Der Zigeunerbaron“.	
	„Geſchichten aus dem Wiener Wald“, Walzer.	
	„An der ſchönen blauen Donau“, Walzer.	
	„Radetzky“-Marſch.	

— — — —

Beiſpiel 6: Programm des Militär-Großkonzerts der Muſikkapellen des Standorts München, Dez. 1934 („Kraft durch Freude“-Veranſtaltung der Wehrmacht) Leitung: Ob.M.M. Fürſt.

1. Feſtmarſch	R. Strauß.
2. Ouverture zur Oper „Die Feen“	R. Wagner.
3. Fantaſie über 4 deutſche Lieder	R. Schmidt.
4. a) Kreuzritter-Fanfare	Henrion.
b) „Volk ans Gewehr“, Fanfarenmarſch	R. Schmidt.
c) Torgauer Marſch (mit Fanfaren).	
5. a) „Deutſch die Saar“, Marſch	Kutſch.
b) Badenweiler-Marſch	Fürſt.
6. Großer Zapfenſtreich.	

[5] Zu Grunde gelegt iſt das Notenmaterial eines Muſikkorps.

Erziehungsfunk.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Innerhalb der beiden Großgebiete des Rundfunks Wort und Ton teilt sich die gesamte, zur tagtäglichen Sendung gelangende Materie (außerhalb der Diskussion steht das Gebiet der Politik) in die selbstverständlich ineinanderfließenden Untergruppen Kunst, Unterhaltung und Belehrung. Wir haben also gar nicht nötig, den Begriff des Erziehungs-, des Schulfunks allzu enge zu fassen. Können innerhalb des somit weitergespannten Rahmens die Stellung des Rundfunks und der von ihm verarbeiteten, dann gesendeten Materie zu Groß und Klein, zu den Erwachsenen wie den Kindern in die Diskussion mit einbeziehen. Man möge hiebei niemals vergessen, wie unendlich wichtig für den Aufbau, für die innere und äußere Gestaltung der heutigen Generation, vor allem aber der Generation von morgen, das Gebiet der Belehrung ist. Unerläßlich für die Gesamthaltung, damit für die Weiterentwicklung des ganzen Volkes, der Nation muß vorangestellt werden, daß die Pflege der Abteilung Belehrung durchaus gleichberechtigt neben den bequemeren (weil begrifflich doch leichter faßbaren) Gebieten der Kunst und der Unterhaltung zu stehen hat. Wir sprachen eingangs vom Ineinanderfließen der drei Disziplinen, und gaben damit unserer Überzeugung Ausdruck, daß wirklich fruchtbringend „Belehrung" nur dann in die Sendungen eingebaut und ideellen wie materiellen Nutzen bringen kann, wenn die Belehrung durchaus real und fest fundiert auf der Basis „Kunst" steht. Die „Unterhaltung" wird neben der Kunst als manch' schwierigere Materie auflockernde Stimulanz willkommen sein. Daß aber auch liebenswürdiger Humor, im Verein mit Kunst und Unterhaltung die Tatsache „Belehrung" angenehmer genießbar zu machen im Stande ist, wird im Verlaufe unserer Untersuchung mehr als einmal in Erscheinung treten! Daß wir weiterhin nur die, der Musik zugewandte Seite der „Belehrung" zu beleuchten haben, darf als keine allzu große Einschränkung des Gebietes angesehen werden. Denn die Belehrung durch das Wort an sich wird hauptsächlich von der Politik diktiert sein; steht also außer Diskussion.

Überdenkt man den Begriff „Belehrung", so wird beinahe unvermuteterweise klar, daß die Belehrung — also auch die ihr vorangehende „Erziehung" — im Grunde nichts anderes ist als die vorbildende Stufe zur Erhebung. Erhebung im Sinne des Besitzergreifens, der Anteilnahme, damit am Mitgenuß aller bildenden Werte. Aller der Werte, deren Kenntnisnahme, deren geistiger wie materieller Besitz den Charakter des Einzelnen im doppelten Sinne des Wortes: bildet! Und in der Vielheit all dieser Einzelnen das Volk dann immer wieder von neuem formt. Nicht außer acht gelassen werden darf, daß der mehr oder minder kräftige Urinstinkt des Einzelnen aus den beiden Disziplinen Belehrung und Bildung die ihm für seine Lebensgestaltung notwendig scheinenden Spitzenleistungen herausgreift und so das kaum erklärbar differenzierte Bild der in sich geschlossenen Einzelpersönlichkeit modelliert, zugleich aber dann die also geformte Einzelpersönlichkeit im Volksganzen an den rechten nutzbringenden Platz stellt.

Diese etwas abstrakt anmutende, aber durchaus notwendige Verbreiterung des Themas zeigt klar, mit welch feinstem Fingerspitzengefühl der Rundfunk diesbezüglich zu arbeiten hat. Er ist das größte, umfassendste Erziehungsmittel eines Volkes. Längst hat die politische Staatsführung diese Tatsache und deren Nutzbarmachung erkannt. Handelt in angemessenem Sinne und mit unleugbarem Erfolg danach. Neben dieser politischen Erhebung läuft die Belehrung über die Besitztatsache kulturellen Gutes, um am Ende in die endgültige Besitznahme dieser Köstlichkeiten einzumünden. Sieht man unter diesen Voraussetzungen den Erziehungsfunk und den von ihm ausgehenden weitgespannten Bildungsbogen an, so muß von vorneherein klar sein, daß man — genau wie im Leben — zur definitiven Besitznahme nur durch das Lernen von Anfang an gelangen kann. Interessant ist nun, die verschiedenartigen Wege in den Methoden der musikalischen Belehrung an den Programmen des Rundfunks zu verfolgen.

Da iſt zum einen die *belehrende Anſage* voranzuſtellen. Nach den von uns gemachten Abhörerfahrungen iſt ſie ſehr viel wichtiger, als man gemeiniglich annimmt. Sie führt vor der Sendung oder Übertragung einer Oper, einer ernſten Konzertmuſik den Funkhörer an die mikrophonfertige Welt heran; belehrt ihn zwanglos und ohne daß er des eigentlich inne wird, über „Nam' und Art", Inhalt des Werkes, über deſſen künſtleriſche Bedeutung, gar über die Perſon ſeines Schöpfers. Unmerklich ebnet ſie den Weg. Der Funkhörer kann alſo — will er dieſe belehrende Anſage guten Mutes entgegennehmen — mit ganz anderen, jetzt immerhin etwas fundierten Vorausſetzungen an die Darbietung herangehen. Denn er iſt intereſſiert. Im Idealfalle alſo wird damit ſchon wieder ein Bauſtein dem zu errichtenden Gebäude ſeines Bildungsdranges zugefügt. *In dieſem Zuſammenhange muß gefordert werden, daß die belehrend einführende Anſage ſehr viel mehr genutzt werden ſollte.* Denn es gilt doch hauptſächlich, neben den zu erfüllenden Wünſchen des Kenners, dann aus der Maſſe der unzähligen Funkhörer den intereſſierten Menſchen herauszukriſtalliſieren. Letzten Endes iſt der künſtleriſche Genuß einer Sendung doch immer mit Weiterbildung verbunden. Denn die Hebung des geiſtigen Niveaus eines Volkes ſteht in der Erziehung obenan. Die einführende Anſage aller größeren, kulturell wichtigen Sendungen iſt alſo nicht zu unterſchätzendes Erziehungsmoment. Weitergehend ſogar: Sie leiſtet ein gut Stück notwendiger Vorarbeit zum grundlegenden Verſtändnis und (zu erhoffender) Intereſſiertheit an den höchſten Kulturgütern des Volkes.

Die Grundlage zu dieſem Verſtändnis einer genialen Höchſtleiſtung wird im Erziehungsfunk gelegt durch die *kleineren Sendungen belehrenden Inhalts.* Hier iſt allerdings die, oben betont in den Vordergrund gerückte Anſage nicht ſo notwendig, weil die Sendungen im *Zuſammenklang von Wort und Ton*, alſo von klärendem Vortrag und praktiſch vorgeführtem muſikaliſchen Beiſpiel erfolgen. Denn anders kann bei dieſen Veranſtaltungen kleineren Umfangs des Funkhörers Intereſſe nicht nur geweckt, auch wachgehalten werden. Wir finden nun innerhalb dieſes Gebietes vielverſprechende Anſätze zur Sichtbarmachung muſikaliſch notwendiger Baſis. Angeſichts der ſich aus allen Schichten der Bevölkerung zuſammenſetzenden Funkhörermaſſe müſſen dieſe Sendungen durchaus volkstümlich, alſo gemeinverſtändlich in Anlage wie Durchführung gehalten ſein. Je einfacher, natürlicher Vortrag und Beiſpiel, deſto beſſer. Es ſteht in Ferne zu hoffen, daß der anfänglich vielleicht noch enge Kreis der Wißbegierigen ſich ſchnell weiten wird. Dann, wenn ſich die Erkenntnis Bahn bricht, daß der intereſſierte Laie auf Grund jener Natürlichkeit wirklich bleibenden Nutzen von der Kenntnisnahme dieſer muſikaliſchen Baſis hat. Wir, die wir von Berufswegen die Mehrzahl dieſer Sendungen abzuhören haben, können (zur Aufmunterung!) mit Freuden konſtatieren, wie wahrhaft erſprießlich für den muſikbefliſſenen Laien die weitaus größte Mehrzahl dieſer Veranſtaltungen aufgebaut ſind. Sie regen an; bringen dem Hörer die vordem unverſtandenen Begriffe nahe; werden durch das praktiſche Beiſpiel erhärtet; am Ende kann der Funkhörer um den Wert und die grundlegende Bedeutung der zur Diskuſſion ſtehenden Grundlagen wiſſen. Kann ſein Wiſſen dann verbreitern, vertiefen. Wir erinnern an äußerſt lehrreiche Sendungen wie „iſt die Muſik nur Melodie?", oder aber „warum iſt die Arie kein Lied?", oder aber die aufſchlußreichen Beiſpiele über den altdeutſchen Minneſang, des Knaben Wunderhorn; nicht zu vergeſſen die amüſanten Verdeutſchungsverſuche der meiſt noch italieniſchen oder anderen fremdſprachigen Zeitmaße, über Herkunft und Namen der Orcheſterinſtrumente. Schallplattenbeiſpiele ergänzen, hellen das Wort auf. Das ſind letzten Endes alles Sendungen, die ſich mehr oder weniger mit der theoretiſchen Grundlage des muſikaliſchen Wiſſensgebietes beſchäftigen.

Die andere Sparte diesbezüglicher Belehrung behandelt die *muſikaliſche Praxis.* Das Gebiet wird hauptſächlich wohl beſchickt von den Sparten: *Hausmuſik und Volkslied.* Beide geben, ſelbſtverſtändlich von keinerlei Engherzigkeit zuſammengepreßten, alſo weitgeſpannteſten Raum, um alle möglichen Ecken und Winkel muſikaliſcher Betätigungsmöglichkeit zu erforſchen, herauszuſtellen; am lebendigen Beiſpiel aufzuzeigen, daß damit der ſowohl ſchon intereſſierte als auch der, erſt überzeugend zu intereſſierende Funkhörer zu prak-

tischem Nacheifern angeregt wird. Es ist dies (mit der Pflege des Volksliedes) die vielleicht wichtigste Sparte des Erziehungsfunkes. Denn damit wird der Begriff „Hausmusik" erneut und lockend erhärtet; durch die vorbereitete Aufführungstatsache an das Volk herangetragen. Beigefügt werden darf, daß es sich hierbei nicht nur um die Wiedererweckung eines, in früheren Jahrhunderten sorgsam gepflegten Betätigungsdranges handelt, der dann in der Zeit maschinell materieller Staatsauffassung der letzten Jahrzehnte beinahe völlig von der Bildfläche verschwand, um jetzt fröhlich begrüßte Urständ zu feiern. Sondern auch: mit diesem, zu neuen Leben erblühenden Musikbegehren innig verbunden ist die Nutzbarmachung für die Hausmusik wertvoller Werke bescheiden wirkender Tonsetzer früherer Jahrhunderte, die im repräsentativen Konzertprogramm des Heute keinen Platz mehr haben können; die aber doch so viel künstlerischen Hochstand aufweisen, daß durch die Hausmusikpflege gerade dieses bescheideneren Kulturgutes die Basis zum Verständnis einmalig genialer Höchstleistung vorbereitet wird. Diese Kleinarbeit lohnt. Der Rundfunk hat deren tatsächlichen Wert erkannt und zieht nun die Pflege „kleinerer" Werke in meist liebevoll gewähltem Beispiel heran. Wenn hierbei die Linie noch etwas wahllos, mehr zufällig die Kreuz und Quer verläuft, wenn von sinnvoller Methodik noch nicht allzuviel zu verspüren ist, wenn also — neben manch allerdings aufbauenden Reihesendungen, die in „Fortsetzungen" ein Gebiet behandeln — der Sendezufall noch gewisse Rolle spielt, so möge man dem zu Gute halten, daß diese Art von Erziehung übers Mikrophon noch verhältnismäßig jungen Datums ist. Mancherlei Schlacken, mancherlei Unebenheit versperren noch den Weg der Methodik. Ein Plus dieses Sendekunterbunts dürfte sein, daß dem voran immerhin reizvolles Überraschungsmoment den Funkhörer überrumpelt!

Nachahmenswert werden alte Tanz- und Spielmusiken gebracht, die (neben der notwendig reinen Stilauffassung) keine übermäßigen Schwierigkeiten in der Wiedergabe verlangen. Die Blockflöte wird wieder hervorgeholt; im Einzelspiel oder aber chorisch (wenn's gut geht!!) so verführerisch geblasen, daß manch Funkhörer zu diesem Instrument greift und nun selbst versucht, mit Gleichgesinnten einfach, sich und anderen zur Freude zu musizieren. Dasselbe gilt von all der Streichmusik, die der Kunstbetätigung im häuslichen Kreise neuen Auftrieb zu geben im Stande ist. Wir sind überzeugt, daß der Erziehungsfunk auf all diesen Gebieten nicht nur reizvolle Anregung geben, sondern auf die Länge der Zeit tatsächlich reiche Früchte tragen wird.

Ein für die Masse des Volkes wichtiges Kapitel ist der Chorgesang. Die Mehrzahl der Männergesangvereine wie die gemischten Laienchöre glauben, leider auch und besonders noch immer in den letzten Jahren, ihrer Sangesfreude dadurch Genüge zu leisten, daß ihre Vortragsfolgen wie ehedem von Kitsch, Schmalz und unechtem, mißverstandenen „Vaterlands"lied, dazu in irgend wohlgemeinter, aber völlig unzulänglicher „Bearbeitung" bis zum Platzen gefüllt sind. Heute mehr denn je gilt es, diesen Kitsch, diese unechte Romantik, diese sentimentalitätstriefenden Mond-, Feld-, Wald- und Wiesenschwärmerei bierdunstiger Vereinslokale gründlich auszumerzen. An deren Stelle hat endlich gesinnungssaubere, erhebend begeisternde, und (als Würze) wirklich humorige Chormusik vergangener Jahrhunderte und der Neuzeit zu treten. Der Rundfunk, aber auch seine Kritik hat hier große, volksbildnerisch nicht hoch genug einzuschätzende Aufgaben zu erfüllen. Die Ansätze, vor allem was Programmgestaltung und die Auswahl gesangstechnisch einwandfreier Chorvereinigungen anbelangt, sind durchaus erfreulich. Und sollte sich wirklich mal ein, auf Grund irgendwelcher Beziehungen hineingeschmuggeltes schwarzes Schaf kitschrückfällig produziert haben, so steht nach wie vor schärfste Kritik und Abwehr bereit, um Wiederholungen gründlich abzuriegeln.

Daß der Erziehungsfunk sich neben alter und sorgfältiger Auswahl neuer Musik auf Pflege und für den Aufbau neuen Landes notwendigen Verbreitung des Volksliedes stützen muß, ist angesichts der breitgelagerten 6½ Millionen Hörermassen (die es aufzulockern gilt!) eine Selbstverständlichkeit. Hiezu eine vorerst musiktechnische, im Endergebnis hier wie dort doch beglückend nachdenklich stimmende Bemerkung: Im, hoffentlich endgültigen, Schwinden begriffen ist die, zu Ende des vorigen Jahrhunderts noch vorwiegende übliche „Bearbeitung", die sich nicht genug tun konnte, in banalster Harmonisierung, dazu möglichst

kompakt das Volkslied in den Panzer eines „tadellosen" vierstimmigen Männerchorsatzes einzuzwängen. Das Pianino durfte als Begleitinstrument nicht fehlen! Mit diesen schauerlichen Geschmacksverirrungen wurde hoffentlich endgültig aufgeräumt. Heute bevorzugt man in vielen Fällen schon zwei- oder dreistimmigen durchsichtig gehaltenen Satz in möglichst einfacher, sauberer Harmonisierung. Viel Kanon singen. Als Begleitinstrumente sind an die Stelle des Pianino Zupf- und Streichinstrumente, Holz- sogar Blechbläser getreten. Die Klangwirkung wurde dadurch freier, befreiender; hell; frisch. Man singt nicht so sehr mehr das Volkslied der Romantik, als vielmehr Jahrhunderte altes Liedgut. Dieses ist kräftiger, in Text und Melodie heroischer. Erfreulicherweise hat man des alten Niederländers Adrianus Valerius wunderbare Volksliedersammlung wieder entdeckt und entnimmt diesem wahren Jungbrunnen an Melodie und Kraft die köstlichsten Schätze. Beachtlich ist, daß die, vors Mikrophon tretende Jugend — HJ, BdM, Schulklassen — neben der Pflege unserer Symbollieder gerade die Melodien des 16., des 17. Jahrhunderts singen (vielfach mit neuem Text) und daß durch die Jugend also dieses Melodiengut über die Sender hinaus ins Volk getragen wird. Zu diesem Volksliedersingen der Jugend eine pädagogisch wichtige Anmerkung: Man spürt deutlich übers Mikrophon, welche Stellung der Lehrer zu seinen Schutzbefohlenen einnimmt. Am erzieherisch wirkenden Wort, vor allem aber am Singevortrag! Wir möchten den Lehrern ans Herz legen, möglichst frei, natürlich und — humorvoll zu führen. Die Kinder gehen ganz anders mit. Die dann zu uns Funkhörern herüberklingende Begeisterung schlägt ungleich tiefere Wurzel als etwa ein Volksliedersingen, dem man den Drill, den Zwang, den lehrhaft erhobenen Zeigefinger anmerkt. Noch Eines hiezu: die Pflege der verschiedenartigen deutschen Dialekte muß sehr viel intensiver betrieben werden. Wir hörten letzthin ein Berliner Volksliedersingen. Die Hilflosigkeit der Kinder dem süddeutschen, sogar dem Mecklenburger Dialekt gegenüber, war erschütternd. Würde man einem deutschen Erwachsenen irgendeinen fremdsprachigen Satz zum Übersetzen vorlegen, so wird er damit leichter fertig werden, als das Berliner Kind, das etwa das Wort „dalketer Jagersbua" verdeutschend zu erklären hätte!! Für die Zukunft sorgsam zu beackerndes Aufklärungsgebiet wird damit sichtbar, das bislang außerhalb jeglicher Lehrdiskussion gestanden hat. Und eine Ahnung wenigstens der verschiedenen deutschen Dialekte sollte das Kind mit ins Leben nehmen!

Genug für heute. Wir haben versucht, einen kleinen Umblick auf die Tätigkeit des Rundfunks im erzieherischen Sinne zu geben. Es sind viel ausgezeichnete Ansätze da, deren systematischer Ausbau nicht vernachlässigt werden darf. Denn wir dürfen niemals vergessen, daß der Erziehungsfunk (als Ganzes gesehen) mit der Kunst zusammen die einzige Möglichkeit ist, um manch' nivellierende, um nicht zu sagen kulturzerstörende Wirkung des Rundfunks (seichteste Unterhaltungsmusik! nachgebendes Eingehen auf platten Massengeschmack!!) hintanzuhalten. Obenan steht die Hebung des Bildungsniveaus eines Volkes. Und der Rundfunk ist Helfer dazu.

Grundsätzliches zur Thüringenfahrt der Weimarer Musikhochschule.

(4.—9. April: Rudolstadt, Ilmenau, Königsee, Ohrdruf, Arnstadt.)

Gern folge ich der freundlichen Einladung der Schriftleitung der ZFM, etwas über die grundlegende Bedeutung der Fahrt, wie ich sie sehe, zu erzählen.

Von Felix Oberborbeck, Weimar.

Die Idee der Fahrt: In einer Zeit, die die Bedeutung des Bauerntums, der Kleinstadt und des deutschen Landes „jenseits der Großstadt" wieder ins rechte Lied rückt, darf man an der Tatsache nicht vorbeigehen, daß das deutsche Musikleben heute wesentlich nur aus der Perspektive des Großstädters gesehen wird. „Der Hunger nach guter Musik ist bei uns groß", sagte ein Landpfarrer. Der äußere Erfolg unserer Fahrt hat dieser Behauptung recht gegeben.

Was liegt näher, als im Jahre des 250. Geburtstages des Thüringer Joh. Seb. Bach den einzigen Staat Deutschlands ohne Großstadt „musikalisch" zu bereisen, auch all denen einmal Bach, Händel und auch das zeitgenössische Schaffen näherzubringen, die es bisher nur durch das Ohr des Rundfunkhörers aufzunehmen gewöhnt sind?

Was liegt näher, als unseren Musikstudierenden vom Schulmusiker mit „Universitätsbildung" bis zum 15jährigen Orchesterschüler gleich in seiner Studienzeit mit dem Volksgenossen aller Stände in Dorf, Kleinstadt und Mittelstadt in Berührung zu bringen und ihn frühzeitig vor der Gefahr, ein egozentrischer „Fachmusiker" zu werden, zu bewahren?

Fünf Tage hindurch haben unsere Studierenden gespielt und gesungen — 120 Einzelne Musiker zogen aus; eine wirkliche echte Gemeinschaft, in der jeder jedem half, kehrte heim — das war der schönste Erfolg für uns! Fünf Tage haben mehr innere Erziehungsarbeit an den jungen Menschen geleistet als ein ganzes Semester!

Das musikalische Programm: Daß es keinen Zweck hat, irgendein Standardprogramm sinfonischen Charakters Abend für Abend zu absolvieren, braucht nicht erst betont zu werden. Es galt, durch Musik, und nur durch Musik das Vertrauen in Stadt und Land zu erringen. So mußte der Kreis des Musikgutes, das wir pflegten, ein recht umfangreicher sein: Vom Kanon über das zweistimmige Lied zur Volksliedfassung in drei- und vierstimmigem Satz, auch mit obligaten Instrumenten, vom vierstimmigem gemischten Chor bis zum Händel-Psalm mit Orchester und Solisten, vom einfachen Marsch für Blasorchester bis zum a-moll-Violinkonzert Bachs, vom kurzen Signal bis zur Ouvertüre für großes Orchester. Es gab eigene „Freikonzertprogramme", die in allen Städten und Dörfern, in denen es nur zu einem viertelstündigem Aufenthalt reichte, musiziert wurden. Es gab offene Singstunden mit der Schuljugend, Bachgedenkstunden in den Kirchen, die „Bauernkantate" mit kurzer Einführung in Gehalt und Form als schlichter Weg zum Bachverständnis, und schließlich anspruchsvolle Abendkonzerte der meist unzureichenden Podiumverhältnisse halber in Instrumental- und Vokalhälfte geteilt. Die Instrumentalstücke mußten den Anforderungen der Zugänglichkeit an jeden, auch nicht musikalisch gebildeten Zuhörer genügen, ohne darum für musikhungrige Enthusiasten reizlos zu werden. Wir wählten darum die Kleist-Ouvertüre unseres unvergeßlichen Rich. Wetz, der ihr selbst ein Wortprogramm Hölderlins voranschickte, sowie Thuilles lebensprühende „Romantische Ouvertüre", die außerdem den Vorzug hat, jeder Stimme (einschl. 2. Violine, 2. Oboe und 2. Posaune) solistische Aufgaben zu stellen, daß wir außerdem Sprüche und Kanons für alle Situationen „auf der Walze" hatten, versteht sich.

Äußere Bilanz. Einer unserer Berichterstatter hat errechnet, daß wir in diesen fünf Tagen 51mal öffentlich konzertierten, daß 23 Saal- und Kirchen- und Kammermusikveranstaltungen stattfanden, daß in den geschlossenen Sälen gegen 6000 Menschen zugehört haben, daß wir außerdem vor 2000 Schulkindern sangen und spielten, — ohne die ungezählten Menschen in Dörfern und Städten, die uns auf Markt und Straße, in Werken und Krankenhäusern zuhörten.

Daß viele unserer fahrenden Scholaren trotz Warnung noch bei ihren Quartiergebern gesungen und Quartett gespielt haben, ist nicht weiter verwunderlich. Persönlich habe ich vor allem die unverwüstliche Musizierfreudigkeit und den prachtvollen Idealismus bewundert, der in diesen Tagen der körperlichen und seelischen Kraft unserer Musikjugend überhaupt keine Grenzen zu setzen schien. Und damit komme ich zum Wesentlichen, der

Inneren Bilanz: Wie ein solcher Musiktag in einer kleinen thüringischen Stadt über den außermusikalischen „Tagesrummel" hinaus hie und da in die Tiefe wirkt, vermögen wir nicht zu ermessen. Vielleicht lassen alle die persönlichen Dankbriefe, die folgten, darauf schließen, daß es eben noch viele gibt, die solche Briefe nicht schrieben.

Das aber läßt sich für die Musikanten selbst sagen: Unsichere Schüler sind ausgezogen, prächtige, selbständige Musikanten, deren jeder den mus. Marschallstab in der Tasche trägt, kamen heim! Jeder hat seinen Posten, der ihm zugewiesen wurde, ausfüllen müssen, vom Fahrtleiter bis zum Sanitätsgehilfen, vom Inspizienten bis zum Paukentransporteur — und jeder hat seinen Mann gestanden!



Profeſſor Dr. Felix O b e r b o r b e ck
der Leiter der Staatlichen Hochſchule für Muſik zu Weimar.



Der Chor der Staatl. Hochſchule für Muſik zu Weimar
ſingt vor Staatsminiſter Wächtler beim Auszug in Weimar.

Zu den Aufsätzen: Felix Oberborbeck, „Grundsätzliches zur Thüringen-Fahrt der Weimarer Hochschule für Musik" und Günther Köhler: „Die Thüringen-Fahrt"



Platzkonzert des Blasorchesters in Langenwiesen bei Ilmenau.



In fröhlicher Kolonne im Marschierrhythmus im Schloßhof zu Arnstadt.

Zu den Aufsätzen: Felix Oberborbeck, „Grundsätzliches zur Thüringen-Fahrt der Weimarer Hochschule für Musik"
und Günther Köhler: „Die Thüringen-Fahrt"

Bleibt zum Schluß die nicht zu ergründende Zahl menschlicher Beziehungen zwischen Stadt und Land, zwischen einem Arbeiter, der sein eigenes Bett für den Gast hergab und einem jungen Musiker, der bisher glaubte, die Welt drehe sich nur um sein Geigenspiel, — bleibt die Überbrückung der Gegensätze unter den Musikern selbst und die gegenseitige Achtung und Anerkennung, — bleibt das stolze Gefühl, mit teilgehabt zu haben an den Feiern zu Ehren Bachs, worunter wieder besonders hervorleuchtet die unvergeßliche Stunde im Dornheimer Kirchlein, wo Bach mit Maria Barbara getraut wurde, und über die mir noch letzter Tage ein Fahrtteilnehmer schrieb: „Das Erlebnis »Dornheims« wird in meinem Herzen ein ganzes Leben lang haften bleiben. Eine Pilgerfahrt würde ich noch einmal wagen nur um der beiden Choräle willen ‚Wenn ich einmal soll scheiden' und ‚Gloria sei dir gesungen'. In der Tat, das war nicht nur ein Singen im Geiste unseres großen Meisters, da war der gewaltige Genius mitten unter uns!" —

Thüringenfahrt der staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar (4.—9. April 1935).

Von Günther Köhler, Eisenach.

In einer Zeit, in der das ganze Volk vom kleinsten „Jungvolkpimpf" an für kulturelle Ziele erzogen werden soll, in der sich überhaupt eine Umformung des deutschen Menschen vollzieht, ist es nicht mehr zu verantworten, daß sich die Stätten der Kunsterziehung, Wissenschaft und Bildung, die recht eigentlich erst das Führermaterial zur Durchführung der großen Erziehungsaufgaben des Nationalsozialismus bereitstellen sollen, hinter jene chinesischen Mauern verschließen und gerade die wertvollste Kulturarbeit in egoistischer Weise dem Volke entziehen. Wer heute noch glaubt, eine Sonderstellung im Volksganzen einnehmen zu müssen, schließt sich damit selbst aus der Gemeinschaft des völkischen Staates aus! Und ist es nicht gerade Aufgabe unserer deutschen Hochschulen, deutsche Kultur dem ganzen deutschen Volke zu künden? Wer könnte berufener sein, dem Volke zu zeigen, was des Volkes ist? Diese Grundgedanken dürften unserem Volksbildungsminister Pg. Wächtler die Anregung gegeben haben, der Weimarer Musikhochschule diese große Aufgabe zu stellen. Der zähen Vorarbeit des Leiters der Hochschule, Prof Dr. Felix Oberborbeck, aber ist es zu danken, daß der Wunsch des Staatsministers in der „Thüringenfahrt der Musikhochschule Weimar" beglückende Wirklichkeit wurde.

Die „fahrenden Musikanten". Man fühlte sich unwillkürlich in die Zeit der fahrenden Musikanten versetzt, als die drei Omnibusse am Morgen des ersten Reisetages auf dem Fürstenplatz in Weimar fahrbereit standen und der Hochschulchor und das Blasorchester dem Volksbildungsminister das Abschiedsständchen brachten. Für alles war gesorgt: Der Hochschulchor hatte Kanons und Volksliedsätze für Freikonzerte auf der „Walze"; ein großes Blasorchester konnte flotte Märsche bieten und eine Streichkapelle stand für konzertliche Veranstaltungen während der Fahrt zur Verfügung. Eine umsichtige Fahrtorganisation machte größere Zwischenfälle schier unmöglich: Da sah man den Fahrtleiter seines Amtes walten; der Notenwart mit seinen „Untergebenen" legte vor jedem Konzert die Noten auf; eine Kolonne für Instrumententransport sorgte dafür, daß die Kontrabässe und Schlagzeuginstrumente stets pünktlich zur Stelle waren. Wichtig noch der Quartierleiter, Absperrdienst, Postbote, Inspektionsdienst für Orgel und Klavier, für Bühnenaufbau, Saal und Licht und schließlich der Pressedienst. Eine Sondererwähnung verdient noch eine Werbegruppe, die für die Städte bereitgestellt war, wo die Propaganda noch nicht genügend von der örtlichen Organisation durchgeführt schien. Fünf thüringische Städte waren zu besuchen: Rudolstadt, Ilmenau, Königsee, Ohrdruf und Arnstadt. In den beiden letzteren hatten Chor und Orchester der Hochschule den ehrenden Auftrag, die Reichsbachfeiern ausgestalten zu helfen..

Der Reiseweg. Das Ziel des ersten Tages war Rudolstadt; jedoch wurde die Fahrt zuvor zweimal unterbrochen. Der kleine Kurort Bad Berka unweit Weimar gelegen

bekam ein Platzkonzert und der Staatsführerschule Egendorf bot der Singchor und das Blasorchester ein musikalisches Ständchen. Überall lag Freude auf den Gesichtern der Zuhörer, wo die jungen Musikbeflissenen ihre Weisen erklingen ließen. Um die Mittagszeit waren die Musikanten in Rudolstadt angekommen. „Singendes und klingendes Rudolstadt“ meldete die Presse. Am Mittag ein Jugendkonzert im Landestheater, nachmittags Chorsingen im Fabrikhof des Siemenswerkes, Singen und Spielen im Krankenhaus und Altersheim, gegen Abend ein Orgelkonzert in der Stadtkirche. Der Abend brachte ein wohlvorbereitetes Bach-Händel-Festkonzert im überfüllten Landestheater. Von Händel erklangen das Konzert für Viola d'amore (Prof. Reitz-Weimar), Arie und Chor aus der Cäcilienode und Psalm 42 für Chor und Orchester. Zu Ehren Bachs erklang im zweiten Teil des Programms das a-moll-Violinkonzert und die Bauernkantate. Am zweiten Tag muß Ilmenau erreicht werden. Auf der Anreise wird die Fahrt noch einmal unterbrochen: das entzückende Kurstädtchen Bad Blankenburg nimmt den musikalischen Morgengruß mit dankbarer Freude entgegen. Kaum eine halbe Stunde später klingen in den Klosterruinen von Paulinzella Bachsche Choräle empor. Mittags ist Ilmenau erreicht. Während wie am Vortage Jugendsingen und Krankenhaussingen veranstaltet wurden, erklang nachmittags Bachs Bauernkantate in einer Sonderaufführung mit einleitendem Vortrag von Prof. Oberborbeck. Am Abend fand ein volkstümliches Konzert statt, das im ersten Teil Instrumentalwerke von R. Wetz (Kleistouvertüre), Beethoven, C. M. von Weber und Thuille brachte. Im zweiten Teil sang der Hochschulchor Volksliedsätze von Alfred Thiel, Röntgen, Othegraven u. a. Und wieder dieselbe Begeisterung des vollbesetzten Saales wie am Vorabend. Der dritte Tag soll einem kleinen Städtchen von knapp dreitausend Einwohnern, Königsee, musikalische Freude bereiten. Mit einer geradezu spontanen Begeisterung kam die Einwohnerschaft den fahrenden Musikanten entgegen. Tagsüber wieder dasselbe Programm wie an den beiden Vortagen: Offenes Singen auf dem Marktplatz, Kirchenkonzert und Platzsingen. Das Konzert am Abend wird wieder ein großer Erfolg. Auf dem Zettel stand diesmal außer der Kleistouvertüre von Wetz und der romantischen Ouvertüre von Thuille noch das Cellokonzert des Norwegers Svendsen, bei dem sich ein Königseer Landsmann einen stürmischen Erfolg holte. Im zweiten Teil erfreute der Hochschulchor wiederum mit einem bunten Strauß deutscher Volkslieder. Allmählich nähert sich die Thüringenfahrt der Hochschule ihrer eigentlichen Aufgabe: es gilt in Ohrdruf und Arnstadt die Reichsbachfeiern ausgestalten zu helfen. Von dem gastlichen Königsee kommend, treffen die drei Omnibusse schon am frühen Morgen in Ohrdruf ein. In der überfüllten Trinitatiskirche wirken Chor und Solisten an der Ausgestaltung des Festgottesdienstes mit. Bach hat in Ohrdruf fünf Jahre seiner frühesten Jugend verbracht. Der Nachmittag brachte eine ausgezeichnete Aufführung der Bauernkantate vor hohen Gästen: Staatsminister Wächtler, Präsidialrat Ihlert, Geschäftsführer der Reichsmusikkammer und Dr. Friedrich Mahling, Leiter des Kulturamtes der Reichsmusikkammer. Noch am selben Nachmittag geht die Fahrt weiter dem Endziele Arnstadt zu. Abends wird noch die Kirche von Dornheim erreicht. Diese kleine Dorfkirche zu Dornheim erlebte eine musikalische Feierstunde tiefster religiöser Weihe: Chorchoräle, geistliche Lieder und Arien und Orgelpräludien klangen durch den schlichten Kirchenraum, in der sich dereinst Bach mit Maria Barbara trauen ließ. Sänger und Zuhörer verband das Gefühl des gemeinsamen Glaubensbekenntnisses zu Deutschlands größtem Kirchenkomponisten: Der Geist Johann Sebastian Bachs war wahrhaft lebendig. Am Abend noch nimmt Arnstadt die fahrenden Sänger in Gastfreundschaft auf. Der letzte Tag bringt noch einmal große Aufgaben. Während der Chor auf freien Plätzen und in stillen Winkeln umsingt, ist das Hochschulorchester im großen Festgottesdienst an der Bachaufführung beteiligt. Die Mittagsstunde benutzt der Chor wiederum dazu, dem Krankenhaus, Krüppelheim und Altersheim musikalische Grüße zu vermitteln. Überall helle Freude auf den Gesichtern der Lauschenden. Nach einer guten Wiedergabe der Bauernkantate am Nachmittag erreichte der Tag mit dem großen Festkonzert in der Bachkirche seinen Höhepunkt. Zwei Bachkantaten erfuhren unter Leitung des befähigten Dirigenten Fritz Huhn eine packende Gestaltung. Bekannte Solisten waren aufgeboten: Anny Quistorp, Leipzig (Sopran), Marie Teschken,

Berlin (Alt), Hanns Fleischer, Leipzig (Tenor) und der Baß Wilhelm Strienz, Berlin. Prof. Oberborbeck leitete in diesem Konzert das 6. Brandenburgische Konzert. Der zweite der Arnstädter Bachtage war volkstümlichen Feiern gewidmet. Am Morgen erklangen noch einmal frohe Weisen des Hochschulsingchores. Sie waren diesmal aber Abschiedsgrüße vom gastlichen Arnstadt und zugleich von der Thüringenfahrt: Am Mittag des sechsten Tages kamen die fahrenden Musikanten wieder in ihre Heimatstadt Weimar zurück.

„Die deutsche Kunst dem deutschen Volke".

Dies Wort hat leider heute bereits einen wertvollen Teil seiner ureigenen Bedeutung verloren, wenn man sich einmal überlegt, was alles unter diesem Leitsatz umgelaufen ist. Man muß allerdings genau wissen, was „des Volkes ist", um es ihm nun wieder zu geben. Vielleicht ist hier eines der größten Erziehungsprobleme zu lösen, die dem Nationalsozialismus überhaupt gestellt werden konnten. Wie bedauerlich ist es doch einerseits zu sehen, wie ein „Kraft durch Freude"-Publikum in eine Matthäuspassions-Aufführung geschickt wird und wie noch bedauerlicher, daß man hinterher erst einsieht, daß diese „bestellten Kunstjünger" ihr Butterbrot ebenso gut auch wo anders hätten auspacken können. Das andere Extrem sind die oft erlebten „Kraft durch Freude-Veranstaltungen" mit einem Programm, das aus den unmöglichsten Superlativen von Kitschigkeiten zusammengesetzt war! Schlechtmeinende könnten nun über die Thüringenfahrt der Weimarer Musikhochschule sagen: „Wie kann sich eine Hochschule so weit herablassen"! Und damit dürfte der wesentliche Punkt zur Besprechung stehen. Zunächst war der Programmbestand für die Reise mit ungeheuer feiner Überlegung so abgestimmt, daß auch nicht ein einziges Notenblatt bei einer Prüfung unterlegen wäre. Es dürfte aus dem geschilderten Reiseweg auch schon hervorgegangen sein, welcherlei Konzerte wir gaben und welchen Inhalts sie waren. Und das gerade scheint das wichtigste Ergebnis der Thüringenfahrt zu sein und das macht sie auch — vorläufig wenigstens — einmalig: Es ist hiermit eine Kulturtat vollbracht und zugleich ein Weg gewiesen worden, wie denn das Wort „die deutsche Kunst dem deutschen Volke" seine ursprüngliche Bedeutung wiedererlangen kann. Und an den freudestrahlenden Gesichtern der Freikonzertbesucher, an den leuchtenden Augen der Kinder in den Jugendkonzerten und nicht zuletzt an dem herzlichen Beifall der Besucher unserer Abendkonzertveranstaltungen durften alle Fahrtteilnehmer erkennen, daß hier eine einzigartige Kulturtat geleistet worden ist, die vorbildlich sein sollte für die zukünftige Arbeit am Aufbau unserer deutschen Kultur.

Ehrung eines großen Musikers nach 200 Jahren.

Von Jos. Gottlieb sen., Frankfurt a. M.

Im altehrwürdigen Kaiserdom zu Frankfurt a. Main wurde zu Ostern ein kunstvolles Epitaph eingeweiht für den kurhannoverschen Hofkapellmeister Agostino Steffani. — Wer war Agostino Steffani, und warum diese Ehrung 200 Jahre nach seinem Tode? —

Agostino Steffani zählt mit Leibniz zu den großen Männern, die am Hofe des kunstliebenden Herzogs und späteren Kurfürsten Ernst August zu Hannover lebten; gefeiert als Komponist und Diplomat, der Zeitgenosse und Freund Händels. — Im Hauptamt war Steffani anfangs Musikus, dann wird dieser seltene Mann später Diplomat, Bischof, Apostol. Vikar des Nordens und von Ober- und Niedersachsen. Sein ganzer Lebensgang ist so merkwürdig, daß er verdient, hier kurz wiedergegeben zu werden.

Steffani wurde am 25. Juli 1653 zu Castelfranco bei Padua als Sohn einfacher, nicht sehr begüterter Eltern geboren. Aber ihm war in die Wiege ein Schatz gelegt, der sich mit Gold nicht aufwiegen läßt, nämlich eine klangvolle Stimme. Sie verschaffte ihm die Aufnahme in den berühmten Sängerchor von St. Marco in Venedig. Als der kleine Chorschüler einstmals im genannten Dom während eines Pontifikalamts ein Solo sang, wurde der bayerische Graf Tattenbach auf ihn aufmerksam. Tattenbach fand Gefallen an dem munteren, sehr geweckten

Jungen und nahm ihn mit Genehmigung der Eltern 1667 mit ſich nach München, wo er auf Koſten des Kurfürſten eine vorzügliche wiſſenſchaftliche und beſonders muſikaliſche Ausbildung erhielt. 1674 wurde Steffani zum Hofmuſikus, 1675 zum Hoforganiſten, 1681 zum „Kurfürſtlichen Kammermuſikdirektor“ ernannt. 1680 war er in der Frauenkirche in München zum Prieſter geweiht und erhielt den Titel Abbate.

Schon 1673 war er in Rom zu Bernabei in Beziehung getreten. Durch Steffanis Vermittlung wurde Bernabei Hofkapellmeiſter in München. Die 17jährige Freundſchaft mit dieſem hervorragenden Meiſter aus der Schule Paleſtrinas bedeutete für Steffani eine ebenſo mächtige Förderung, wie das gleichzeitige Studium der Philoſophie und Mathematik, dem er ſich in der aufblühenden Reſidenz des jungen Kurſtaates Bayern hingeben konnte. — So ſtand er geiſtig und künſtleriſch auf der Höhe, als 1685 gelegentlich der Hochzeit des Kurfürſten Maximilian Emanuel von Bayern, der Herzog Ernſt Auguſt von Hannover ihn in München kennen und ſeine Muſik ſchätzen lernte. Der Herzog ſuchte gerade einen tüchtigen Kapellmeiſter für das neuerbaute Theater in Hannover. So wurde denn der bayer. Kammermuſikdirektor Abbate Steffani zum „Herzogl. Hofkapellmeiſter“ ernannt und traf 1689 in Hannover ein. In ſeiner neuen Stellung fand er ſich bald heimiſch, fand er doch in Hannover viele italieniſche Landsleute, Vertreter der redenden und bildenden Künſte, von den Herzögen Johann Friedrich und Ernſt Auguſt berufen, vor. Unter dieſen ſei nur genannt Hortenſio Mauro, dieſer feingebildete Hofmann, der, ohne offizielle Anſtellung, tatſächlich das Amt eines Oberzeremonienmeiſters einnahm, der auch für Steffani die libretti verfaßte. Und endlich Steffani, der philoſophiſch fein gebildete Kopf, neben einem Leibniz und einer geiſtig bedeutenden Herzogin Sophia. Wie für den großen Philoſophen, ſo hatte die Fürſtin auch für Steffani ſtets einen Seſſel in ihrer Nähe frei. „Steffani hat es geſagt“ — das war für ſie in muſikaliſchen Fragen entſcheidend: ſo ſehr beſaß er ihr Vertrauen.

Hannover ſtand damals im Zeichen großen Aufſtiegs. Je näher der Kurhut winkte, deſto größer die Prachtentfaltung. Vor allen Dingen wurde auf dem Gebiete der Muſik nicht gekargt, und als das neue Opernhaus eingeweiht wurde, da ging Steffanis Oper „Enrico Leo“ (Heinrich der Löwe) mit großem Aufwand über die Bühne. — Im ganzen hat Steffani in München und Hannover 18 Opern komponiert. Mit Steffanis Opern begann die erſte Muſikepoche für Hannover. Bisher hatte nur der Stadtpfeifer mit Geſellen für die muſikaliſchen Bedürfniſſe der Bürger geſorgt. Jetzt hörte man berühmte Sänger und Sängerinnen, tüchtige Virtuoſen. Nach dem Muſikgelehrten Friedrich Chryſander (1826—1901) beſteht freilich der Wert der Steffaniſchen Opern „in der Lebhaftigkeit der Erfindung, in der Vorzüglichkeit der muſikaliſchen Technik. Es fehlt das dramatiſche Element. Sie eignen ſich, muſikaliſch gewogen, mehr für den Konzertſaal als für die Oper, obwohl ſie ihre Zugkraft der prachtvollen Ausſtattung der Bühne verdanken“. — Wie groß aber dieſe Zugkraft damals war, das beweiſt die bedeutende Muſenſtadt jener Zeit: Hamburg. Es ſind die Steffaniſchen Opern, denen das Hamburger Theater 1690—1702 unter Keyſer ſeine Blütezeit verdankt. Für Hannover brachten ſie freilich nur einen Märzfrühling; denn der Tod des Kurfürſten Ernſt Auguſt (23. Jan. 1698) bedeutete auch das Ende der hannoverſchen Oper.

Steffanis Hauptwerke ſind übrigens nicht ſeine Opern, ſondern ſeine Sonette zu den von Hortenſio Mauro gedichteten italieniſchen Texten. Mehr denn hundert derſelben ſind noch erhalten. Ihre Verbreitung muß eine ſehr große geweſen ſein. Hier vereinigt der Meiſter die größte Kunſt des Tonſatzes mit einer tief eindrucksvollen Melodie. Chryſander urteilt über dieſelben: „Was Steffani hier leiſtete, hat ihn unſterblich gemacht. Seine Duette, die das Gepräge vollendeter Kunſt tragen, können gar nicht genug geprieſen werden und dürfen erſt mit der Kunſt ſelbſt untergehen“.

Im Jahre 1696 endete die muſikaliſche Wirkſamkeit Steffanis. Aus dem Kapellmeiſter wird ein durch Leibniz angelernter gewandter Diplomat und Staatsmann.

Mit unſäglichen Opfern mußten die Inſignien der Kurwürde von Ernſt Auguſt erkauft werden. Denn die von Ernſt Auguſt erſtrebte Standeserhöhung löſte den heftigſten Widerſtand mehrerer Fürſten aus. Es galt nun, einen Unterhändler zu finden, der die weltmänniſche Ge-

wandtheit, die diplomatische Schlagfertigkeit besaß, die widerstrebenden Fürsten im persönlichen Gespräche umzustimmen. Als solcher wurde Steffani ersehen und ausgesandt. Einen durchschlagenden Erfolg hat er zwar nicht sogleich erzielt. Ernst August erhielt zwar die Kurwürde, er starb aber dahin, ohne in das widerstrebende Kurfürstenkollegium tatsächlich eingeführt zu sein. Wenn es jedoch 10 Jahre später seinem Thronerben gelang, dieses Ziel zu erreichen, so verdankte er diesen Erfolg ohne Zweifel in erster Linie den unermüdlichen Vorstellungen Steffanis. —

1703 trat Steffani in den Dienst des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg und wurde Präsident der kurpfälzischen Regierung. Johann Wilhelm erbat für ihn die bischöfliche Würde, und darauf ernannte ihn Papst Clemens XI. zum Titularbischof von Spiga und 1709 zum Apostol. Vikar des Nordens und von Sachsen, nachdem er die Bischofsweihe am 2. Januar 1709 im Dom zu Bamberg empfangen hatte.

Im November 1709 kehrte Steffani nach Hannover zurück und nahm hier als „Apost. Vikar des Nordens" seinen ständigen Wohnsitz. Als solcher hat er bis 1728 segensreich gewirkt. In Hannover erbaute er die schöne St. Clemenskirche und in Braunschweig die St. Nikolaikirche. Beide Kirchen wurden auch von ihm konsekriert.

Zermürbt und aufgerieben durch Sorgen und Kämpfe, alt und gebrechlich, verließ der 74jährige Greis 1728 den kalten Norden, um noch einmal auf der Piazza von St. Marco in Venedig von der heimatlichen Sonne Italiens sich durchwärmen zu lassen. Es sollte nicht sein. Auf seiner Heimatreise kam er nur bis Frankfurt a. M. und stieg in dem ehem. alten Dompfarrhause ab. Hier starb er plötzlich in der Nacht vom 11. zum 12. Februar 1728 an den Folgen eines Schlaganfalles. Die Beisetzung im Dom zu Frankfurt erfolgte bereits am 14. Februar. — Die Grabstätte war seit vielen Jahren nicht mehr bekannt. Höchst wahrscheinlich ist beim Dombrand 1867 auch das Epitaph Steffanis vernichtet worden. Auf Grund eines Eintrags im Sterberegister von 1728 der Dompfarrei konnte vor einiger Zeit die Begräbnisstätte wieder einwandsfrei festgestellt werden. Eine Anregung bei den Katholiken der Stadt Hannover, an der Begräbnisstätte ihres großen Wohltäters eine neue Gedenktafel errichten zu lassen, fand freudigen Widerhall. Der Frankfurter Bildhauer Hermann Jeß hat eine kunstvolle Gedenktafel geschaffen, die eine neue Zierde des an Kunstschätzen so reichen Frankfurter Domes bildet.

Zum Schluß noch eine Erinnerung an den „Kapellmeister" Steffani. Im Mai 1709 lernte Steffani in Venedig den 24jährigen Händel kennen, der bereits als hervorragender Komponist italienischer Opern galt, dazu als Klavier- und Orgelspieler ersten Ranges. Steffani überredete Händel, als sein Nachfolger den Kapellmeisterposten beim Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover anzunehmen und stellte ihn ein Jahr später an dessen Hofe vor. Händel wurde darauf 1710 zum „kurhannoverschen Kapellmeister" ernannt. Beide Musiker lebten eine Zeitlang zusammen in Hannover, bis Händel 1712 nach London übersiedelte. Hannover war mithin die „Brücke" und Steffani der „Brückner", daß Händel in England den Boden gewann, wo er seine geniale Schöpferkraft entfalten und das deutsche Oratorium schaffen konnte. —

Händel schildert seinen väterlichen Freund als von Natur ernsthaft, in Gesprächen freundlich und bis ins hohe Alter von jugendlicher Lebendigkeit und feinster Höflichkeit. Er behauptete, Steffani sei der einzige Musiker, dem er nicht nur etwas abgelernt, sondern dem er auch nachgeahmt habe.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Während von der Tätigkeit der Berliner Opernbühnen trotz einer Neuinszenierung der „Ägyptischen Helena" von Richard Strauß in der Staatsoper nichts wesentlich Neues zu berichten ist, reihten sich im Berliner Konzertleben wiederum zahlreiche Veranstaltungen aneinander, deren Charakter größtenteils von den Namen der drei musikalischen Jahresregenten bestimmt wurde.

Die Händel-Feiern fanden ihren Höhepunkt durch den Festakt der Reichsmusikkammer in der Philharmonie. Der Saal bot einen prächtigen Anblick: Die Säulen waren mit Tannenschmuck, Blumen und Fahnen dekoriert, und auf dem Rang waren die Jupiterlampen der Filmwelt aufgefahren, sodaß man in diesem Meer von Glanz fast geblendet war. Im Mittelpunkt der Feier stand die Gedenkrede des Reichsministers Dr. Goebbels, der zunächst hervorhob, daß sich zum ersten Male die Regierung hinter ein derartiges musikalisches Ereignis gestellt habe. Dann gab er einen Überblick über die Musikpflege der drei Meister, die sich aus dem nationalen Gedanken heraus im Kampf gegen die Überfremdung entwickelt habe und die einen Wegweiser für die Zukunft darstelle. Ausführlich ging Dr. Goebbels auf die volksmäßigen Bindungen der drei Meister ein, hob die deutschen Eigenheiten ihres Wesens hervor, legte ihre geschichtlichen Voraussetzungen fest und gab eine längere Betrachtung der künstlerischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten ihres musikalischen Charakters. Der musikalische Teil der Feier umfaßte den Festgesang von Heinrich Schütz, die Kantate „Wir danken dir, Gott" von Bach, sowie das Orgelkonzert F-dur und das Halleluja aus dem Messias von Händel, das von allen Anwesenden stehend angehört wurde. Um die Ausführung machten sich Bruno Kittel mit seinem vorbildlichen Chor verdient, sowie Hermann Stange mit dem Philharmonischen Orchester und die Solisten Elisabeth Friedrich, Eleonore Schloßhauer, Walter Ludwig und Wilhelm Strienz.

Nicht minder eindrucksvoll waren diejenigen Veranstaltungen, die dem künstlerischen Andenken an Johann Sebastian Bach gewidmet waren. Die Reihe der Bachkonzerte eröffnete die Singakademie unter Leitung ihres hochverdienten Prof. Dr. Georg Schumann mit einer Ausführung des Magnificat und der drei Kantaten „Christ lag in Todesbanden", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Nun ist das Heil". Schumann tritt dem Altmeister mit einer menschlichen, von echtem Empfinden erfüllten Haltung entgegen, ohne bei liebevoller Versenkung in Einzelheiten die große Linie außer acht zu lassen. Die Klanggewalten des Magnificat, der Aufbau der doppelchörigen Kantate zeigten den Chor der Singakademie in vorzüglichster künstlerischer Form. Achtbare solistische Leistungen (Adelheid Armhold, Annelies Rust, Fred Driffen u. a.) ergänzten zusammen mit dem trefflichen Organisten Prof. Fritz Heitmann den günstigen Gesamteindruck.

Es folgte die Bachfeier des Philharmonischen Orchesters. Wieder war es Georg Schumann, der uns außer zwei Brandenburgischen Konzerten und der bekannten D-dur-Suite als Leiter des Abends mit seiner eigenen Schöpfung, den Variationen über ein Bachthema bekannt machte. Dieses in Berlin lange nicht mehr aufgeführte Werk läßt in seiner Fülle wertvoller Gedanken, in seiner kunstvollen Gestaltung mit der Krönung durch eine beachtenswerte Fuge erkennen, wie sehr zu Unrecht Schumann als Komponist vernachlässigt wird. Schumann wußte den Charakter der voraufgegangenen Bach-Werke in stilistischer Treue auszudeuten und einen einheitlichen Eindruck zu erzielen. Das fünfte Brandenburgische Konzert, das er vom Flügel aus dirigierte, stellte Schumanns vielgerühmte kammermusikalische Meisterschaft und sein pianistisches Können erneut unter Beweis. Höchste Anerkennung verdienen die Solisten, darunter namentlich Erich Höhn und Albert Harzer.

Eine Bachfeier in Verbindung mit einer Helden-Ehrung bot auch die Hochschule für Musik unter Prof. Fritz Stein. Chor, Orchester und Solisten der Hochschule vereinigten sich zur Aufführung des Requiems von Reger und der Kantate „Gottes Zeit" von Bach, sowie des Magnificat. Steins tiefes und gediegenes inneres Verhältnis zu den beiden Meistern trat in der stilvollen Wiedergabe zutage, an die man zwar nicht immer einen konzertmäßigen Maßstab infolge einiger Unaufmerksamkeiten der Ausführenden legen kann, die aber von dem hohen künstlerischen Geist des Institutes überzeugte. Das bezieht sich in gleicher Weise auf die Solisten, unter denen namentlich Karola Goerlich, Gerhard Mißke und Theodor Schlott mit gesanglichen Werten aufzuwarten wußten. Der überfüllte Hochschulsaal nahm die Darbietungen in andächtigem Schweigen entgegen.

Kammermusikwerke bildeten den Inhalt der künstlerisch wertvollen Bach-Feier, die von der „Akademie der Künste" in der Singakademie veranstaltet wurde. Prof. Georg Schumann,

Eta Harich-Schneider als geübte Cembaliſtin, Paul Luther, Max Strub u. a. vereinigten ſich zur Wiedergabe von Trio-Sonaten, Werken für Gamben, Cembalo und Violoncello.

Sehr intereſſant war der auf Anregung der Reichsmuſikkammer von der Landeskirche unternommene Verſuch, die Form der Bachgottesdienſte unter neuen Geſichtspunkten aufleben zu laſſen. In der Erkenntnis, daß die heutige Zeit keinen dreiſtündigen Gottesdienſt mit dem Vortrag mehrerer Kantaten verträgt, war man auf den Ausweg verfallen, der kirchlichen Feier eine einzige Kantate zugrundezulegen und dieſe dergeſtalt zu teilen, daß zwiſchen die einzelnen Arien und Chöre Schriftvorleſungen und Gemeindegeſang eingeſchaltet wurden. Dieſer Verſuch erſchien durchaus geglückt, zumal die von Biſchof Müller geſprochenen Bibelworte in innerlichem Zuſammenhang zu dem Kantatentext ſtanden. Den Schluß der Andacht im Dom bildete das vom Domchor unter Leitung von Prof. Sittard vorgetragene „Sanctus" aus der Hohen Meſſe, ſowie die von Prof. Heitmann geſpielte g-moll-Fuge.

Auch die Bachfeier der Reichskirche im Dom bot mit der Aufführung der Matthäuspaſſion unter Prof. Sittards zuverläſſiger Stabführung neue Geſichtspunkte. Die Anſichten darüber, ob die „hiſtoriſche" Darſtellung Bachs mit kammermuſikaliſcher Beſetzung die einzig maßgebliche iſt, gehen bekanntlich weit auseinander. Sittard verſucht nun eine Zwiſchenlöſung. Er läßt die größten Chorſätze, die „Turbae" von allen Sängern vortragen und beſchränkt dagegen die Zahl der Mitwirkenden bei den Jüngerchören, den Chorälen und den Begleitchören der Arien nur auf 25—30. Der Klangunterſchied war bei der etwas ungünſtigen Akuſtik des Domes nicht ſehr erheblich. Jedenfalls ſind Sittards Bemühungen um eine Löſung des Bachſchen Aufführungsproblems ſehr verdienſtlich, auch dann, wenn man der Meinung ſein könnte, daß gerade die Uneinheitlichkeit in der Aufteilung eines größeren und kleineren Chores erſt in letzter Linie den wahren Abſichten Bachs entſprochen habe. Ein beſonderer Reiz beſtand in der ausſchließlichen Verwendung von Männer- und Knabenſtimmen. Die herbe Reinheit des Klangcharakters im Gegenſatz zu der ſinnlicheren Farbe des Frauenchores kam dem Werk durchaus zugute und vertiefte die andächtige Stimmung. Unter den Soliſten überragte der begnadete Karl Erb als Evangeliſt mit ſeinem weichen, ergreifender Wirkungen fähigen Tenor die übrigen Ausführenden bei weitem.

Einige weſentliche Konzerte größeren Stils ſeien aus der unverminderten Fülle der Berliner Veranſtaltungen hervorgehoben. Nordiſche Künſtler ſtellten ſich in einer Matinée der Staatsoper in den Dienſt des deutſchen Winterhilfswerkes. Wie Thilo von Trotha in ſeiner Anſprache hervorhob, ſollte dieſes Konzert den gemeinſamen künſtleriſchen Geſtaltungswillen der ſeeliſch miteinander verbundenen Länder zum Ausdruck bringen, und in die Begrüßung der mitwirkenden nordiſchen Kunſtkräfte ſchloß er zugleich einen Gruß an alle nordiſchen Künſtler ein, die in Deutſchland ihre Heimat gefunden haben. Das ausgewählte Programm mußte jeden, der eine innere Verbundenheit mit der künſtleriſchen Produktion der Nordlande ſpürt, einen einzigartigen Genuß bereiten. Die Reinheit und hinreißende Kraft des Empfindens, die beiſpielsweiſe in der ſinfoniſchen Dichtung „Finlandia" von Jean Sibelius zum Ausdruck kam, wetteiferte mit dem Gehalt der Sinfonie Nr. II von Carl Nielſen. In der Hauptſache waren es aber Lieder, die mit ihrem melodiſchen Reichtum ſeeliſche Werte vermittelten, darunter beſonders Edvard Grieg, Lange-Müller und J. Hannikainen. Unter den Mitwirkenden verdient Asger Stig durch ſeine ganz ungewöhnlich ſchöne Stimme den Vorrang neben der übrigen Reihe bekannteſter Sänger wie Thorkild Noval, Bergliot Ibſen-Björnsson, Emmi Leisner, Sven Nilſſon, Helge Roswaenge. Die orcheſtrale Leitung lag in Händen von Ebbe Hamerik, der die Orcheſterwerke ſehr anſprechend dirigierte, bei der Orcheſterbegleitung der Geſänge jedoch nahezu verſagte.

Das Vierte Sinfoniekonzert der Staatsoper leitete Richard Strauß. Das Programm enthielt nicht ausſchließlich eigene Werke des Tonſetzers, ſondern auch Beethovens Paſtoralſinfonie, der er einige ſehr lebhafte Impulſe verlieh. Man muß die Elaſtizität des Komponiſten immer wieder bewundern, der mit überlegener Geſte ein ſo umfangreiches Konzert in

vollſter Zuverläſſigkeit durchzuführen vermag. Den Höhepunkt bildeten Geſangsvorträge der Viorica Urſuleac, die eine Arie aus Guntram und Orcheſterlieder zu Gehör brachte. Dieſe Künſtlerin hat eine wahrhaft gottbegnadete Stimme, der Edelklang ihres berückend weichen Organs riß zu jubelnden Beifallsſtürmen hin.

Eines der ehemaligen Furtwängler-Konzerte des Philharmoniſchen Orcheſters ſtand unter Leitung von Hermann Stange. Dieſer bewährte und gediegene Stabführer, der in zuverläſſiger Geſtaltung mit einer Bruckner-Sinfonie erfreute, hatte ſich eine beſondere künſtleriſche Senſation geſichert: Szymanowſki, der führende polniſche Komponiſt, war perſönlich erſchienen, um ſeine „Symphonie concertante für Orcheſter" erſtmalig in Berlin vorzuführen. Das Werk hinterließ indeſſen einen etwas uneinheitlichen Eindruck. Es überwiegen die rein motoriſchen Elemente, und die bis zur Rückſichtsloſigkeit geſteigerte Leidenſchaft der Tonſprache äußert ſich in einer übertrieben lärmreichen Verwendung des Schlagzeugs. Der Orcheſterſatz iſt reich ausgeſtattet, das Klavier iſt konzertant behandelt und tritt demgemäß als Soloinſtrument mitunter zurück. Geſchickt iſt der zweite Satz mit ſeiner Nocturne-Stimmung aufgebaut, verbrämt mit Impreſſionismen. Ruſſiſche Vorbilder haben bei dieſer Schöpfung zweifellos Pate geſtanden in der Brutalität des Ausdrucks und in der Vorherrſchaft des Rhythmus. Wenn auch das Werk im Publikum nicht widerſpruchslos aufgenommen wurde, ſo ſind die pianiſtiſchen Leiſtungen des polniſchen Gaſtes, ſowie die aufmerkſame Orcheſterbegleitung Hermann Stanges höchſter Anerkennung wert.

Die NS-Kulturgemeinde verdient beſonderen Dank für ihr Beſtreben, namhafte auswärtige Dirigenten für die Leitung ihrer Philharmoniſchen Konzerte zu gewinnen. Im vierten Konzert ſtellte ſich GMD Hugo Balzer aus Düſſeldorf erſtmalig dem Berliner Konzertpublikum vor. Der Beifall nahm ſchon nach dem erſten Werk, der Kleiſt-Ouvertüre von Richard Wetz, ſtürmiſche Formen an. Dieſes dramatiſche Eröffnungsſtück, das romantiſch verträumte und heldiſche Charakterzüge geſchickt miteinander verbindet, iſt eine dirigiertechniſch überaus dankbare Aufgabe. Von den erſten Takten an bewies Balzer eine unbedingt ſuggeſtiv wirkende Überlegenheit, ein ſtarkes Temperament, eine zielbewußte, energiſche Stabführung, die den harten Akzenten der Ouvertüre zu einer rhythmiſch einheitlichen Wirkung verhalf. Den zweiten großen Eindruck des Abends vermittelten Regers Mozartvariationen. Balzer beſitzt für Reger jenen umfaſſenden, von Spannkraft erfüllten Blick, der über den großen leidenſchaftlich angelegten Steigerungen nicht die Feinheit der Einzelarbeit vernachläſſigt. Die Fuge war in ihrer Entwicklung aus einem überſinnlich zarten Geigenklang muſtergültig im dramatiſchen Aufbau. Zwiſchendurch ſpielte Prof. Alfred Hoehn mit gediegenem Ernſt und urmuſikaliſchem Inſtinkt Tſchaikowſkys b-moll-Konzert. Hier erwies ſich Balzer als ein anpaſſungsfähiger Begleiter, der kraft ſeiner dirigiertechniſchen Überlegenheit in engſter innerer Fühlung mit den Soliſten blieb. Balzer wurde ſehr gefeiert.

Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 10. Gürzenichkonzert brachte, unter der gediegenen Leitung des GMD Fritz Zaun, der ſich hier erneut neben ſeiner Tätigkeit als Operndirigent auch als Beherrſcher des Konzertſtils erwies, mit Wilhelm Backhaus als gefeiertem Soliſten das Beethovenſche Es-dur Konzert durchaus im heroiſchen ausgedeutet und das Techniſche hinter dem Ausdrucksmäßigen zurückſtellend, eine ausgezeichnete Wiedergabe der Coriolan-Ouvertüre und der Brucknerſchen „Choralſinfonie" (der 5.). Im Rahmen der Abende deutſch-italieniſchen Kulturaustauſches, veranſtaltet vom hieſigen Petrarcahaus erſchien Carlo Zecchi, von ſeinen Landsleuten als der hervorragendſte derzeitige Pianiſt Italiens bezeichnet und bot in Werken von Vivaldi, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Chopin, Malipiero und Ravel Proben außergewöhnlichen Könnens

und einer allerdings mehr dem Kleinen und Konzerthaften zugewandten farbigen Anſchlagskunſt, die ſich von ſtärkeren Innenregungen fernhält. Die einheimiſche Saſcha Bergdolt trug an einem eigenen Abend Werke von Sträſſer und Weismann neben ſolchen von Chopin vor und bewies vor allem Ernſt des Sicheinfühlenwollens. Selten gehörte Werke Bachs bot Thea Brenken und Marianne Grieſenbeck, Meiſterſchülerinnen Heinz Schüngelers an der Haas-Muſikſchule und erwarben ſich verdienten lebhaften Beifall. Das Kölner Streichquartett Kunkels machte ſich um die Wiederbelebung des Komponiſten Reicha, des Bonner Jugendfreundes von Beethoven verdient, deſſen Oktett es, gemeinſam mit Kammermuſikern des Städt. Orcheſters, interpretierte, wozu Max Regers a-moll-Trio und Dvořáks F-dur-Quartett als wertvolle Ergänzungen des Programmes traten. Dem Letztgenannten widmete das Priska-Quartett einen vollen Abend mit dem ſchönſten Gelingen: ſein Es-dur Klavierquartett (mit Max von Pauer als noch immer meiſterlichem Begleiter am Flügel), ſein C-dur Streichquartett zeugten erneut von der reichen Muſikantennatur dieſes, durch Brahms der Muſikwelt vorgeſtellten böhmiſchen Nationalkomponiſten. Der Pflege der häuslichen Muſik dienten eine Reihe weiterer Veranſtaltungen: die Literariſch-Muſikaliſche Geſellſchaft bot koſtbare Proben zu dem Thema „Die Guitarre in der Hausmuſik", wobei von Peter Fiſcher ausgewählte Werke von Sor, Lieder und Duette von Weber, Schubert, Brahms, dazu Haydns Lautenquartett zum Vortrag kamen und junge Kräfte ſich künſtleriſch bewährten, ſo Lore Paxmann als Sängerin, desgleichen Lilly Richter, Gottfried Stumm als Sänger, Joſefa Kaſtert als Geigerin neben Heinz Schkommodau, Paul Zingel als Celliſt, Elſe Schmitz als Pianiſtin und Fiſcher als Guitarriſt. Die Evangel. Gemeinde Sülz-Klettenberg brachte in einem Brahmsabend: die Klarinettenſonate in f-moll mit Paul Gloger als Meiſter ſeines Inſtruments, dazu Lieder von Hildegard Hennecke empfindungsvoll geſungen und das g-moll Quartett, vom Kunkel-Quartett mit Prof. Georgii am Klavier dargeboten. Die Arbeitsgemeinſchaft der Privatmuſiklehrer unter Albert Schneider belebte das Intereſſe an Geigenſonaten Bachs und Händels, Liedern Telemanns und einer hierbei aus der Taufe gehobenen „Geſelligen Muſik" des einheimiſchen Dr. Kaſpar Roeſeling, die in ihrem Wechſel von Kleinformen einſchließlich ſprecheriſcher Einlagen anzog. Hierbei waren Charlotte Morſchel als Rezitatorin, Maria Laufenberg als Geigerin, Joſefa Flecken als Sängerin neben Ferdinande Böger und dem Veranſtalter als Pianiſten mit Erfolg um eine wirkſame Wiedergabe bemüht. In der Antoniterkirche hörte man im Rahmen einer Kirchenmuſikaliſchen Feierſtunde ebenfalls Vokal- und Inſtrumentalwerke der beiden vorklaſſiſchen Großmeiſter, wobei Cordula Dahm als Sängerin, Kurt Schaeffer als Geiger und Ludwig Lenel als Organiſt ſich hervortaten. Der Chor der Karthäuſerkirche gab eine ebenſolche Feier, welche Bachſche Orgelpartiten, eine Canzone Weckmanns, eine Trioſonate Buxtehudes und Lechners Choralmotette „Chriſt, der du biſt der helle Tag" mit ſchönſtem Gelingen zur Wiedergabe gelangen ließ. Auch hier wieder waren vorwiegend junge Kräfte am Werk, ſo Wilh. Iffelmann als Dirigent, Fritz Bremer als Orgelſpieler, Robert Engels als Cembaliſt. Der Volkschor bot unter Forſtmanns Führung Werke von Mozart, Olbersleben, Meiſter im Eduardusheim (Krüppelheim), und L. Metzner als Geigerin, Joſ. Rodens als Sänger fügten Soloſtücke paſſend dem Rahmen ein. Zum neuen Chorleiter des Kölner Liederkranzes wurde als Nachfolger von MD Peter Haas, der in den Ruheſtand trat, Heinrich Brach gewählt, der zweite Dirigent des Kölner Männergeſangvereins und ehemaliger Schüler Wüllners, Frankes und Kleffels. Im Opernhaus erlebten wir die Neueinſtudierung der „Bohème" mit neuen Bühnenbildern Metzolds, die freilich nicht immer das Alte zu verbeſſern vermochten, da ſie zu wenig das Pariſer Milieu einhielten, unter Bormanns geſchickter ſzeniſcher und Riedes muſikaliſcher Leitung. Der Reichsſender Köln bot an Neuheiten die Orcheſterſuite „Maskenſpiele" des einheimiſchen Ingenbrand, die recht gute Eindrücke hinterließ, die Hoffmann-Ouvertüre des Königsbergers Otto Beſch, Höllers Hymnen, von Heinrich Lemacher Klavierſtücke „Feuilleton" genannt und rheiniſch dialektiſche Madrigale, Alb. Jungs, des Saarländers Straußiſche Orcheſterrhapſodie und des Kölners Klußmann ernſt-pathetiſche Sinfonie, dazu, im Rahmen der Karnevalsfeiern heitere Klaviermuſik von Hummel, Chopin, Schumann, Tſchaikowſky, eine Hörfolge „Wer macht

mit?" der Hitlerjugend, ein frischer Versuch, musikalisch neue Formen zu gewinnen, Lieder von Paul Klug zum Motto „Wir werben Menschen und Zeit" und endlich eine gehaltvolle Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms durch Dr. Buschkötter. Paul Gehly, der Leiter der Abteilung Kunst sprach in der Staatl. Hochschule für Musik über „Musik und Rundfunk" und zeichnete in treffenden Worten die neuen Aufgaben einer, die Ganzheit der Hörerschaft erfassenden Sendeform.

Opern-Uraufführung: „Der abtrünnige Zar" von Eugen Bodart.

Nach der Bekanntschaft mit Vogls „Maja", Siegfried Wagners „Heidenkönig" und Siegwarts „Lieder des Euripides" vermittelte uns Generalintendant Alexander Spring diejenige mit dem, ihm ebenfalls aus persönlicher Verbindung naheliegenden Werk eines auf diesem Schaffensgebiete noch so gut wie Unbekannten: Eugen Bodart. 1905 in Kassel geboren, durch Arthur Seidl, Paul Graener, Stephan Krehl und Hans Pfitzner musikalisch geschult, wirkte er eine Zeit lang als Kapellmeister in Altenburg, als Leiter eines, durch ihn selbst begründeten Jugendorchesters und dann als Rundfunkkapellmeister in seiner Vaterstadt und ist heute als Theaterdirigent an der Weimarer Staatsoper tätig. Er schuf bisher eine Reihe von Klaviersuiten, Liedern mit Klavier und Orchester, ein Weihnachtsspiel „Hirtenlegende" nach Lope de Vega und eine, nicht veröffentlichte Oper „Die lustigen Musikanten" nach Clemens Brentano. Spring, der Bodart aus seiner eigenen Weimarer Zeit kennt und schätzt, nahm dessen neues Werk für Köln an, um damit auch hier auf ein noch zu wenig bekanntes und anerkanntes Talent aufmerksam zu machen, dessen künstlerischer Ernst sich schon in der Textwahl kundgab: Carl Hauptmanns, des zu Unrecht hinter seinem bekannteren Bruder Gerhart zurückgestellten Dichters der „Armseligen Besenbinder", des „Einhart der Lächler", „Abtrünniger Zar" ist ein Ideendrama mit dem Gedanken der Abkehr von der Macht und der Selbstüberwindung durch Verzicht auf diese und endlich der umfassenden Menschenliebe, die in der Selbstaufopferung des Zaren deutlich wird. Dieser, wegen seiner Kriegstaten und Strenge der „eiserne Zar" genannt, wird angesichts der von ihm verlangten Opfer, des Prunkes seiner Residenz und der Ruhmrederei der um seine Töchter werbenden Freier von Widerwillen erfaßt und geht als Bettler in die Einsamkeit, wo ihm die Vision der nächtlichen Jagd der Heere des Dschingis-Khan wird. Verwildert und müde heimgekehrt, erfährt er, daß einer jener abgewiesenen Freier, der Ritter Bava sich des Thrones und der jüngsten Zarentochter bemächtigt hat und im Begriffe steht, seine Krönung und Vermählung zugleich zu feiern. In der Absicht, den Unwürdigen zu strafen, erscheint der alte Zar als Gaukler verkleidet vor dem Tor der Kirche, eilt auf Bava zu, ihn zu erdolchen, aber vor dem Kreuzesstamme hält er ein und durchbohrt sich selbst die rechte Hand, sterbend vom Volke gepriesen und von einer Heiligengloriole umwoben. Spring als Spielleiter, unterstützt von dem Bühnenbildner Alf Björn, gab der Handlung straffe Form und fesselnde Wirkung. Die Mängel des Ganzen lagen dagegen in der musikalischen Fassung: Bodart, ungewöhnlich geschickt in der Behandlung des stimmlichen wie orchestralen Apparates, besitzt noch keine eigene schöpferische Sprache, sodaß immer wieder die Erinnerung an Puccini, d'Albert, Strauß, ja sogar an Kienzl wach wird und die das Ganze mehr untermalende als vertiefende Musik der tragfähigen Themen und Melodiebögen, des Aufbaues lyrischer Ruhepunkte entbehrt. So ist seine Oper mehr als Talentnachweis und als Versprechung denn als Erfüllung anzusehen und dem Komponisten Anerkennung für den Ernst der Stoffwahl zu zollen, ihm aber auch innere Sammlung für das Erwerben eines persönlichen Stiles anzuwünschen. Unter Fritz Zauns gediegener musikalischer Leitung gaben die ersten Kräfte des Hauses, darunter Emil Treskow als Zar, Carl Hartmann als Ritter Bava ihr Bestes her und verdienten sich den lebhaften Beifall des gutbesuchten Hauses.

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

NS-Kulturgemeinde. In den vier zur Beſprechung ſtehenden Sinfoniekonzerten, die unter der Leitung von GMD Hans Weisbach ſtattfanden, war eine vollendete Wiedergabe von Bruckners Achter wohl das tiefſte Erlebnis; Beethovens Fünfte und Strauß' „Eulenſpiegel" waren weitere ſinfoniſche Gaben dieſer Konzertreihe, die ſich ſtärkſten Beſuches erfreuen konnte. Als wertvolle Seltenheit erſchien Giovanni Gabrielis feierliche „Sonata pian e forte", weiterhin Haydns B-dur-Sinfonie Nr. 68 in einer Ausführung, die bis auf das übereilte Zeitmaß des letzten Satzes durch ihre Feinheit entzückte. Der Beethoven-Abend brachte noch die Zweite Leonorenouvertüre, der heitere Abend Nicolai und Johann Strauß; man fragt ſich allerdings, ob ausgerechnet die Ouvertüre zu den „Luſtigen Weibern" und der „Kaiſerwalzer" angeſetzt werden mußten, alſo Werke, die im Rundfunk ſowieſo bis zum Überdruß abgeſpielt werden. Gerade bei einer ſolchen Gelegenheit hätte ſich ſchließlich eines der vielen wertvollen, aber vernachläſſigten Werke der gehobenen Unterhaltungsmuſik bringen laſſen; erinnert ſei nur an Joſef Strauß, Ziehrer oder die Suitenliteratur. Und noch ein Wort zur Programmgeſtaltung: das dritte Konzert ſtieß durch ſeine maßloſe Ausdehnung ſelbſt muſikwilligſte Menſchen unnötig vor den Kopf. Alle Brucknerkenner ſind ſich darin einig, daß die Achte am beſten allein im Programm ſteht, zum mindeſten kann man ihr nicht ein Sonderkonzert von drei Nummern vorſchalten.

Damit iſt nichts gegen die Leiſtungen der Soliſten geſagt; vielmehr war Mozarts F-dur-Konzert für drei Klaviere dank des blitzſauberen Muſizierens von Hermann Pillney, Eliſabeth Holzheu und Walter Bohle ein erleſener Genuß. Fritzi Clauſen ſang Händel und — was beſonders anzuerkennen iſt — Chriſtian Bach mit recht gutem Gelingen. Die letzte geiſtige Bewältigung wird ſich bei weiterer Beſchäftigung mit dieſer Kunſt ſchon noch einſtellen. Im Beethoven-Abend lieh Elly Ney ihre bewunderungswürdige Geſtaltungskraft dem Es-dur-Konzert. Dem Soloquartett des „Heiteren Abendkonzerts" — Derpſch, Pitzinger, Witt, Oettel — fehlte allerdings die letzte Ausgeglichenheit. Die Leiſtung hätte entſchieden gewonnen, wenn die Sopraniſtin beſſer geſungen und weniger ſchön gemimt hätte.

Etwas ganz Beſonderes bot das letzte Konzert, da es ausſchließlich lebende Leipziger Tonſetzer brachte und gleich zwei Uraufführungen vermittelte. Bei der Eigenart des Publikums dieſer Konzerte war dieſer Verſuch zwar gewagt — in Zukunft pflegt man vielleicht doch lieber das aus Bekanntem und Neuem gemiſchte Programm — doch war ein ſolcher Querſchnitt außerordentlich aufſchlußreich. Die ſtärkſte und reifſte Leiſtung gab zweifellos Hermann Grabner mit dem Vorſpiel zum zweiten Aufzug und zwei Monologen der Stemma aus der Oper „Die Richterin"; Ellen Winter bewährte ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten in den Geſängen wieder ganz hervorragend. Selbſt auf einfache Menſchen wirkte dieſe herbe und von mächtigen Spannungen erfüllte, dabei im beſten Sinne moderne Muſik tief ein; das wunderbare Vorſpiel zum zweiten Akt iſt geradezu unglaublich leicht eingänglich. Man kann wohl annehmen, daß nunmehr die Frage der Aufführung der „Richterin" an unſerer Oper nochmals überprüft wird; denn es iſt ſchließlich nicht gut denkbar, daß ein ſo hochſtehendes Werk ausgerechnet in der Stadt übergangen wird, in der es entſtanden iſt.

Zwei Schüler Grabners gaben ſich im Programm mit ihrem Lehrer ein Stelldichein:

Das Konzert für Streichorcheſter von Wolfgang Fortner iſt von uns ſchon anläßlich ſeiner Rundfunkſendung im vorigen Jahr gewürdigt worden, ſodaß wir uns gleich der Orcheſterſuite „Ein deutſches Tanzliedſpiel" von Karl Thieme zuwenden können, die ihre Uraufführung erlebte. Bereits aus der „Erzgebirgiſchen Suite" kennen wir die beſonders hervorſtechenden Eigenſchaften dieſes ſeeliſch reich veranlagten jungen Komponiſten: Ein urwüchſiges Naturburſchentum, das ſeine ſtrömende Lebenskraft manchmal in einer geradezu dämoniſch packenden Form entlädt; die Neigung zu übermütigem Humor und vergnüglicher Groteske, die auf harmloſe Gemüter erſchreckend wirken kann. Wir kennen aber auch jene

wunderbar verhaltene Innerlichkeit, die ſchon den Satz „Bergwald“ der „Erzgebirgiſchen Suite“ ſo wertvoll machte und die auch im dritten Satz des „Tanzliedſpiels“, einem Adagio über das Lied „Winter ade“, wieder unmittelbar anſpricht. Der Komponiſt bildet hier zu dem Volkslied eine freie Gegenſtimme, und im Widerſpiel der beiden Weiſen entfaltet ſich eine eigene und ergreifende Welt des Gefühls. Ein ganz beſonderer Grundton klingt aus dieſem Adagio, er läßt deshalb ſo aufhorchen, weil er in der deutſchen Muſik irgendwie neu iſt, ohne daß ſich dieſe Neuheit ſchon näher beſchreiben ließe. Man kann dieſe eigenwüchſige Innerlichkeit Thiemes auch nicht recht mit derjenigen anderer Komponiſten vergleichen; ganz entfernt erinnert ſie an manche langſame Sätze in der Klaviermuſik ſeines Landsmannes Robert Schumann, iſt aber weſentlich herber geartet.

Der langſame Satz iſt vielleicht deshalb ſo charakteriſtiſch geraten, weil in den anderen drei Sätzen der zweite Pol von Thiemes Eigenart — Vitalität, verbunden mit Humor und Groteske — ſehr ſcharf ausgeprägt erſcheint. Wir haben den Eindruck, daß Thieme — bewußt oder unbewußt — dieſe beiden am weiteſten auseinanderliegenden Pole ſeines Weſens einmal möglichſt rein herausſtellen wollte, um dadurch die ſcharf kontraſtierende Darſtellungsweiſe, die ſich bisher bei ihm in der Suitenkompoſition äußerte, innerlich zu überwinden und damit die Bahn freizumachen für eine Art des Schaffens, die ſeine vielfältigen Seelenkräfte mehr ineinander übergehen und harmoniſcher miteinander verſchmelzen läßt. Im zweiten Satz — „Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Kätchen“ — werden ebenſo wie im vierten — „Alleweil kann mer net luſtig ſein“ — Humor und Lebensluſt manchmal bis zur übermütigen Tollheit getrieben; der Taktwechſel wird bis zur Grenze des Möglichen ausgenutzt, vielleicht wird dieſe Grenze ſtellenweiſe auch ſchon überſchritten. Ein ausgeſprochener Sinn für humoriſtiſche Inſtrumentationswirkungen kommt Thieme ſehr zuſtatten, wie er überhaupt das Orcheſter mit einer geradezu kammermuſikaliſchen Technik behandelt. Hier iſt nicht die Spur von Farbenkleckſerei, ſondern alles iſt auf durchſichtige Klarheit abgeſtellt. Dieſer ſelbſtändige und ausgeprägte Orcheſterſtil iſt eines der ſtärkſten Zeugniſſe für die außergewöhnliche Begabung des Komponiſten. Mehr ſchalkhaft, ſtellenweiſe auch mit einem leichten Stich ins Lachend-Ironiſche gibt ſich der Humor des erſten Satzes; die thematiſche Grundlage bildet hier der „Großvatertanz“, ein alter Bekannter aus Bachs Bauernkantate und Schumanns Klavierwerken.

Alles in allem: dieſes Werk bedeutet ſicher einen für die Entwicklung des Komponiſten wichtigen Markſtein; darüber hinaus aber berechtigt es durch ſeine Eigenwüchſigkeit, die es ſcharf von jedem Durchſchnitt abhebt, erneut zu der Annahme, daß wir in Thieme eine beſonders verheißungsvolle Perſönlichkeit unſeres ſchaffenden Nachwuchſes erblicken können. Es ſei auch ausdrücklich erwähnt, daß kein neues Konzertwerk der laufenden Spielzeit die Meinungen derart erhitzte wie dieſes; von der Ablehnung in Bauſch und Bogen bis zur ehrlichen Anerkennung waren viele Schattierungen vertreten. Das iſt kein ſchlechtes Zeichen! Die Wiedergabe vermittelte die Eigenart des Werkes durchaus klar, doch hätte ſich durch ein oder zwei Proben mehr vielleicht eine noch größere Überlegenheit erzielen laſſen, damit der Charakter des „Spiels“, den die bewegten Sätze tragen, noch beſſer zur Geltung kam.

Der zweite Teil des Abends ſtellte Georg Kießig, den Leiter der Schauſpielmuſik am Alten Theater, mit der Uraufführung ſeiner Sinfonie op. 41 heraus. Sie trug den Publikumserfolg des Abends davon; ſie hatte ihn der friſchen und unbekümmerten Art zu verdanken, mit der ſie die vertrauten Ausdrucksmittel romantiſchen Muſizierens anwendet. Der langſame Satz variiert ein Oſtinatothema und ſucht damit ſtrengere Formung, der letzte Satz flacht allerdings gegen Schluß hin ziemlich ab. Da das Werk aber gekonnt und klangvoll gearbeitet iſt, war dem Komponiſten, der ja außerhalb ſeines beruflichen Wirkungskreiſes kaum hervortrat, eine Aufführung in dieſem Rahmen durchaus zu gönnen, mag ſeine Sinfonie ſich auch mit den anderen Teilen des Programms an Originalität nicht meſſen können.

Neues Theater. Dreimal brachte unſere Oper in letzter Zeit abſeits liegende Koſtbarkeiten des Muſiktheaters vor die Öffentlichkeit, dreimal glückten ihr Abende ſchönſter und eindrucksvollſter Bühnenkunſt.

Händels Oper „Arminio“, die der Komponiſt 1736, alſo ein Jahr vor ſeinem geſchäftlichen und geſundheitlichen Zuſammenbruch, ſchrieb, wurde zum 250. Geburtstag des Meiſters als „Arminius und Thusnelda“ wieder aufgeführt. Die von Hans Joachim Moſer vorgenommene freie Verdeutſchung hat den Vorzug der Singbarkeit, die muſikaliſche Einrichtung ſtammt von dem bewährten Händel-Spezialiſten Max Seiffert. Die Handlung lehnt ſich an die geſchichtlich überlieferten Tatſachen nur loſe an, der dramaturgiſche Aufriß iſt typiſcher Barockſchematismus: Um des Kontraſtes willen wird dem Paar Arminius-Thusnelda ein zweites Liebespaar entgegengeſtellt, das aus Segeſts Sohn Segemunt und Arminius' Schweſter Erminie beſteht. Varus iſt mit einer Neigung zu Thusnelda behaftet, kurz: die Oper ſchildert Affekte und Charaktere wie jede andere ihrer Zeit durch Abfolge von Rezitativen und Arien ſowie einen Schlußchor, nationale Momente werden bei ihrer Entſtehung bewußt kaum mitgeſpielt haben. Wenn wir dieſe Oper trotzdem als „deutſch“ empfinden und wenn uns dieſe Geſtalten vertraut anmuten, ſo iſt das der zwingenden Kraft von Händels Muſik zuzuſchreiben, die alle Affekte vom Kraftvoll-Heldiſchen bis zum Zart-Lyriſchen in einer Art darſtellt, die über alle Abſtände von Zeit und Raum hinweg auch die unſrige iſt. Arminius' Abſchied vom Leben, Varus' heldiſche Arie, Segemunts große Soloſzene am Schluß des erſten Aktes ſind — um nur einige Beiſpiele zu nennen — Muſik, die auch vom naiven Theaterbeſucher unſerer Tage ohne weiteres verſtanden wird.

Kürzungen und Umſtellungen ſind nicht vorgenommen worden; die Erfahrung bewies aber, daß gutgemeinte dramaturgiſche Treue gegenüber dem Original der dramatiſchen Wirkung doch abträglich ſein kann. Auch der Händelverehrer und -kenner vermag ſich des Eindrucks nicht zu erwehren, daß man von dem Augenblick der Befreiung des Arminius ab unter Beſeitigung alles Zwiſchenwerks gleich zur Schlußſzene übergehen ſollte. Auch die geſchickteſte Spielleitung dürfte das amazonenhafte Gebaren Erminies einer leichten Komik nicht entkleiden können. Die einzige weitergehende Änderung der Handlung iſt durchaus zu rechtfertigen, da es unſerem Empfinden völlig widerſpricht, Segeſt zum Schluß in Gnaden aufzunehmen; in der neuen Faſſung wird er verbannt.

Die Bühnenleitung von Hans Schüler und Karl Jacobs war mit Erfolg bemüht, einen einfachen großlinigen Stil in Gebärde und Bühnenbild zu geſtalten; etwas ſtörend wirkte eigentlich nur die Schlußpoſe in der Klageſzene Thusnelda-Erminie. Die „germaniſche“ Koſtümierung hielt ſich von Übertreibungen fern.

Die Partitur iſt ſelbſt für Händelſche Opernverhältniſſe ungewöhnlich ſchlicht im Klangapparat; im erſten Akt ſpielt überhaupt nur das Streichorcheſter, erſt im weiteren Verlauf bringen einige Arien mit konzertierenden Inſtrumenten einige Abwechſlung. Unſer vielſeitiger GMD Paul Schmitz wurde auch den Anforderungen dieſer Partitur völlig gerecht. Von den Sängern entpuppte ſich Friedrich Dalberg, der Darſteller des Segeſt, als der zweifellos beſte Interpret des Händelſchen Stils; es war ganz überraſchend, wie trefflich dieſer Sänger ſeine Rolle meiſterte. Walther Zimmer als Arminius gab ebenfalls eine gut durchgearbeitete Leiſtung, während die ſonſt ſo tüchtige Ellen Winter diesmal gehemmt ſchien. Heinz Daum als Segemunt, Auguſt Seider als Varus, Walther Streckfuß als Tullius und Camilla Kallab als Erminie trugen nach Kräften dazu bei, daß der Geſamteindruck der Aufführung doch ein recht guter wurde. Der Erfolg war groß.

Auf dieſe Händeloper folgten als weitere wertvolle Gaben ein Abend mit „Mozart-Tanz- und Schäferſpielen“ ſowie die Neuaufführung von Engelbert Humperdincks heiterer Oper „Die Heirat wider Willen“. Über beide ausführlicher im nächſten Bericht.

Der neue Rektor der Univerſität. Durch den Reichserziehungsminiſter iſt der Ordinarius für Pſychologie und Philoſophie, Prof. Dr. Felix Krueger, zum Rektor der Univerſität ernannt worden; am 8. April trat er ſein Amt an. Dem um Muſik und Muſikverſtehen verdienten Univerſitätslehrer unſere herzlichſten Glückwünſche!

Landeskonſervatorium. Das Inſtitut ſtellte diesmal in mehreren Aufführungen des „Don Giovanni“ ſeinen Sängernachwuchs heraus. Die bereits bühnenreife Charlotte Leonhardt hielt als Donna Anna entſchieden die Spitze der Leiſtungen; mit ihr wächſt eine

Hochdramatiſche von Format heran. Auch Margarethe Neufahrt und Elfriede Götze werden ſicher ihren Weg machen, desgleichen Theo Riotte bei eindringlicher Weiterarbeit an ſich ſelbſt. Einige ausgeſprochene Fehlleiſtungen hätte man allerdings auch in einer ſolchen Studienaufführung lieber nicht geſehen. Auch hat die Behelfsbühne bei einem ſolchen Werk doch ihre Schwierigkeiten.

In einem Vortragsabend ließ Hermann Wagner durch ſein „Kleines Streichtrio“ ſowie eine „Konzertante Muſik“ für Klarinette und Streichquartett erneut aufhorchen. Mag im Trio auch noch manches zu wild, im Quintett einiges zu weitſchweifig geraten ſein: Dieſe urgeſunde ſchöpferiſche Begabung berechtigt zu den ſchönſten Hoffnungen. Eine gewiſſe Ungebärdigkeit macht bei der Jugend dieſes Komponiſten ſchon deshalb Freude, weil unſer Nachwuchs ja manchmal ſo ſchön brav tonſetzt, daß tatſächlich niemand etwas Böſes finden kann. Im gleichen Programm war Hermann Grabners ergötzlich-beſinnliche „Kleine Serenade“ für Flöte und Fagott noch ein beſonderer Treffer. Die Ausführung der Werke durch Studierende des Inſtituts hielt ſich auf beachtlicher Höhe.

Kammer- und Hausmuſik. Recht abwechſlungsreich ging es in den drei letzten Gewandhaus-Kammermuſikabenden zu. Theodor Blumer brachte mit den vorzüglichen Solobläſern des Gewandhausorcheſters ſein Sextett op. 45 zu Gehör und überzeugte wieder von ſeiner Fähigkeit, leichter wiegende, dabei geſchmackvolle und gut gearbeitete Muſik zu ſchreiben. Die Kammerſonate für Streichtrio von Heinz Schubert war eine der wertvollſten Neuheiten dieſes Konzertwinters. Ein mächtiges polyphones Quellen und Strömen herrſcht in dieſem meiſterlich gekonnten und deshalb packenden Werk. Die Ausführung ließ die letzte geiſtige Durchdringung allerdings noch vermiſſen. Die kultivierte Wiedergabe von Beethovens Septett ſchloß den Abend ab. Im nächſten Konzert hatten ſich Ria Ginſter, Lore Fiſcher, Joſef Witt und Rudolf Watzke zu einem Vokalquartett zuſammengefunden, in dem Sopran und Baß am beſten beſetzt waren und der Tenor nicht auf der Höhe der übrigen ſtand. Auch die reichlich grobſchlächtige, die akuſtiſchen Möglichkeiten des kleinen Gewandhausſaales ſprengende Begleitung von Helmut Seidelmann beeinträchtigte ſtark die künſtleriſche Ausgeglichenheit. Die Quartette op. 64 und die Zigeunerlieder von Brahms ſowie Schumanns ewig ſchönes Spaniſches Liederſpiel bildeten das Programm. Im letzten Abend brachte das Gewandhausquartett Werke von Franz Schubert zu Gehör, im Forellenquintett unterſtützt von Siegfried Grundeis, der in der Wandererfantaſie ſeine große pianiſtiſche Kunſt erneut unter Beweis ſtellte.

Durch die vom Rat der Stadt veranſtalteten Kammermuſikabende, die im Städtiſchen Kaufhaus ſtattfinden, hat ſich langſam eine ſich ſtändig vergrößernde Kammermuſik-Gemeinde gebildet. Ihr bereitete im vierten Abend das Genzel-Quartett mit dem Vortrag von Haydns Lerchenquartett, Wolfs Italieniſcher Serenade und Smetanas Quartett „Aus meinem Leben“ einen auserleſenen Genuß; die Vereinigung verbindet Temperament und Kultur des Zuſammenſpiels zu einer hochſtehenden Kunſt des Vortrags. Dieſe Vollendung erreichte das den nächſten Abend beſtreitende Hungar-Quartett nicht völlig, doch kam der Beſucher durch zwei wertvolle Ausgrabungen auf ſeine Koſten: Ein B-dur-Quintett für Fagott und Streichquartett op. 51 Nr. 1 von Johann Brandl, in dem Günther Weigelt das Fagott mit überlegener Technik und ſchöner Tongebung blies, ſowie ein e-moll-Quintett für Gitarre und Streichquartett op. 50 von Boccherini; Walter Götze wäre mit ſeinem Gitarreſpiel ſicher beſſer durchgedrungen, wenn ſich die Quartettiſten etwas mehr Zurückhaltung auferlegt hätten. Das Beſtreben, ſelten zu hörende Werke zu bringen, machte ſich auch im nächſten Abend bemerkbar; Beethovens Klarinettentrio op. 11 ſowie Mozarts Es-dur-Trio für Klarinette, Bratſche und Klavier rahmten Beethovens bekannte Celloſonate op. 69 ein, die von Auguſt Eichhorn mit Anton Rohden am Klavier vorzüglich wiedergegeben wurde. Die Mitglieder des Gewandhausorcheſters Hermann Hofmann und Hermann Wilke ergänzten das Enſemble ſehr glücklich.

Auswärtige Kammermuſikvereinigungen finden ſich in Leipzig leider nur ſehr ſpärlich ein, und ſo iſt lediglich über ein Konzert des Bohnhardt-Quartetts zu berichten. Es ſetzte

sein großes Können für das C-dur-Quartett op. 17 Nr. 3 von Marteau ein, das allerdings mehr der Geigerphantasie als wirklicher Inspiration entsprungen ist und stellenweise geradezu etüdenhaft wirkt. Die Suite für Streichquartett op. 62b von Hermann Ambrosius kommt zwar nicht ohne einige gewollt wirkende Stellen aus, doch überzeugt der Komponist in diesen einfachen Formen der Gemeinschaftsmusik immer noch am meisten. Hermann Zilchers Marienlieder sang Else Martin-Heintke ganz ausgezeichnet. Schade, daß die Literatur für diese Besetzung nicht größer ist.

Leipziger Komponisten veranstalteten ein Werbekonzert für Hausmusik. In dem reichhaltigen Programm waren „Thema und Variationen für Streichquartett" von Paul Hungar ein recht gelungenes Werk, das durch Weglassen einiger Sätze an Konzentriertheit noch gewinnen würde. Die gehaltvollen Lieder von Hans Stadler und das gleichfalls wertvolle Streichtrio von Hellmut Franke sind allerdings nur Interpreten zugänglich, die bereits viel können.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Über viel Fremdes, aber auch über wertvollstes Heimisches ist diesmal zu berichten. Für die Staatsoper war ein bemerkenswertes Ereignis das Gastspiel einer italienischen Stagione, die es zu Aufführungen voll südländischen Elans brachte, getragen von prachtvollen Stimmen, guten Darstellern und beherrscht durch die sorgfältige musikalische Leitung von Giuseppe del Campo. Freilich waren daran nicht bloß Italiener beteiligt; auch unsre heimischen Künstler hatten ihren Anteil am großen Erfolg: vor allem Hans Duhan, dem die Regie anvertraut war, und Karl Alwin, der als Dirigent mit auftrat. Die erste Aufführung galt, als Gedenkfeier an den vor hundert Jahren verstorbenen Komponisten, Bellinis „Nachtwandlerin". Es folgte eine sehr lebensvolle Aufführung von Giordanos „Andrea Chénier", sodann die der „Tosca" (unter Karl Alwin), im „Barbier von Sevilla" konnten die Italiener als Ensemble große Wirkung erzielen, die Aufführung der „Traviata" war getragen von der kaum überbietbaren Koloraturkunst von Mercedes Capsir. Daneben sind zu nennen: Toti dal Monte, Linda Barla-Castelletti, die beiden Tenöre Aldo Simone und Gallieno Masini, endlich unter den Bässen Cesare Formichi, Francesco Valentino, und, in Wien bereits wohlbekannt und geschätzt, Fernando Autori. Die Opernstagione verabschiedete sich mit einem Festkonzert, in welchem noch einmal der Glanz und die Fülle der schönen Stimmen aufleuchten konnte. — Daneben blieben aber die Gastspiele deutscher Sänger in unsrer Oper nicht zurück. Unter den ersten nennen wir Richard Bitterauf aus Stuttgart; er gab den Rigoletto und den Beckmesser, in beiden Rollen als ein guter Charakterdarsteller und Spielbariton. In der „Meistersinger"-Aufführung, die wieder durch lebhafteste Zeitmaße Felix Weingartners auffiel, sang Max Hirzel aus Dresden den Stolzing, doch scheint seine Stimme für diese Rolle zu sehr bloß lyrisch und des heldischen Charakters ermangelnd; bei Jos. Schwarz, der den Sachs gab, vermissen wir die zu dieser Rolle gehörige deutsche Seelenruhe und Überlegenheit. — Endlich konnte die Staatsoper noch mit einer besonderen Sensation aufwarten: in einer Vorstellung der „Tosca" sang ein Schauspieler des Burgtheaters, Franz Höbling, den Scarpia, und Hans Duhan, der Meisterbariton und einer der tüchtigsten Regisseure, saß diesmal am Dirigentenpult. Höblings Stimme hat zum Scarpia alle notwendige Kraft, und Duhans Musikalität ist bekannt genug, um seine Dirigentenleistung, die noch dazu durch Schwung und Frische ausgezeichnet war, als mehr denn ein bloßes Experiment erscheinen zu lassen.

Auch die Volksoper bot ein fremdsprachiges Gastspiel-Ensemble, mit Smetanas „Dalibor" durch das slowakische Nationaltheater aus Preßburg, unter der Leitung von Karel Nedbal. Auch sonst verstand sie es, in Bezug auf fremde Gastspiele an Ehrgeiz hinter der Staatsoper nicht zurück zu bleiben, in Wien ist derzeit nun einmal italienische Kunst Trumpf, und so wur-

den auch da italieniſche Künſtler, und zwar hervorragende wie Tatjana Menotti und Giuſeppe Maſſi, dem Publikum vorgeführt. Außerdem brachte die Volksoper noch eine Wiener Erſtaufführung, und zwar wieder mit dem Werk eines Ausländers: der Oper „Caponſacchi“ (deutſch „Schickſal in Arezzo“) des amerikaniſchen Komponiſten Richard Hagemann. Die Oper bildet eine Rahmenhandlung (nach Art etwa von Schillings' „Mona Liſa“) und fügt zwei Gerichtsſzenen um die drei eigentlichen Akte des Geſchehens, in denen die Blutſchuld eines verbrecheriſchen italieniſchen Grafen, der andere durch Verleumdung und Meineid ins Unglück ziehen will, der Aufklärung und Sühne zugeführt wird. Im Gegenſatz zu dieſer etwas gewalttätigen Handlung geht die Muſik Hagemanns auf einfache, melodiſche und dankbare Geſtaltung aus, die durch klare und klangſchöne Inſtrumentierung noch erhöht wird. Die Titelrolle ſang Alfred Jerger. Gut waren insbeſondere auch die von Fritz Weidlich einſtudierten Chöre; der Komponiſt dirigierte ſein Werk ſelbſt und erntete verdienten Beifall.

Zwei unſerer philharmoniſchen Konzerte waren Bruno Walter anvertraut; in den Mittelpunkt des Programms des einen hatte er — bezeichnenderweiſe — zwei Franzoſen geſtellt: Florent Schmitt mit ſeiner doch ziemlich einfallsloſen, wenngleich effektvoll herausgeputzten „Etude für Orcheſter“ und Maurice Ravel mit der ebenfalls ſchon recht verblaßten Orcheſterſuite „Tombeau de Couperin“. Mozarts „Haffner-Serenade“, die zweite Sinfonie von Brahms und die Fünfte von Bruckner kamen durch Walter in glänzend heller, wenngleich etwas künſtlicher Beleuchtung heraus, da ihm wohl das liebliche und gefällige Kleine, kaum aber das Große und Gewaltige liegt. Stark ſubjektiven impreſſioniſtiſchen Charakter trug auch Walters Aufführung des Händel'ſchen „Meſſias“, mit dem die Geſellſchaft der Muſikfreunde den 250. Geburtstag des Altmeiſters feſtlich beging. — Eine Aufführung von Roſſinis „Stabat mater“ lehrte uns einen für Wien neuen Dirigenten kennen, Gilbert Gravina, einen Urenkel von Liſzt; mehr als auffallend war dabei die Zuſammenſetzung des Soloquartetts: neben Autori und Frau Anday — Joſef Schmidt! — Eine gewaltige Händel-Bach-Feier bereitete uns Leopold Reichwein; das Bach'ſche Konzert für zwei Violinen löſte mit Rudolf Malcher und Anton Kamper als Soliſten, beſonders in dem wunderbaren langſamen Satz, die Stimmung ſtarker Ergriffenheit aus. Regers Mozartvariationen bildeten den Abſchluß dieſes mit hellem Jubel aufgenommenen denkwürdigen Abends. Im nächſten Konzert brachte Reichwein die Uraufführung einer Sinfonie in C-dur von Alfred Jiraſek; es iſt dies ein gediegenes Werk, gewiß würdig, in dieſen Konzerten geſpielt zu werden. Die Thematik iſt ſchön und warm, die Anlage duftig und rein, auch wo ſie kompliziert erſcheint. Die Wiedergabe von Beethovens G-dur-Konzert durch Wilhelm Backhaus gehört zu jenen muſikaliſchen Erlebniſſen, bei denen der Begriff des beglückten Genießens eins wird mit der Empfindung des Begnadigtſeins durch das Werk des göttlichſten Genius und ſeines irdiſchen Sachwalters. — Oswald Kabaſta's Bach-Feier gipfelte in einer Aufführung des viel zu ſelten geſpielten (zuletzt im Jahre 1919 durch den Schreiber dieſer Zeilen vorgeführten) großen „Magnificat“; ſie war außerdem ausgezeichnet durch ſoliſtiſche Mitwirkungen erleſenſter Art, aus deren Fülle wir nur eine, nämlich die reſtlos beglückende Wiedergabe des Bach'ſchen Klavierkonzerts in d-moll durch Franz Schmidt, hervorheben möchten.

Die Wiener Theodor-Streicher-Gemeinde veranſtaltete in dem ſtimmungsvollſten und würdigſten Raume, nämlich im alten Streicherſaal auf der Landſtraße, einen eigenen Abend aus dem Schaffen Theodor Streichers: zwei Sätze aus ſeinem Streichſextett (durch das Kolbe-Quartett), ſowie Wertvollſtes aus ſeinem reichen Liederſchaffen, das durch drei hervorragende Interpreten, Joſefine Stransky, Fritz Wolff und Elemer von John zur eindringlichſten Wirkung gebracht wurde. — Die Pianiſtin Elſe Groß-Krams ſpielte mit vollendeter techniſcher Meiſterſchaft und mit ſchöner Einfühlung in die verſchiedenen Stilarten klaſſiſche und moderne Klavierſtücke. — In einem Programm, das zum Teil aus klaſſiſchen, zum andern aus Salonſtücken beſtand, glänzte Rachmaninoff, der berühmte Pianiſt. — Rudolf Serkin ſpielte, in einem Orcheſterkonzert Kabaſtas, Beethovens Es-dur-Konzert und in einem eigenen Abend die 33 Variationen über den Diabelli-Walzer. Sein voll-



Hofkapellmeiſter Agoſtino S t e f f a n i.
(1653—1728)



Epitaph für Agoſtino Steffani im Dom zu Frankfurt am Main.

Zu dem Aufsatz: Jos. Gottlieb sen., „Ehrung eines großen Musikers nach 200 Jahren"

endet klassisches Spiel ist bekannt und bedarf keines neuen Lobes. Kabasta beschloß das Orchesterkonzert mit einer schwungvollen Aufführung von Bruckners Neunter in der Originalfassung. — In einem Liederabend kam wiederum Josefine Stranskys klangvolle Stimme, von lebhaftester Empfindung getragen, zum Ausdruck. Isolde Riehl sang in einem Programm von seltener Erlesenheit und Ausgeglichenheit Werke älterer und neuer Komponisten. Von unerhörtem Zauber ist Regers Instrumentation der Wolf'schen Lieder, z. B. „Auf ein altes Bild" für Bläser bearbeitet; das aus besten Spielern bestehende Kammerorchester leitete Karl Pilß ganz hervorragend gut; Beatrice Reichert spielte dabei entzückend und mit edelstem Stilgefühl das Cellokonzert des alten Matthias Monn, Ludwig Pfersmann nicht minder ausgezeichnet ein Flötenstück Mozarts. Man sieht: neben der fremden Kunst konnte sich die gute deutsche auch bei uns in Wien behaupten.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Fastnachts-Silben-Preisrätsels

Von Fritz Müller, Dresden.

(Februarheft 1935)

Das Faschingsheft unserer ZFM hat uns auch in diesem Jahre wieder eine Unzahl fröhlicher Briefe ins Haus gebracht, ist doch in dieser einen Veröffentlichung des Jahres das „Raten" nicht nur auf die kleine Rätselecke beschränkt. Oftmals haben wir es bedauert, daß wir nicht auch diese „Nachklänge" unserem breiteren Leserkreis bekanntgeben konnten. So klinge die fröhliche Laune heute nochmals in der Lösung zum Rätsel aus dem Faschingsheft auf!

Bei aller lebhaften Bemühung um diese Aufgabe gelang es doch nur einer kleinen Zahl, die von Fritz Müller aufgegebenen Worte richtig zu finden. Sie lauten:

1. Kontrabassist
2. Zerrwanst
3. Eis
4. Ochsenziemer
5. Rasierpinsel
6. Sabberklötzchen
7. Abschreiben
8. Organistenzwirn
9. Neidhöhle
10. Fliegendrecker
11. Ferien
12. Sarabande = Sara-Bande
13. Patzen
14. Drillinge
15. Schlagerkomponist
16. Kanari
17. Probe
18. Mundhobel
19. Drahtkommode
20. Wimmerholz.

Der Anregung des Aufgabenstellers, aus diesen Worten einen heiteren Satz zu bilden, ist eine ganze Reihe von Lösern gefolgt.

An der Spitze der richtigen Einsendungen steht auch diesmal wieder unter den Komponisten KMD Richard Trägner-Chemnitz, unter den Dichtern Rektor R. Gottschalk-Berlin. Ersterer formte aus Buchstaben, die er den gefundenen Worten entnahm, den Satz:

„Konzertsensationen sind leidige Rennen in Geschmack, aber heute Mode"

und fügte einen flüssig geschriebenen Chopin-verwandten, konzertanten Walzer in a-moll für Klavier bei. Rektor Gottschalk kam zu dem Satz:

„Kontra Ochsen sich ereifern, ist Narretei".

Wie köstlich es ihm gelang, den bunten Wirrwar der Rätselworte zu einem sinnvollen Ganzen zu fügen, bekunde sein nachfolgendes Gedicht:

Fastnachtsrummel.

Was ist das für ein Skandal
heute an dem Karneval!
Harlekin schießt keck Kobolz,
einer streicht das Wimmerholz,

und der biedere Kustode
schlägt die alte Drahtkommode
mit gewaltig großen Tatzen
und gerät dabei ins Patzen.

4

Ganz zum Schluß, frei aus dem Hirn,
ſpinnt er Organiſtenzwirn.
Bubi ſchiebt — es dünkt ihm nobel —
hin und her den Schnauzenhobel.
Zerrwanſt macht ſich lang und ſchmal
und ehrt ſo Prinz Karneval.
Sabberklötzchen ſanft und lind
miſcht ſich ein mit gutem Wind,
huſcht, wie mit des Baders Pinſel,
übers Faſchings-Tongerinnſel.
Streng und ſtraff ohn' Unterlaß
grunzt den Takt der Kontrabaß.
Der Kapelle Herr und Meiſter
hält die wilden Faſtnachtsgeiſter
mit dem Ochſenziemer feſt,
den er fleißig tanzen läßt.
Fliegendrecker, Schnur an Schnur,
wimmeln in der Partitur,
deren geiſt'ger Vater iſt
— merkt's! — ein Schlagerkomponiſt.
Nach dem Klang der Sarabande
ſchleift jetzt jung und alt im Sande;
auch der Drillinge ſechs Beine
wackeln flink im Mondenſcheine.
In das tolle Larifari
ſchmettert hell ſein Lied Kanari.
Warum ſollte er denn ſchweigen,
wenn ſich alle luſtig zeigen?
Iſt vorbei der Mummenſchanz,
enden auch Muſik und Tanz. —
In der Höhle voller Neid
herrſcht jetzt ſtille Ferienzeit,
bis, was mancher abgeſchrieben,
wird ans helle Licht getrieben
als der Muſen jüngſtes Kind —
und die Probe neu beginnt.

Still wird's nun und immer ſtiller,
auch in Dresden um Fritz Müller;
weg iſt alles Faſtnachtslärmen,
Muſizieren, Scherzen, Schwärmen.
Vale! Bis nach Jahresfriſt
wieder einmal Faſching iſt.

R. Gottſchalk, Berlin.

Den beiden genannten Herren ſei ein Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 10.— zuerkannt.

Auch Oberlehrer Martin Georgi-Thum und H. Kautz-Offenbach gaben der richtigen Löſung eine heitere Ausſchmückung bei, letzterer in Form eines fröhlichen Gedichtes, das auch ſeinerſeits die verſchiedenen Rätſelworte zu einer Einheit zu verſchmelzen ſucht, und das in die Ode eines Kanari „Aber ich ſelber ſchrei entzwei die Genienbande patzender Narren: Komm immer", begleitet auf der Drahtkommode, ausklingt.

Martin Georgis kürzere Verſe teilen wir nachſtehend zum allgemeinen Ergötzen ebenfalls noch mit:

Herrn Fritz Müller.

Wenn wos vun Fritze Miller kimmt,
do waß mr gleich, doß alles ſtimmt!!
Wos dar for Fosndzeig ausheckt,
is ſu, doß ſchliff mr drbei bäckt.

Schie viering Gahr mußt ich des ſogn.
Do log er mir aa ſchwer in Mogn.
Er ſchicket mir domols ne Kart,
die hot de Chamtzfahrt mir erſpart.

Of Drasdn is mirſch viel ze weit.
Do wuhne aa bluß feine Leit!
Die redn närr in anewag
von Zerrwanſt un vun Fliegendrack!

Gebeſſert hot er ſich noch net,
un wenn er noch ſu virnahm redt.
Des Ratſel zeigts eich deitlich a:
Freind Miller is e feiner Ma!

Ich winſch ne ſu e klans „Terzett"
nei in e dreifach Himmelbett.
Do warn ne ſchie vergieh de Flauſen
un lieber ſei de ruhign Pauſen.

Doß er uns wieder, wie virn Gahr,
zun Narrn helt, is wuhl jeden klar.
Mir tu des „irgndwie" net ausboden.
Du kaſt dei Varſchl ſalber roten.

Aans hob ich rauskriegt. Här dirſch a
un ſteck dirſch an dein Spiegel na:
„Im Mond beſiehe dein Geſicht
und ärgre andre Menſchen nicht!"

Martin Georgi, Thum.

Für dieſe beiden Herren halten wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— bereit.

Ferner fand MD Walter König-Schäßburg aus den Rätſelworten Roſſinis Scherzwort:

„Was iſt unangenehmer als eine Flöte? Zwei Flöten!";

KMD Arno Laube-Borna, die Anfangsworte der Arie aus Lortzings „Wildſchütz":

„Heiterkeit und Fröhlichkeit, ihr Götter dieſes Lebens";

Studienrat Ernst Lemke-Stralsund den beachtlichen Spruch:

„Wann zertrocknet ist ein Hirn,
ist das Selberschreiben Zwirn!
Deinen Eifer bandagiere:
Patzen ist ka Komponiere!
Hoble immer Probeholz:
Drahtkommodenklötzchen!"

Leni Martin-Chemnitz die Unterschrift zu einem beigegebenen höchst drastisch-komischen Bild: *„Kreischende Neger-Buam".*

Aus der Gesamtzahl der eingegangenen richtigen Lösungen entschied das Los:

Einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält: Leni Martin, Konzertsängerin, Chemnitz —

Einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Clara Brieger, Züllichau —

Einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Seminaroberlehrer i. R. Günther Grenz, Altkemnitz/Rfgb. —

Je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—): Hans Bartkowski, Jena — Domorganist Heinrich Jacob, Speyer — KMD Arno Laube, Borna und Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal.

Bleibt noch zu erwähnen, daß außer den genannten auch Gertrud Beck-Rostock eine richtige Lösung einsandte.

Preis-Rätsel-Kanon.

Von Th. W. Werner, Hannover.



Diese Tonfolge beherbergt in sich zwei andere, die durch die bekannten Künste des Kontrapunktes zu gewinnen sind. Wählt man aus den zahlreichen Mitteln, die zur Verfügung stehen, die richtigen, so ergibt sich ein dreistimmiger Satz, der aus dem Grundstoffe der mitgeteilten Stimme gebildet wird; wir haben sie mit einem Schlüssel versehen, um die Lösung nicht unnötig zu erschweren.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Juli 1935 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Ernst Wurm: „Seine Kraft war in ihm mächtig". 248 S. Ganzl. Mk. 4.50. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Kurt Schlenger: „Eignung zum Blasinstrumentenspiel". 173 S. Kart. Mk. 3.80 Franz Bungartz, Dresden.

A. Strube: „Spielleute Gottes". Ein Buch vom deutschen Kantor. Mit einer Einführung von Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube. 117 S. Mk. 1.80. Eckart-Verlag, Berlin.

Hans Preuß: „Dürer und Bach". 35 S. Kart. Mk. —.80. C. Bertelsmann, Gütersloh.

Karl Stabenow: „Johann Sebastians Sohn". Ein Musikerschicksal zur Zeit Friedrichs des Großen. 126 S. Ganzl. Mk. 2.85. G. Schloeßmanns Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Joseph Müller-Blattau: „Johann Sebastian Bach", Leben und Schaffen. 78 S. Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig.

Walter Kreidler: „Heinrich Schütz und der Stile Concitato von Claudio Monteverdi". 144 S. Mk. 5.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Walter Serauky: „Musikgeschichte der Stadt Halle". I. Band. Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts. Ganzl. Mk. 12.—. Buchhandlung des Waisenhauses, Halle.

Heinrich Edelhoff: „Johann Nikolaus Forkel". 135 S. Mk. 4.80. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Wolfgang Steinecke: „Die Parodie in der Musik". Heft 1 der Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. 205 S. Mk. 5.—. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Anna Amalie Abert: „Die stilistischen Voraussetzungen der ‚Cantiones Sacrae' von Heinrich Schütz". Band 2 der Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. 231 S. Mk. 6.—. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Eugen Sonntag: „Marientänze" für Orchester. Afa-Verlag H. Dünnebeil, Berlin.

Kurt Walther: „Drei Kadenzen" zum Flötenkonzert Nr. 1 G-dur von W. A. Mozart. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Friedrich Welter: „Drei Elegien" für Sopran und Klavier. op. 15. A. Stahl, Berlin.

Miklós Rózsa: „Thema, Variationen u. Finale" für großes Orchester op. 13. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Otto Wartisch: „Rondo" für gr. Orchester. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Anton Wilhelm Leupold: „Orgelbuch". Vorspiele u. Singweisen, Heft I—III je Mk. 2.50. Für Subskribenten von Heft 2 u. 3 je Mk. 2.—. Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.

Heinz Schüngeler: „Ein Bach-Buch für Alle". Mk. 2.—. P. J. Tonger, Köln.

Hanns Schindler: „Drei Gesänge für hohe Stimme und Orgel" nach Texten von Wolfram von Eschenbach op. 44. E. C. Leuckart-Leipzig.

Neuerscheinungen des Verlages Henry Litolff, Braunschweig:

John Julia Scheffler: „Bruder Malcher" für ein- bis vierstimmigen Männerchor und zwei Trompeten. op. 169.

Hermann Simon: „Ehre der Arbeit" für vierstimmigen Männerchor.

Heinz Tiessen: „Unser täglich Brot..." für vierstimm. Männerchor. Dasselbe für gem. Chor.

Heinz Tiessen: „Urworte" („Dämon") f. gem. Chor.

Emil Jürgens: „Ein frischer Strauß aus Hermann Löns' kleinem Rosengarten". 12 Lieder für die deutsche Jugend.

Sebastian Knüpfer: Zwei Madrigale. Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von H. J. Moser. (Aus: H. J. Moser, „Corydon").

Neuerscheinungen des Verlages Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig:

Georg Friedrich Händel: Pastorella, Vagha bella. Kantate f. Sopran, obl. Cembalo und Violoncello. Mit deutschem Text von Hans Joachim Moser. Erstausgabe. Mk. 2.—

Heinrich Schütz: „Liebster sagt in süßen Schmerzen". Madrigal f. 2 Soprane, 2 Violinen, Violoncello, Cembalo. Partitur Mk. 1.60.

Heinrich Schütz: „Zwei fünfstimmige Madrigale f. gem. Chor". Deutscher Text von Hans Joachim Moser. Partitur Mk. 1.50.

Josquin des Prés: „Missa Ave Maris Stella".

Karl Erich Beck: „Segen der Heimat". Sieben Lieder für eine Singstimme, Bariton oder Mezzosopran mit Klav. Mk. 2.—.

Friedrich Wilhelm Schallehn: „Das Lied des Lebens", Streichquartett (E-dur). Partitur n. Mk. 1.20. Stimmen n. Mk. 3.—.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KÄTE SCHAEFER-SCHMUCK: Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist. Kieler Dissertation 1934.

Diese ausgezeichnete Kieler Dissertation aus Fritz Steins Schule schließt eine fühlbare Lücke in der Telemann-Literatur. Die 200jährige Vergessenheit des einst gefeiertsten und bevorzugtesten Zeitgenossen von Bach und seinem Freund Händel hat um die Jahrhundertwende und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in einer ganzen kleinen Serie Spezialschriften — Otzenn für die Oper, Graeser für die Instrumental-Kammermusik, Meißner für die Kirchenkantaten, Landsberger für die weltlichen Kantaten, Valentin für die Lebensgeschichte — zunächst wenigstens eine theoretische Telemann-Renaissance im Gefolge gehabt. Mit Recht erblickt man heute auf Grund dieser Untersuchungen in Telemann einen hochbedeutenden Meister der frühgalanten, vom Spätbarock (Bach, Händel) zur

Frühklaſſik und Klaſſik (Phil. Eman. Bach, Mozart, Haydn) vermittelnden Zeit von durchaus — wie Froberger im 17. Jahrh. — kosmopolitiſcher, alle zeitgeſchichtlichen Anregungen und Einflüſſe Italiens, Frankreichs und Polens zur durchaus perſönlichen Einheit verſchmelzenden Geiſtes- und Stilrichtung.

Telemanns Klaviermuſik iſt nur ein verhältnismäßig kleiner Teil ſeines Schaffens, und in ihr überſtrahlen die drei Dutzend „Fantaisies" (eine Auswahl aus ihnen [Doflein] im Novemberheft 1934 der ZFM beſprochen) alles und bilden noch heute vor und neben Bach und Händel ein ausgezeichnetes Studienmaterial. Die Autorin hat ſie, wie die übrigen reinen oder aus der Orcheſter-, Kammer- oder Orgelmuſik nach Sitte der Zeit übertragenen Cembalowerke, ſtiliſtiſch wie hiſtoriſch erſchöpfend und aufſchlußreich beſprochen. Ich glaube, daß von Telemanns Suiten, Fugen, Konzerten und Frühwerken kaum mehr als Einzelnes in Anthologien alter Klaviermuſik fortleben wird, daß dagegen die Fantaſien ihre einzigartige Stellung in der Geſchichte der Klaviermuſik behaupten werden; denn ſie umſchließen alles Eigne und Große des galanten wie auch noch des ſpätbarocken Stils und zeigen das außerordentliche, leidenſchaftlich vorwärtsdrängende Temperament und aktive Leben, die reiche und quellende melodiſche und klangliche Begabung des Meiſters aufs ſchönſte.

Zum Schluß noch ein paar kleine „Noten am Rande" fürs Literatur-Verzeichnis: bei den angezogenen Schriften über die Aufführungspraxis alter Muſik fehlt Kretzſchmars klaſſiſche Studie „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Muſik" (Peters-Jahrbuch 1901, auch als Sonderdruck). Bei Riemann wird man ſich über Telemann auch aus ſeinem Katechismus der Muſikgeſchichte, aus den „Epochen und Heroen der Muſik" (Spemanns „Goldenes Buch der Muſik") und den größeren Handbüchern der Muſikgeſchichte reiche Belehrung holen können. Phil. Eman. Bachs „Verſuch über die wahre Art" uſw. iſt durch meinen kritiſchen Neudruck (Kahnt 1906 f.) allgemein zugänglich geworden. Für Telemanns Konzerte iſt Scherings Geſchichte des Inſtrumentalkonzerts die ergiebigſte Quelle. — Im Namenregiſter iſt der Hallenſer Martin Frey mit dem Schweizer M. W. Frey konfundiert. Dr. Walter Niemann.

RICHARD WAGNER: „Entſtehungsgeſchichten deutſcher Lieder". 1. Heft: Vaterlands-, Freiheits-, Soldatenlieder. Verlag Handreka, Buchholz i. Sa.

Wenn auch ein Kunſtwerk in erſter Linie aus und für ſich wirken ſoll, ſo ſpricht doch die Erfahrung dafür, daß ein erläuterndes Wort über ſeine Entſtehung, Herkunft uſw. gern gehört wird und den Eindruck des Geſungenen oder Geſpielten oft vertieft. Von hier aus geſehen, iſt die Sammlung von „Entſtehungsgeſchichten deutſcher Lieder" des derzeitigen Chormeiſters des Gaues Chemnitz im Deutſchen Sängerbunde, Richard Wagner, von nicht zu unterſchätzendem Werte. Was der Verfaſſer nicht aus eigenen Forſchungen beiträgt, entnimmt er anerkannten Werken oder perſönlichen Berichten Beteiligter oder Befragter. So iſt denn ein Büchlein entſtanden, das in ſchlichter, anſchaulicher Sprache jedem Chorleiter oder Lehrer wichtige Handreichung tun kann und von dem man wünſchen möchte, daß ihm die in Ausſicht geſtellten weiteren Hefte bald nachfolgten. R. Z.

Muſikalien:

für Klavier

AUS DER ZEIT DER GALANTEN: Menuette, Gavotten, Sarabanden und andere Stücke für Klavier, herausgegeben von Martin Frey. — D. Rather, Leipzig.

Seinen früheren, im gleichen Verlag erſchienenen zweibändigen Anthologien alter Hausmuſik für Klavier — Meiſter des Rococo (altfranzöſiſche Claveciniſten), Reigen und Tänze aus Alt-England und Aus Friderizianiſcher Zeit (Bach und ſeine Söhne, Händel und der norddeutſche Kreis) hat der Hallenſer Klavierpädagoge Martin Frey nun einen Einzelband nachgeſchickt, der, etwa in der Art von Hugo Riemanns „Rococo", alte knappe Tanzformen der galanten Zeit — Menuette, Sarabanden, Gavotten, Bourrées, Rigaudons, Polonaiſen, Paſſepieds u. a. — bringt und zugleich mit 13 Stücklein eine Ehrenrettung für den Darmſtädter Kapellmeiſter Chriſtoph Graupner (1687—1760), mit Telemann einen der gefeiertſten Zeitgenoſſen J. S. Bachs, darſtellt: keine geniale, aber wohlgeformte, flüſſige, kräftige und tüchtige Muſik, in der ich den im Charakter ſehr verſchiedenartigen Menuetten und Gavotten den Vorzug gebe. Spielt man darauf den alten Hamburger Telemann (4 Stücke), ſo fühlt man, daß hier in ſeiner Art — natürlich in angemeſſenem Abſtand von Bach und Händel — ein wirklich großer, ja, genialer Meiſter am Werk iſt. Wie reizend das fröhlich-eigenwillige, „ſynkopierte" Menuett (24) oder die geſchäftig über punktierten Bäſſen dahintrippelnde C-dur-Gavotte (25), wie ſtreitbar die unwirſche a-moll-Bourrée (27), wie bläſerſchmetternd der Marſch (26)! Dazu allerlei bisher noch nicht veröffentlichte wertvolle Tanzſtücklein von Krebs (19—23), Kirnberger (16—18), Friedemann und Phil. Emanuel Bach, Gottfried Grünewald (Darmſtadt).

Der ausgezeichnete Klavierpädagoge verrät ſich in Auswahl, Befingerung, Phraſierung, Artikulation und Erläuterung der Manieren (durch übergedruckte Noten). Vorzüglich in allem! Auch über die damals von jedem Spieler als ſelbſtverſtändlich geforderte Ausführung der meiſt nur in den Außenſtimmen ſkizzierten alten Vorlagen weiß er —

ein ſeltener Fall! — vortrefflich Beſcheid. Endlich wieder eine Anthologie, die allzu auffällige zweiſtimmige Leeren vorſichtig akkordiſch zu füllen und die hübſchen Echowirkungen der alten Muſik wiederherzuſtellen oder zu wahren weiß! Freilich — „füllt" er mir in vielen Stücklein noch zu vorſichtig oder zu uneinheitlich oder garnicht. Statt aller Polemik ſetze ich einmal acht Takte aus dem Trio von Graupners A-dur-Menuett (10) in dem von Frey unverändert übernommenen Urtext und in meinem Vorſchlag untereinander:

Frey

Niemann

Und ſo hätte ich es auch in manchen andren Stücklein — auch in den ſchneller bewegteren — gern geſehen. Doch: jeder gute Muſikant kann ſich's nachträglich noch ſelbſt hineinzeichnen. Das Betrübliche dabei iſt nur, daß etwa die ſtilkritiſch und muſikgeſchichtlich unbewanderten Liebhaber meinen könnten, man habe ſolche Stücklein damals wirklich ſo zweiſtimmig-leer geſpielt, was natürlich niemals der Fall war. Trotzdem: es ſoll uns die Freude an dieſem wirklich wertvollen Beitrag unſrer Hausmuſik, den wir Meiſter Frey abermals danken, gewiß nicht rauben!

Dr. Walter Niemann.

D. G. TÜRK: Tonſtücke für 4 Hände. Edition Schott, 2 Hefte je Mk. 2.—.

Die Wichtigkeit des Vierhändigſpielens kann nicht genügend betont werden. Im allgemeinen wird auch viel vierhändig geſpielt, nur die Auswahl der Literatur gibt häufig zu ſtarken Bedenken Anlaß. Kammermuſikwerke und Symphonien müſſen ſich manche Vergewaltigung gefallen laſſen, trotzdem eine übergroße Reihe von vierhändigen Originalkompoſitionen zur Verfügung ſteht.

Türk (1750—1813), der als Muſiker und Pädagoge gleich guten Ruf genoß, hat dieſe vierhändigen Stücke ſicherlich als Ergänzung ſeiner Klavierſchule, die lange Zeit ſtark verbreitet war, geſchrieben. Tänze, Suiten, Sonaten und allerliebſte Einzelſtücke wechſeln in bunter Folge, in der Schwierigkeit langſam fortſchreitend und alle beim Spiel möglicherweiſe auftretenden Mängel klug beachtend. Zum Studium der Formen, des kontrapunktiſchen Satzes und der Geſtaltungsmöglichkeiten beim vierhändigen Spiel gibt Türk gleicherweiſe eine Fülle von Anregungen. E. B.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Drei Dutzend Klavierfantaſien, herausg. von Max Seiffert. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Als Unterhaltungsmuſik ſind auch dieſe ſehr amüſanten, dem Komponiſten ſicher leicht aus der Feder gefloſſenen Stücke für Cembalo oder Clavecin (alle natürlich auch auf unſerm Klavier ausführbar) gedacht. Die Leichtigkeit und die Fülle der Einfälle paart ſich bei Telemann jedoch mit ſo viel Geiſt, daß man ſeine helle Freude an dieſen graziöſen, ſauber gearbeiteten Stücken hat. Als Vorbereitung für die Klaviermuſik der galanten Zeit Lehrenden und Lernenden warm zu empfehlen. Prof. Friedrich Högner.

für Violine und Klavier:

WILLEM DE BOER: Handſchriften unbekannter niederländiſcher Tonſetzer aus dem 18. Jahrhundert. In freier Bearbeitung für Violine und Klavier erſtmalig herausgegeben. — Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. — Preis je Mk. 1.50 (Nr. 22: Mk. 2.—).

Von den erſchienenen 22 Stücken liegen mir vor die Nummern 15 bis 22. Es ſei gleich vorausgeſchickt, daß es ſich nicht um ſtilgerechte, d. h. in der Generalbaßtechnik durchgeführte Bearbeitungen handelt, ſondern um geigen- und klaviertechniſch, auch harmoniſch freie Übertragungen. Leider iſt über die Originalgeſtalt, — ob Klavierſtücke oder Inſtrumentalſuitenſätze — nichts verraten. Die Sarabande (15), die auch einem Händel keine Schande machen würde, Pavane und Rigaudon (16), eine in edler Melodik geführte Aria (17) ſtellen techniſch nur mäßige Anſprüche. Bourrée und Air (18), „Altes Kirchenlied" (20) und der ſehr dankbare und temperamentvolle „Bauerntanz und Lied" (22) mit ſeinen kecken Sprüngen über die Saiten verlangen gutes Doppelgriffſpiel. Das zierliche „Tempo di Menuetto" (19) und die friſche Gaillarde (21) enthalten keine beſonderen

Schwierigkeiten. Der vollgriffige Klaviersatz ist für den Begleiter nicht ohne Reiz. Die Sammlung ist ebenso gut für den Unterricht wie den öffentlichen Vortrag geeignet und wird den Geigern willkommen sein. Dr. Hans Kleemann.

WILLY CZERNIK: Fünf Stücke im alten Stil für Violine und Pianoforte op. 93. Herausgegeben von der Universal-Edition, Wien.

Endlich einmal keine Bearbeitung oder Transkription, sondern warm empfundene und aus dem Innersten kommende Originalmusik ohne Konstruktion und Metaphysik. Im ersten Stück (Air) schlägt der Komponist ernstere Töne an. Dieser Satz eignet sich vorzüglich zum Vortrag in der Kirche. Die folgenden Menuett, Gavotte, Siciliano und Rigaudon überschriebenen Stücke sind fein gezeichnete Tänze, leicht hingeworfen in der Erfindung, oft überraschend in der Modulation. Die geschickte Ausnützung leicht spielbarer und klanglich aparter Kombinationen für den Violinpart zeigen, daß Czernik, der ja auch ein Geigenkonzert und eine empfindungsreiche Romanze und ein höchst effektvolles Capriccio für Violine geschrieben hat, Technik und Seele des Instruments genau kennt. Sämtliche Piecen sind fast durchweg in der ersten Lage spielbar, bieten aber auch dem fertigen Künstler eine dankbare Vortragsfolge.

Prof. Adrian Rappoldi.

für Kammermusik

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Kammertrio Nr. 23 g-moll. Bearb. von Max Seiffert. Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Dieses hier erstmalig im Druck erscheinende, in der Gesamtausgabe noch fehlende Werk ist ein frisch musiziertes Frühwerk Händels, das die Form der Kirchensonate unbekümmert mit der Form der Suite vermischt. Prof. Friedrich Högner.

J. A. SCHMIERER: Ouvertüren-Suite für Streicher und Cembalo („Zodiacus" 1698). Sammlung Organum, herausg. von Max Seiffert. Verlag Kistner und Siegel, Leipzig. Partitur Mk. 2.—.

Eine der ungezählten Unterhaltungsmusiken des ausgehenden 17. Jahrhunderts, für „Comödien, Taffelmusiken, Serenaden und solcherley erfreuliche Zusammenkünfte" bestimmt, nicht für die Ewigkeit gedacht, aber zur Abwechslung mal ganz nett anzuhören. Prof. Friedrich Högner.

für Orchester

JOH. SEB. BACH: Brandenburgisches Konzert Nr. 1. Partitur nach dem Autograph der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin herausgegeben von Kurt Soldan. Continuoaussetzung (Cembalostimme) von Ludwig Landshoff. Verlag C. F. Peters, Leipzig. Partitur Mk. 4.—.

Wie das Vorwort sagt, war für diese Neuausgabe vor allem der Wunsch maßgebend, alle bisher nicht berücksichtigten Abschriften zur Revision mit heranzuziehen und ein nicht überarbeitetes Orchestermaterial zu schaffen, das in jeder Weise mit dem Text der Partitur übereinstimmt. Soweit ich nachprüfen kann, sind alle Abweichungen von dem die Versetzungszeichen nicht immer konsequent angebenden Autograph im Revisionsbericht aufgeführt. Die Cembalostimme ist vortrefflich ausgesetzt, sodaß man es bei dieser Neuausgabe mit einer einwandfreien Arbeit zu tun hat.

Prof. Friedrich Högner.

für Gesang

KURT THOMAS: op. 23a. Fünfzehn Kanons für die deutsche Jugend. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Aus der Jugendarbeit herausgewachsene Kanons im Einklang, die mit oder ohne Instrumente musiziert werden können. Als Zweckmusik denkbar einfach gehalten und sehr geeignet jugendlichen Sängern ein Empfinden für selbständig geführte Stimmen beizubringen. Prof. Friedr. Högner.

GOTTFRIED MÜLLER: Neue Gesänge für die deutsche evangelische Christenheit. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Der bedeutendste mir bekannte Beitrag dem evangelischen Gemeindegesang, der der Gefahr des Historizismus ausgesetzt ist, neue Kräfte zuzuführen. Es nimmt schon sehr für diese Gesänge ein, daß sie nicht eine verlogene Volkstümlichkeit durch musikalisch-geistige Anspruchslosigkeit, wie viele der sog. geistlichen Volkslieder, vortäuschen wollen. Sie bedienen sich meist der Kirchentonarten, sind vortrefflich gesetzt und rhythmisch sehr mannigfaltig. Besonders wichtige Worte oder Silben sind in volksmäßig natürlicher Weise durch melodische Verzierungen oder Zerdehnungen musikalisch gehoben. Ich halte dafür, daß sich manches dieser neuen Kirchenlieder mit der Zeit in den evangelischen Gesangbüchern einbürgern und auch von den Gemeinden gesungen werden wird.

Prof. Friedrich Högner.

SAM. FISCH und J. FEUERER: Wegweiser für einen Schulgesang-Unterricht auf relativer Grundlage. Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig, 1934. Preis Mk. 2.—.

KURT HASSE: Neue pädagogische Bausteine, Heft 3. Die Tonika-Do-Lehre als Grundlage moderner Musikerziehung. Verlag C. C. Meinhold u. Söhne, Dresden-A.

Beide Werke werden von starken persönlichen Ideen getragen. Man merkt ihnen an, daß die Verfasser ihre Kunst verstehen. Sie zeigen deshalb aber auch ganz klar und eindeutig, daß es gar nicht so sehr auf die Methode ankommt, sondern auf den Kerl, der dahintersteht. Darum sprechen

auch die beiden Werke trotz der betonten ſtarken Blickrichtung weniger für die Tonika-Do-Lehre, ſondern für die Eigenart und den perſönlichen Stil der Verfaſſer. Gerade deshalb kann auch der gute Schulmuſiker aus dieſen Büchern noch manche Anregung ſchöpfen. H. M. Gärtner.

ERWIN DRESSEL: op. 39 „Von allerlei Tieren ein luſtig Muſizieren", Liederfolge nach Gedichten von Theodor Mühlen für eine Singſtimme und Klavier. Ries & Erler, Berlin.

Der Komponiſt iſt in letzter Zeit immer mehr hervorgetreten als ein Spezialiſt für gute Unterhaltungsmuſik. Dreſſels fruchtbare und handwerklich geſicherte Muſizierbegabung und ſeine unkomplizierte Muſizierfreudigkeit befähigen ihn zu Werken, die leicht ins Ohr gehen und doch auch den anſpruchsvolleren Hörer nicht langweilen. Die vorliegende Liederfolge iſt wiederum einfallsreich und äußerſt geſchickt gemacht. Sie iſt allen Stimmgattungen bequem zugänglich: der Umfang reicht vom kleinen h bis zum zweigeſtrichenen fis (einmal g), für Männerſtimmen eine Oktave tiefer. Der Klavierſatz iſt klangvoll und dennoch leicht ſpielbar, ſeine Harmonieſpitzen folgen der Geſangmelodie meiſt im Einklang, ſodaß der Sänger ſtreckenweiſe zu pointierendem Sprechgeſang übergehen kann. Das Ganze beſitzt eine Art Song-Charakter, der vortrefflich zu den witzigen, ſtark von Morgenſterns Galgenliedern beeinflußten Texten paßt. Die zehn harmlos-ſpaßigen Lieder dürften überall großen Erfolg haben: im Rundfunk, im Kabarett, im Haus, bei jeglicher Fidelitas.

Walter Steinhauer.

KURT LISSMANN: „Vom Menſchen" (Der Menſch lebt und beſtehet nur eine kleine Zeit). Kantate für Männerchor und Trompeten, Hörner, Poſaunen und Pauken (Orgel, wenn keine Bläſer vorhanden). P. J. Tonger, Köln/Rh. Partitur Mk. 3.50.

Dieſe kurze Kantate iſt wie geſchaffen für Totenfeiern aller Art, bietet keine Schwierigkeiten und iſt durchweg ſehr gute Muſik. Gewiß, auch die ſehr vielen Quinten- und Quartenrückungen klingen ſehr gut; aber es wird wirklich endlich Zeit, daß man dieſes längſt abgebrauchte Mittel, mit dem immer und immer wieder der „Herr" angeredet wird und mit dem immer wieder von Tod und Sterben geredet wird, durch ein neueres und weniger leicht „greifbares" Mittel erſetzt! Fällt Euch denn gar nichts ein, Ihr „modernen" Komponiſten, als den guten alten Hucbald zu zitieren? Prof. Joſ. Achtélik.

HEINRICH LEMACHER: „O Deutſchland hoch in Ehren" und

OTTO STEIN: „Der gute Kamerad". P. J. Tonger, Köln/Rh.

Zwei kurze Kantaten über dieſe Volkslieder für gemiſchten Chor und die Inſtrumente Violine I, II, III, Bratſche, Cello, Contrabaß, Klavier zwei- und vierhändig, Harmonium, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, kl. Trommel, Pauke. Die Art der Beſetzung wird ſich nach der Stärke des Chores und nach den verfügbaren Inſtrumenten zu richten haben, ſo daß wirklich keine Beſetzungsſchwierigkeit beſteht. „Die Jugend möge ihre Begeiſterung für Volk und Heimat in dieſe Kantaten hineinlegen und die älteren von uns mögen die ſelbſterlebten Zeiten des großen Krieges wieder aufleben laſſen" ſchreiben die Herausgeber. Beide Kantaten ſind leicht ausführbar und ſehr geeignet, große vaterländiſche Veranſtaltungen wirkungsvoll einzuleiten und zu beſchließen.

Prof. Joſ. Achtélik.

KREUZ UND QUER

Zur Erinnerung an Paul Marsop, † 31. Mai 1925.

Von Paul Ehlers, Solln b. München.

Iſt unſereiner ſchon bei Jahren,
ſo hat genugſam er erfahren,
daß, ob er lobt, ob tadelnd ſchreibt,
all Ding zumeiſt beim Alten bleibt.
Wenn auch des Daſeins Formen wechſeln:
es iſt der Menſch nicht umzudrechſeln!

Mit dieſen Worten leitet Paul Marſop den „Vorſpruch" der Luſtigen Perſon zu ſeinem im Jahre 1924, alſo ein Jahr vor ſeinem Tode, bei Guſtav Boſſe in Regensburg erſchienenen Buche „Muſikaliſche Satiren und Grotesken" ein. Er hatte es, ehe er jene mit dem Vorrechte des Karikaturiſten überſteigerten, aber im Kerne — leider! — nur zu wahren, ſcharfen Satiren ſchrieb, wohl tauſendfach an ſich erfahren, dies „es iſt der Menſch nicht umzudrechſeln!", und dennoch ließ er nicht von dem Verſuche ab, Menſchen und Einrichtungen durch ſein Schreiben zum Richtigeren und Beſſeren zu wenden. Denn man würde fehlgehen, wenn man

Inhalt und Form seines letzten Buches etwa nur als ein Sich-Luft-machen von übler Laune, als ein Sich-vergnügen an boshaftem Spötteln, ohne einen andern Zweck, als dem eigenen Behagen, an der Ironie an sich, ansehen wollte. Nein, so erbarmungslos er der Verlogenheit, dem Dünkel, der Pedanterie, der Verstiegenheit, der Schurkerei, der Kunst-Prostitution seine Peitsche um die Ohren pfeifen läßt — immer bleibt er der Erzieher, der, indem er das Falsche und das Verbrechen in ihrer Niederträchtigkeit entblößt, die Lauen wachrütteln, die Schwankenden stützend lenken und die Reinen und Verständigen stärken, freilich aber auch den Schlechten den Garaus machen will.

Im Grunde war von Anfang an und blieb seine Schriftstellerei Erziehungsarbeit im höheren Sinne, ähnlich der Auffassung, wie der auf so furchtbare Weise dem Leben und seinem Wirken entrissene bayerische Kultusminister Hans Schemm „Erziehung" angesehen wissen wollte. Nicht nur in seinen ungezählten kritischen Betrachtungen, bei denen er nie in die verächtliche Rolle des Allesbesserwissenden und Nörglers um jeden Preis hinabsank, trat dieser pädagogische Grundzug seines menschlichen und künstlerischen Charakters hervor — selbst in Aufsätzen und Äußerungen, die ganz fernab von Kritik liegen, und wo er scheinbar einzig seiner vom Eindruck des Schönen in Musik, Architektur, Dichtung, Malerei hingerissenen Begeisterung Ausdruck gibt, zeigt sich der Menschenlehrer in ihm, der andere auch dahin führen möchte, den gleichen Eindruck an sich zu erfahren und zugleich sich über die Ursache dieses Eindruckes Rechenschaft zu geben.

Das gibt all seinen Schriften das Lebendige, zum Weiterlesen und Nachdenken Zwingende. Paul Marsop schrieb niemals für sich selbst allein, sondern immer für eine Gemeinde, der er sich mitteilen mußte. Mit einem aufs feinste geschliffenen Stil ausgerüstet, den er wohl auch an den geschriebenen und gesprochenen Worten seines großen Lehrers Hans v. Bülow mitgebildet hatte, und den er oftmals in sentenzartig scharfgeprägte, eine ganze, lange Betrachtung durch ein paar Worte von blitzender Klarheit zusammenfassende Sätze zu verdichten verstand, zog er den Leser zu sich heran und wußte ihn festzuhalten. Seine Schriften sind ein Genuß für jeden, der sich nicht nur am Stofflichen genügen läßt, sondern auch an der feinen, edlen Fassung eines Gedankens Freude hat. Dennoch würde auch die glänzende Form nicht ausgereicht haben, auf seine Worte hinzuhören, wenn sie nicht aus wahrer, tiefer Überzeugung hervorgekommen wären. Paul Marsop war ein Fanatiker der Wahrheit und jederzeit bereit, für seine Überzeugung bis zum äußersten einzustehen. Dadurch ist er manchem, der es mit dem skrupellosen laisser faire, laisser aller hielt, höchst unbequem geworden. Aber das focht ihn wenig an, und so übertrieben peinlich er alles vermied, was auch nur von ferne den Schein des Annehmens einer seine freie Unabhängigkeit beeinflussenden Freundschaftgabe erwecken möchte, so unantastbar war die Reinheit seiner Überzeugung.

Aus dieser Kraft der Treue gegen sich selbst schöpfte er die Fähigkeit, bis an sein Ende mit unverminderter Frische an allem Teil zu nehmen, was in der Kunst vorging. Er hielt dafür, daß man dem künstlerischen Schaffen auch der Jungen und Jüngsten freie Bahn bereiten müsse; aber diese Neigung entartete nie in ein kritikloses Gewährenlassen musikverwüstender Auch-Notenschreiber, vor allem der zeugungsunfähigen intellektuellen Gehirnakrobaten. Er, der tatkräftig die Aufführung neuer Werke forderte, schlug rücksichtslos los, wenn einer glaubte, mit der heiligen Kunst Schindluder treiben zu können.

Seine größte Erziehungsarbeit vollbrachte Paul Marsop indessen mit der Gründung und Einrichtung der Musikbüchereien, die jetzt allerorts zu den Dingen zählen, deren Vorhandensein man für die natürlichste Sache von der Welt hält. Welche Mühe und Opfer jeglicher Art das Inslebenrufen der Musikbüchereien von Marsop forderte, mit wieviel bis zu unwürdigster Behandlung seiner Person gehendem Ärger sie verbunden war, das weiß nur, wer ihm in jenen Jahren näherstand. Dieses Werk wird ihn aber auch überleben; und wenn selbst seine Schriften vergessen werden sollten, so werden seine Musikbüchereien von seinem, in der Verfolgung seiner Pläne mit zähem Realismus gepaarten Idealismus künden.

Er hatte seine Eigentümlichkeiten wie jeder vom Durchschnitt abweichende Mensch. Und so paßte es durchaus zu seinem Wesen, daß er vor zehn Jahren in Florenz, bei der Heimkehr von seinem alljährlichen Winteraufenthalt im Süden nach Deutschland, am letzten Maitage in aller Stille verschied. Fast nur durch einen Zufall gelangte damals die Kunde von seinem Tode an uns, seine Verwandten und Freunde; sonst würde er von Stund seines Hinscheidens in der fremden Stadt an verschollen geblieben sein.

Der Bildungsstand der Berufsmusiker.

Von Dr. Hans Stephan, Plauen.

Nachdem in der ZFM schon viel und Wichtiges über die berufliche Aus- und Fortbildung der Berufsmusiker gesprochen worden ist, halte ich es für eine interessante Ergänzung, zumal nach dem Abdruck der außerordentlich zukunftsträchtigen Rede von Prof. Dr. Rühlmann auf der Reichstagung der Musikerzieher, einmal ein paar Worte aus der Praxis zuzufügen, die ein Schlaglicht auf die augenblicklichen Zustände werfen können, sodaß die Forderung einer gesicherten musikalischen Weiterbildung doppelt notwendig erscheint. Der Verfasser hatte Gelegenheit, eine Prüfung für die Berufsmusiker mit auszuarbeiten und zu überwachen, an deren Ausfall gemessen werden sollte, welche Schulungskurse von den Prüflingen in der Folgezeit besucht werden müßten.

Zunächst den allgemeinen Eindruck. Mit höchstem Widerwillen wurde die Prüfung überhaupt begonnen, über den zwei Stunden Prüfungszeit lag eine Gewitterschwüle, aus der auch zeitweilig ein Blitz herausfuhr, unwillige Bemerkungen laut wurden, ja die Institution als solche bekrittelt und verworfen wurde. Selbstverständlich waren auch sehr viele ruhige Elemente vertreten, die sich hier aber mehr in ihr Schicksal fügten, als den Sinn der Sache einsahen. Teilweise waren jüngere Leute dabei, die im vergangenen Sommer beim Verfasser einen musikgeschichtlichen Kurs mitgemacht hatten, und dort durch viele Aussprachen Vernunft angenommen hatten. Die Einrichtung also, die eigentlich zum Segen des Berufsmusikerstandes geschaffen worden ist, in Schulungskursen für ihre Weiterbildung zu sorgen, wird von diesen noch durchaus verkannt. Der Berufsmusiker sieht nicht ein, daß er einer der wenigen Arbeitenden ist, der bisher ohne eine ausreichende berufliche Vorbildung tätig sein durfte. Konnte er ein wenig auf dem Klavier klimpern, glaubte er sich berechtigt, zum Tanz und im Kaffee aufzuspielen, und vor allem die Instrumentenspieler liefen meist halb ausgebildet aus der Lehre weg, um ihre Künste auf die Zuhörer loszulassen. Ihm muß nunmehr die harte Pille verabreicht werden, daß er erst nach einer Lehrzeit, wie jeder andere Berufstätige, mit dem Abschluß einer Befähigungsprüfung für die Arbeit reif ist. Dies mag für ältere Berufsgenossen schwer sein, die teils aus „Stadtpfeifereien" stammen, nie außer der Ausbildung auf dem Instrumente eine allgemeine musikalische Grundlage mitbekommen haben. Eine Nachschulung für solche Leute im mittleren Mannesalter ist kaum noch von Einfluß und günstiger Nachwirkung. Nun wird es schwer sein, eine Grenze zu finden, da die gesamte Berufsausübung an einem solchen Faden hängt. Bei der Jugend ist der Fall selbstverständlich.

Nun aber zum Ergebnis der Prüfung selbst. Der Überblick war erschreckend. Prof. Dr. Rühlmann hat in klarer Erkenntnis nicht nur eine musiktechnische Ausbildung gefordert, sondern darüber hinaus eine Allgemeinbildung. Was an Fehlern in deutscher Rechtschreibung in der Prüfung zusammengeschrieben worden ist, spottet jeder Beschreibung. Dann das fachliche Ergebnis. Nur ein verschwindender Prozentsatz konnte als reif erklärt werden, ohne noch einer Schulung zu bedürfen. Ein kleiner Teil konnte hie und da von einer Bildungsgruppe befreit werden, rund 70% aber mußten für allgemeine Musiklehre, Harmonielehre, Formenlehre und Musikgeschichte verpflichtet werden. Selbst Konservatoristen konnten keine befriedigenden Auskünfte geben. Verhältnismäßig gut allgemein musikalisch arbeiteten Mitglieder der anwesenden Arbeitsdienstkapelle. Resultate aus Landbezirken waren relativ am schlechtesten.

Nun dürften einzelne Fragen und deren Beantwortungsweise interessieren. Dazu ist zu betonen, daß eine Reihe Fragen Intelligenzfragen waren, die fast durchweg ungenügend und in schlechtester Ausdrucksweise behandelt wurden. Molltonleitern melodisch auf- oder abwärts waren nur in wenigen Fällen richtig anzutreffen. Auch bestimmte Intervalle mit Benennungen wurden selten richtig beantwortet. Wenig bekannt sind die Umkehrungen eines Akkordes. Italienische Tempo- und Phrasierungszeichen waren relativ bekannter. Verhältnismäßig gut wurde der Aufforderung gefolgt, aus dem Gedächtnis die Melodien eines Chorales oder Volksliedes anzugeben. Dabei muß aber berücksichtigt werden, daß bei den meisten Antworten nicht eine Gehörsprüfung die Grundlage dazu bot, sondern daß das Notenbild rein visuell bekannt war. Das machte sich vor allem bei Orchestermitgliedern bemerkbar, die zeitweise sogar ihre Orchesterstimme notierten. Dies waren die einfachsten Fragen der allgemeinen Musiklehre.

In der Abteilung Harmonielehre wurde gefragt, nach welchem System studiert worden wäre. Darauf wurde nur von einer ganz kleinen Zahl geantwortet. Meistens hießen die Antworten: „nach einem Lehrbuch". Man dürfte hier die Unklarheit über das Wort „System" als Voraussetzung einer solchen Beantwortung buchen müssen. Unklarheit herrschte weiter über Konsonanz und Dissonanz. Haupt- und Nebenfunktionen wurden fast nur von solchen Prüflingen beantwortet, die entweder nach Riemann oder der Stufenlehre gelernt hatten. Gar die Bildung einer vierstimmigen Kadenz stieß auf Schwierigkeiten. Während einige vom Unterricht her die enge Lage im Kopfe hatten, war die weite Lage fast allen ein Rätsel. Eine Modulation im vierstimmigen Satz wurde durch rund 5 Prüflinge von rund 120 ausgeführt.

In der Musikgeschichte fehlt jedes zeitliche Orientierungsvermögen. Unter dem 18. Jahrhundert verstand man meistens das Jahrhundert von 1800 bis 1900. Das bewiesen Namen wie Weber, Lortzing usw., die als Antwort für einen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts angegeben wurden. Bach mit seinen Werken war nur ganz wenig bekannt. Selbst die Musiker, die man unter dem Namen „Klassiker" zusammenfaßt, wurden schief behandelt, meist überhaupt nicht als Stilbegriff erfaßt. Es konnte vielfach vorkommen, daß Schubert nicht als größter Schöpfer deutschen Liedgutes gekannt wurde. Etwas mehr beschlagen war man bei der Nennung von Virtuosen auf dem Gebiete des Instrumentes der einzelnen. Über die Entwicklung der modernen Musik wußte kaum jemand Richtiges zu schreiben. Ja selbst die Angehörigen von Jazzkapellen wußten nichts über Operetten auszusagen. Unter klassischen Meistern der Operette wurden Léhàr, Kalmàn, Künnecke, manchmal Strauß angegeben. Die Antwort auf die Frage nach dem Lieblingskomponisten wurde stets schüchtern beantwortet, die nach dem „Warum" zeigte ein äußerliches Bild. Die Singbewegung war schon dem Ausdruck nach hundertprozentig unbekannt. Und schließlich ergaben Fragen aus der musikalischen Formenlehre, was ein Motiv, eine Fuge, Kanon, Sonate oder Symphonie, Variation seien, nur unklare Bilder.

Dieses Ergebnis einer einzigen Stadt dürfte nach meiner Schätzung noch mit vielen anderen Beispielen aus dem deutschen Raum belegt werden können. Deren Zusammenstellung aber gibt auch den festen Ansatzpunkt, an dem eine grundlegende Erziehung einsetzen muß.

Neue Wege der Musikerziehung in den Karlsruher Volksschulen.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Das Karlsruher Stadtschulamt hat unter Führung von Stadtoberschulrat Zeil in neuer, kulturell wie organisatorisch bedeutsamer Form seinen musikerzieherischen Aufgabenkreis erweitert. Nach einer Arbeit von einem halben Jahr läßt sich bereits eine Etappe überblicken, deren Erfolg eine gedeihliche Weiterentwicklung sicherstellt und nunmehr auch anderwärts vorbildlich zu wirken bestimmt ist.

Die Arbeit bewegte sich auf der Grundlage einer ausgezeichneten Ergänzung: Zunächst trat an die Stelle der bisher üblichen „Tell"-Vorstellung für die Schulentlassenen, die kaum mehr als eine Hinweis-Geste auf das Theater als Bildungsstätte war, die Aufführung einer

deutschen Oper mit einer schulmäßig eindringlichen und dabei doch ungemein lebendigen Vorbereitung der Schüler. Die Sorgfalt und kulturelle Vertiefung der Vorbereitung in Verbindung mit weitergreifenden musikpflegerischen Absichten legte es nahe, den Kreis der beteiligten Schüler erheblich zu erweitern. Die in jeder Hinsicht glückliche Wahl von Webers „Freischütz" machte es möglich, alle Schüler von der 5. bis zu den Fortbildungsschulklassen, d. h. die Altersstufen von 11 bis 17 Jahren, in die Aufführungen einzubeziehen. Die Kernzelle der Vorbereitung war die Klasse. Die Lehrkräfte wurden mit Textmaterial versehen, zudem selbst mit einigen Vorträgen in Webers Schaffen und die musikalische Welt des Werks eingeführt und angewiesen, die „Freischütz"-Einführung in jeder nur möglichen Weise in den Unterricht einzubauen. Die Schüler nahmen den Gedanken freudig auf und beschafften sich großenteils selbst Textbücher, auch Notenmaterial. Die musikalische Vorbereitung setzte im Anschluß an die textlich-geschichtliche auf dem Weg des Schulfunks ein: die Schüler hörten jede Woche im Rahmen des Unterrichts (in den Sing- und Turnsälen) entsprechend erläuterte Schallplatten-Ausschnitte aus der Oper. Dieser grundlegenden Einführung schloß sich eine eigens dafür eingeschaltete Übertragung des Stuttgarter Senders an, die einen zusammenfassenden Querschnitt der Oper bot. Etwa gleichzeitig wurde in den Singstunden alles Liedmäßige der Oper in die eigene Wiedergabe durch die Schüler übernommen und damit in lebendigen Wert umgesetzt. Der Tag der Hausmusik wurde, auch nach der Seite der Eltern-Werbung, sehr wirkungsvoll in der Form in den Dienst der Sache gestellt, daß alle Schulen Hausmusik-Abende zu veranstalten hatten, die durchweg sehr ansprachen und in denen die „Freischütz"-Lieder von den Schülern, zum Teil auch Arien von gern bereiten jüngeren Kräften des Staatstheaters gesungen, Weber-Musik gespielt und sogar kleine Dialogszenen durch die Schüler aufgeführt wurden. Unmittelbar vor Beginn der Vorstellungen stand in dem stufenweisen, sich steigernden Aufbau der Vorbereitung ein Freischütz-Konzert des Staatstheaters und der Staatskapelle in der Festhalle, das den Schülern schon einen Begriff von der Großwirkung des Werkes gab.

Der Besuch der Vorstellungen wurde — darin liegt ein erziehliches Moment, nicht zuletzt auch für die Heranbildung eines Theaterbesuchernachwuchses — nicht kostenlos vermittelt. Auf der Basis eines gerechten Platzverteilungssystems wurde ein Einheitspreis von 50 Pfg. erhoben. Die Beteiligung war freiwillig und erreichte nahezu 100 Prozent. Für die Minderbemittelten wurde kameradschaftlich durch Klassensparkassen gesorgt. In 9 Vorstellungen haben auf diesem Wege über 10 000 Volksschüler den „Freischütz" erlebt. Das kann getrost ausgesprochen werden, denn das übereinstimmende Urteil geht dahin, daß die vertiefte Einführung die Schüler aufgeschlossen und jedenfalls ganz anders als bei den üblichen Schülervorstellungen vor das Werk treten ließ.

Hand in Hand mit dieser Arbeit, auf deren Vorbildlichkeit soeben auch das Badische Unterrichtsministerium hingewiesen hat, wurde die Umgestaltung der bisher mit der Karlsruher Musikhochschule verbundenen Singschule zu einer Volkssingschule vorgenommen. Dazu gab den äußeren Anlaß der Rückgang der bisherigen Einrichtung, die die Singchorschulen mit Rücksicht auf das Schulgeld und die außerschulischen Übungsstunden nur einem beschränkten Kreis zugänglich machte. Die Neuorganisation des Stadtschulamts schuf insofern eine wirkliche Volkssingschule, als nunmehr an allen Schulen Schulchöre gebildet sind, an denen alle Klassen und alle Schüler ohne Schulgelderhebung teilnehmen und deren Übungen, in den Schulunterricht eingegliedert, in der Schulzeit stattfinden. Die regulären Klassensingstunden werden davon nicht berührt; der Eintritt in den Schulchor ist fakultativ und von der Stimmbegabung abhängig. Der größere Bedarf an besonders geschulten Lehrkräften wird in kurzer Zeit durch Lehrerkurse gedeckt. Auch hier wurde in einem halben Jahr eine außergewöhnliche Leistung vollbracht. Am 24. März erbrachten in einer großen Kundgebung „Deutsche Schule — Deutsches Lied", die für das deutsche Volkslied wie für den Gedanken der Volkssingschule begeisternd warb, sechs Schulchöre den Beweis eines schönen, ungekünstelten Könnens, einer fruchtbaren und sinnvollen Arbeit, die weit über Karlsruhe hinaus nachhaltig beachtet zu werden verdient.

Sind öffentliche Schüler-Vortragsabende ein untrüglicher Beweis für die Güte des Musikunterrichts?

Im Novemberheft der ZFM bricht Clementine Sandhage aus Hamm i. W. eine Lanze für den wöchentlichen einhalbstündigen Unterricht und plaidiert sogar für Verpflichtung der Musiklehrer zu öffentlichen Vortragsabenden, weil nur diese den Beweis für einen wirklich guten Musikunterricht ergäben. Richtig bemerkt die Verfasserin, daß der Unterricht „für die Katz war", wenn der Schüler den Unterricht aufgibt, ehe er eine gewisse technische und musikalische Reife erlangt hat. Ja, es fragt sich nur, ob ein Schüler bei wöchentlich einhalbstündigem Unterricht überhaupt dahin kommt, sie in nicht allzulanger Zeit zu erreichen. Selbst wenn die musikalische Bildung, wozu doch allerlei gehört, wie Gehörsbildung, Elementarlehre, die Grundbegriffe der Harmonie, ganz beiseite geschoben werden sollte, ist an einen wesentlichen technischen Fortschritt kaum zu denken. Tatsache ist jedenfalls, daß die meisten Durchschnittsschüler nicht gerade aus eigenem Antrieb an das Üben des aufgegebenen Pensums täglich gehen, sondern es bedarf erst eines solchen durch die einsichtigen Eltern; häufig genug geschieht es erst bei einmaligem Unterricht in den letzten Tagen, wenn es auf den Nägeln brennt; und die ersten Tage läßt man vorüberstreichen. Es muß das Bestreben jedes Musiklehrers sein, seine Schüler, ihrer Begabung entsprechend, möglichst schnell technisch und musikalisch, aber beileibe nicht auf Kosten der Gründlichkeit vorwärts zu bringen. Ist z. B. ein Klavierschüler erst soweit gefördert, daß er leichte Stücke von Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Grieg, Jensen u. a. bewältigen kann, so hat der Lehrer in der Regel gewonnen; denn jetzt erwacht gewöhnlich das Interesse und ein gesunder Ehrgeiz, der zum Üben ohne elterlichen Antrieb anregt.

An und für sich sind Schüler-Vortragsnachmittage oder -abende nicht zu verwerfen; die Schüler können gegenseitig von einander lernen und sich anregen; der lässige kann hören, wie der fleißigere es weiter gebracht hat. Sie brauchen aber noch lange nicht öffentlich zu sein; es genügt, wenn Eltern und Geschwister oder Interessenten anwesend sind. Einen vollgültigen Beweis für die Güte des Unterrichts erbringen sie nicht; die Eltern sind vielfach gar nicht in der Lage, das beurteilen zu können und fallen auf Bluff herein. Noch zu Ende des vergangenen Jahrhunderts waren die österlichen öffentlichen Schulprüfungen sehr im Schwange; sie sind in der Versenkung verschwunden, weil sie kein wirkliches Bild von der Arbeit des Lehrers und den Leistungen der Klasse ergaben, sondern meistens auf Blendwerk hinausliefen. Jeder Schulleiter weiß, daß es durchaus nicht immer seine schlechtesten Lehrer sind, die bei Prüfungen (Revisionen), wo ein oder mehrere Aufpasser in Form von Schulaufsichtsbeamten anwesend sind, mehr oder weniger versagen; jeder Lehrer weiß auch, daß öfters Schüler, auf die er bei solchen Gelegenheiten die größte Hoffnung setzte, ihn im Stiche ließen. Beim Musikunterricht ist es nicht anders. Der eine Lehrer hat mehr begabte Schüler als ein anderer, und der erstere ist dann sehr im Vorteil. Manche Schüler sind überhaupt nicht zum öffentlichen Vorspiel geeignet, dabei spielen Begabung, Nerven, Gedächtnis (auch wenn nach Noten gespielt wird) eine große Rolle; ein Stück kann ganz sicher gekonnt sein, und bei der Aufführung hapert es an allen Enden. Ob solche Schüler durch ihr Versagen ermuntert werden? Oder sollen sie ausgeschlossen werden? Keineswegs ist es der Hauptzweck des Musikunterrichts, die Schüler zum öffentlichen Vortrag zu erziehen zum Ruhme des Lehrers, sondern unsere Hausmusik neu zu beleben und die Musikalität des Volkes zu bilden. Gewiß spielen ja bei vielen Musiklehrern öffentliche Schülervorträge eine große Rolle. Wie sie zustande kommen, sei an einem Beispiel aus eigener Erfahrung geschildert. Einer nahverwandten jungen sehr begabten Dame, meiner Schülerin, die bereits öfters auf dem Konzertpodium saß, empfahl ich, auch einmal anderswo noch Unterricht zu nehmen. Die Wahl fiel auf eine sehr tüchtige Pianistin mit sehr großer Praxis. Nach Vortrag von Chopins h-moll Sonate wurde sie mit offenen Armen aufgenommen. Natürlich, sie war ja später die große „Kanone", wie ich mit eigenen Ohren unter den Zuhörern vernehmen konnte. Die öffentlichen Schülervortragsabende im Konzertsaal spielten da zweimal im Jahre eine große Rolle. Ich und auch

die Eltern waren erstaunt, wie Wochen und Monate lang immer und immer dasselbe Stück geübt werden mußte, obgleich es wirklich in- und auswendig saß. Das hatte mit Gründlichkeit nichts mehr zu tun. Auf meine Frage hin erklärte mir die frühere Schülerin, daß sie das Stück zum nächsten Vortragsabend spielen solle, und daß es allen Schülern so ergehe, weil nur so nach der Meinung der Lehrerin ein sicherer Vortrag sich erzielen lasse. Kaum war der erste Vortragsabend vorüber, so wurde bereits das Programm zum nächsten aufgestellt und die Hetze ging von neuem los. Schließlich wurde es auch dem Vater zu toll und er verbrannte sich den Mund und wies auf die Verkehrtheit eines solchen Unterrichts hin. Wie soll dabei ein Schüler technische Fortschritte machen? Ist ein solches Verfahren nicht für ihn wie auch für die häuslichen Zuhörenden eine Qual. Man wende nicht ein, daß das ein Einzelfall sei. Er bildet die Regel da, wo öffentliche Schülervortragsabende veranstaltet werden. Sie laufen vielfach auf reines Blendwerk hinaus; der gesunde Fortschritt des Schülers ist dabei Nebensache und der Ruhm und die Reklame des Lehrers die Hauptsache. Und noch ein lehrreiches Beispiel. Eine ausgediente Kammersängerin unterrichtet nunmehr. Einmal wurde ein Schülervortragsabend veranstaltet, in dem eine ganze Anzahl Damen und Herren teilweise schon konzertreif vortrugen. Auf dem Programm stand die Dauer der Unterrichtszeit, die teilweise verhältnismäßig kurz war. Man hatte aber vergessen, daß manche Schüler bereits vorher anderweitigen jahrelangen Unterricht genossen hatten und vielleicht nur gekommen waren, ihrer Stimme den letzten Schliff geben oder etwas auffrischen zu lassen. Also reinster Bluff. Tatsächlich wurde mir später mitgeteilt, daß es mit dem Unterricht der Kammersängerin nicht weit her sei. Ein Schüler kann im Vortragsabend ein Stück sehr brav vorspielen und ist vielleicht nicht in der Lage, den Unterschied zwischen einem Dur- und Mollakkord klarzulegen, die Tonalität desselben in seinen einzelnen Abschnitten festzustellen, geschweige denn eine einfache Kadenz zu bilden. Wenn es auch heißt: „An den Früchten sollt ihr sie erkennen", so müssen doch diese nach allen Seiten untersucht und geprüft werden. So wie der Schulleiter seine Mitarbeiter am besten in der Klasse bei der Arbeit kennen und schätzen lernt, so ist es schließlich auch beim Musiklehrer. Eigentümlich berührt es, daß die Verfasserin die Schädlinge im Musikunterricht gleichsam als etwas Gegebenes betrachtet, mit dem man sich eben abfinden müsse. Wozu denn überhaupt die Unterrichtsbestimmungen? Daß nicht jeder „Geprüfte" ein wirklich guter Musiklehrer ist, sei gern zugestanden, auch, daß ein ungeprüfter ausgezeichneten Unterricht geben kann. Ich glaube aber doch, daß ein solcher, bei dem das Zweite zutrifft, sich seines Wertes bewußt ist und sich nicht durch Unterbietung angemessener Preise herabwürdigt und überhaupt jeglichem Blendwerk abhold ist.

H. B.

Rassefragen in der Musikerziehung.

Zu den neuen Richtlinien des Reichserziehungsministeriums.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Reichsminister Rust hat unlängst die deutschen Schulen angewiesen, dem Rasseproblem eine besondere Aufmerksamkeit und Pflege im Lehrplan zu widmen. Unter den in Frage kommenden Fächern, die unter rassekundlichen Gesichtspunkten behandelt werden sollen, ist die Musik, das „Singen" ausdrücklich genannt worden. Ein Beweis für die Wichtigkeit des Rasseproblems in der Kunst.

Eine neue Jugend ist im Entstehen begriffen, der ein viel stärkeres Rassebewußtsein mit auf den Lebensweg gegeben wird, als heute den meisten Vertretern der älteren Generation eigen ist. Ein Blick in das heutige Musikleben zeigt deutlich genug, daß wir noch weit genug davon entfernt sind, rassekundliche Richtlinien aufzustellen und praktische Folgerungen aus dem Rassegedanken zu ziehen. Wohl finden wir eine Ausschaltung allzu rassefremder musikalischer Strömungen namentlich in Bezug auf die Autoren jüdischer Herkunft, aber diesem negativen Bestrebungen fehlt noch die bewußte, positive Herausstellung nordischer Musikwerte. Jener Schöpfungen nordischer Art, die Minister Rust ausdrücklich als das Vorbild und Ziel völkischer Erziehung bezeichnet hat.

Die Musik, die unter allen Künsten die stärksten seelischen Wirkungen auslöst, gewinnt durch eine Verbindung mit der Rassekunde neue Anregungen, die für den Künstler wie für das Volk in gleicher Weise bedeutungsvoll werden können. Die Jahre vor der nationalsozialistischen Revolution haben uns gezeigt, welche schweren seelischen Schädigungen ein Volk erleiden kann, das wurzellos den widernatürlichsten Rasseeinflüssen ausgesetzt wird. Jüdisches Musikantentum machte sich breit, das das Volk in einen Sumpf der Unmoral führte und ihm die Quellen seines eigenwertigen Wesens verschloß. Eine bewußte Erziehung zum Rassegefühl wird kommenden Generationen die Möglichkeit geben, selbständigere Entscheidungen zu treffen und Fremdkörper abzuschütteln, die in die Blutbahn des deutschen Volksorganismus einzudringen suchen.

Zu diesen Erkenntnissen wird eine rassenkundliche Musikerziehung verhelfen, die auf der volksstämmigen Grundlage neue rassenpolitische Ideale in das Musikleben einführt. „Nordisch" — dieser Begriff wird zu einem Wertmaßstab, zu einem Stilkriterium bei der Überprüfung vorhandener und werdender Schöpfungen. Vor mehr als einem halben Jahre habe ich bereits in dem amtlichen Kulturorgan der NSDAP, den „Nationalsozialistischen Monatsheften" in Bezug auf die Reinigung des Opernspielplanes geschrieben: „Man möge doch einmal davon abgehen, einseitige künstlerische Gesichtspunkte wahrzunehmen und möge das Gesamtwerk in seinen ethischen, rassischen, völkischen Auswirkungen einer Prüfung unterziehen. Dann wird man zu einer ganz neuen Spielplangestaltung kommen, in der bisher vernachlässigte Meister zu Ehren kommen, während andere, bisher Weltgeltung beanspruchende Verbreiter alttestamentlicher Perversitäten und Schlafzimmerdüfte allerdings eine Zurücksetzung erfahren dürften". Von Heinrich Schütz und Gluck führt über Bach, Brahms u. a. bis zu Pfitzner eine Linie nordischer Musikschöpfungen, die zugleich die künstlerischen Höchstwerte der Nation darstellen.

Aus der Gegenüberstellung extremster Gegensätze, etwa einer pathetisch hohlen Meyerbeer-Oper und Pfitzners „Palestrina" gewinnt man bezeichnende Aufschlüsse über die Grenzen zwischen nordischem und nichtnordischem Wesen in der Musik. Die gründliche Vertrautheit mit den maßgeblichen Werken der Rassekunde führt ohne weiteres zu einer Anwendung der hier gegebenen Erkenntnisse auf das Gebiet der Musik.

Becking mit seinem „Collegium musicum" im Prager Konzertsaal.

Von Dr. E. J. Luin, z. Zt. Prag.

Professor Becking hat während seiner Erlanger Zeit schon mit seinem Collegium musicum eine reiche Tätigkeit entfaltet und nicht nur die Musik des Mittelalters zu Gehör gebracht (ich erinnere an die Matinée im Münchner Residenztheater), sondern auch die Musik der Reformationszeit gepflegt (Konzert Nürnberg: Motetten von Martin Luther, L. Senfl, Agricola, H. Isaak, Lupus Hellink), nein er hat sogar Opernaufführungen geleitet und sowohl im Pommersfeldner Schloß, als in Bayreuth, Bamberg und Würzburg, Barockopern im Rahmen der Schönborner Schlösser, wie Pergolesi „Der getreue Musikmeister" und Telemann „Pimpinone und Vespetta" zur Aufführung gebracht. Eine lebendigere Wiedererstehung jener liebenswürdigen Theaterepoche der heiteren Theaterunterhaltung im prachtvollen Rahmen dieser prunkvollen Bauten kann man sich wohl kaum vorstellen.

Nach Prag berufen, hat Becking, neben seiner akademischen Tätigkeit mit fester Hand auch in das praktische Musikleben eingegriffen und nicht nur für seine Studenten ein Collegium musicum gegründet, als Vizepräsident die Leitung der deutschen Kammermusikvereinigung übernommen, sondern auch die musikalische Erziehung des Lehrerbildungsinstituts: die „pädagogische Akademie" organisiert. In der pädagogischen Akademie leitet er die musikalische Erziehung der Lehrer, die in Prag nicht in einer Lehrerbildungsanstalt, sondern von Universitätsprofessoren und Dozenten ausgebildet werden. — Diese pädagogische Akademie, ursprünglich ein privates Institut der Pestalozzigesellschaft, ist jetzt verstaatlicht worden und hat durch das lebendige Interesse Beckings an der musikalischen Erziehung dieser aus deutschen Stämmen kommenden jungen Leute die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

Becking, der sich klar ist, welche Bedeutung Musik für die Erziehung hat, betont, daß für den Lehrer im Dorf, in der kleinen Stadt, wenn er seinen Posten ganz ausfüllen will, die Musik ein wesentlicher Bestandteil sein muß. So hat er mit der Schar der heranwachsenden Lehramtskandidaten und Kandidatinnen, zusammen mit seinen Studenten und Studentinnen regelmäßige Singproben, besser gesagt Singabende eingeführt und ihnen in seiner lebendig begeisternden Weise die Freude an der Musik ins Herz gepflanzt, ihnen Verständnis für Stil und Vortrag gelehrt und sie zum musikalischen Denken erzogen. Es ist erstaunlich, was in dieser kurzen Zeit der Beckingschen Lehrtätigkeit in Prag geleistet worden ist. Mutig wagt sich diese Jugend an musikalisch und geistig schwere Chöre und Werke der Meister aller Jahrhunderte, von der gotischen Notre Dame-Epoche bis zur Neuzeit.

Schon im Mai 1931 versuchte es Becking mit seinem Collegium musicum im Saale des Clementinums ein Konzert zu geben und englische, niederländische und deutsche Musik des späten Mittelalters von seinen Comilitonen singen zu lassen. Im Juni 1932 wagten sie sich schon an Instrumentalmusik: Sinfonien von J. Chr. Bach, Werke des jungen Mozart, ein Cembalokonzert von Wagenseil. 1933 bestand das Konzertprogramm aus einem 6stimmigen Madrigalsatz von Willaert, mittelalterlicher Kammermusik von Phil. de Vitry, Binchois und Dufay, deutschen Liedern von Fink, Stoltzen und Senfl und dem 12stimmigen Begrüßungschor Andrea Gabrielis: „Ecco Vineggia Bella". 1934 brachte Becking eine Aufführung der II. Sinfonie von Rosenmüller, ein Concerto grosso von Händel, Madrigale für a cappella-Chor von Philipp de Monte, Claudio Monteverdi, H. Schütz und Weckemanns 126. Psalm für Chor und Orchester. In einem II. Konzert desselben Jahres spielte man Mozarts Serenade: Notturno für 2 Orchester und Pauke, H. Battre: Motette für Singstimme und Instrumente, Cl. Monteverdis Duett der Pompea und Nero aus der Oper: L'incoronazione di Poppea, G. Gabrielis Konzert: Dolce musica mia und endlich Bachs 5. Brandenburger Konzert für Flöte, Violine, Cembalo und Orchester.

1935 nun trat Becking aus den Schranken der Universitätsräume hinaus in die breite Öffentlichkeit und wie beliebt in der kurzen Zeit des Bestehens sich diese Singgemeinschaft gemacht hat, beweist, daß schon zwei Tage vor dem Konzert sämtliche Plätze des Uraniakonzertsaales ausverkauft waren. „Alte und neue Gemeinschaftsmusik des Collegium musicum der deutschen Universität und Hörerschaft der deutschen pädagogischen Akademie" verkündete das Programm. Schade, daß dieses schöne Konzert in dem Uraniasaal stattgefunden hat. Vielleicht fürchtete man das Wagnis, zum erstenmal in einem großen Saal zu singen, aber die Leistungen dieser wirklich begeisterten jugendlichen Schar wären viel besser zur Geltung gekommen, wenn das Podium nicht so eng und der Saal nicht so drückend voll gewesen wäre. Jedenfalls für das nächste Mal dürfte es geraten sein, einen Konzertsaal zu mieten, dessen Podium dem Sängerchor und den Instrumenten reichlich Raum gibt und für die Zuhörer mehr Sitz- und Stehplätze zur Verfügung hat.

Vom musikhistorischen Standpunkt aus war das Programm außerordentlich anziehend. Es begann mit einem 5stimmigen geistigen Madrigal des Prager Kapellmeisters der kaiserl. Rudolphinischen Zeit: Philipp de Monte, es folgte eine 10stimmige Motette Orlando di Lassos, ein 6stimmiges Madrigal Willaerts, ein 5stimmiges von Gesualdo da Venosa und H. Schütz. Diesem Blütenstrauß der Madrigalkunst gesellte sich ein 4stimm. Canon von Kaminski, ein 3-stimm. Lied von Hindemith und ein 5stimm. Chor von Ludwig Weber. So starke Kontraste: Chorwerken des 16. Jahrhunderts die modernsten neuzeitlichen gegenüberzustellen, ist ein Wagnis und eine Zumutung sowohl an die Hörerschaft, wie an die Sängerschar, aber vielleicht wollte Becking zeigen, was er aus seiner Singgemeinde herausholen kann, auch wenn er nicht den Taktstock schwingt, denn, und das ist ein weiteres Verdienst seiner pädagogischen Erziehung, zwei junge Akademiker, aus dem Beckingschen Kreis hervorgegangen, standen auch schon am Dirigentenpult. So hat der junge Franz Schwarz den Kaminskischen Canon dirigiert und Dr. Spieß, der fleißige Assistent Prof. Beckings leitete den Weberschen Chor. An dieser Stelle darf noch darauf hingewiesen werden, daß der junge Schwarz in dem von Prof. Becking zur Verfügung gestellten Saal des musikalischen Seminars allwöchentlich deutsche Mäd-

chen und Jünglinge um sich versammelt um mit ihnen deutsche Volkslieder zu singen, eine dankenswerte Arbeit dieser aus Böhmen und Mähren in Prag zusammengekommenen Schar die alten deutschen Weisen kennen und lieben zu lehren. — Im II. Teil des Programms hörte man 3 Instrumentalstücke und 3 vierstimmige Kirchenlieder von S. Scheidt und eine 5- und 7stimmige Chormusik von H. Schütz. Es war ein langes und an Einseitigkeit nicht krankendes Programm, aber vielleicht deshalb so ausgearbeitet, um einem kleineren und großen Chor die Möglichkeit zu geben von ihrem Können und ihren Fortschritten eine Probe abzulegen. War es doch der Vorabend der Verstaatlichung der deutschen pädagogischen Akademie, die durch dieses Konzert, als auch schon die vorhergehenden mit Recht das Interesse und die Aufmerksamkeit der deutschen und der Universitätskreise, sowie auch der staatlichen Behörden auf sich gezogen hat. Als Kulturarbeit an diesen aus allen deutschen Teilen Böhmens und Mährens in Prag zusammenkommenden Kreisen wird dieser Singgemeinde mit der Pflege des deutschen Volksliedes das Verständnis der alten und neuen Meister erschlossen und ihnen damit für ihr Leben ein Stück deutsches Kulturgut geschenkt. Und so soll dem begeisterungschaffenden, unermüdlichen Musikmeister und deutschen Gelehrten weiter eine ersprießliche Tätigkeit gewünscht werden, sowohl an seiner Junglehrerschafts-Singgemeinde, als an seiner Arbeit mit dem „Collegium musicum".

Musikleben in Japan.

Erfolge einer deutschen Künstlerin.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Das Konzertleben Japans hat sich in einer Weise entwickelt, wie man es vor wenigen Jahren nicht für möglich gehalten hätte. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, den Eifer, mit dem man deutsche Musik zu erfassen sucht oder den Mut, mit dem man sich selbst an die schwierigsten Aufgaben heranwagt. Japan möchte alles lernen und alles selbst ausführen. Die besten Lehrkräfte werden aus Deutschland geholt und nun wird künstlerische Arbeit mit erstaunlichem Fleiß und unermüdlicher Ausdauer geleistet. Fast alle großen Sinfoniekonzerte werden ausschließlich mit japanischen Kräften ausgeführt. Beethovens 9. Sinfonie wird mühelos bewältigt und erlebt in jedem Winter mehrere Aufführungen von verschiedenen Orchestern.

Die Programme werden meist in japanischer und deutscher Sprache gedruckt, denn auch die deutsche Sprache wird eifrigst erlernt. Diese Sympathie, die deutschem Wesen in Japan entgegengebracht wird, kann nur durch allerbeste Kunstleistungen gestärkt werden. Das ist das beste Mittel, um den Gegenströmungen entgegenzutreten, die es selbstverständlich auch nicht an Versuchen fehlen lassen, deutsche Musik und deutsche Sprache auszuschalten. Mitunter treffen deutsche Konzertsängerinnen in Japan ein, die zu unrecht „als beste deutsche Volksliedsängerin" angekündigt werden und durch die Minderwertigkeit ihrer Leistungen enttäuschen. Man sollte viel stärker darauf bedacht sein, derartige in Japan einreisende Künstler auf ihre Qualität zu prüfen, denn der Japaner ist leicht geneigt anzunehmen, daß man ihn nicht ernst nimmt und daß für ihn Minderwertiges gerade gut genug ist. Das mag zum Teil auch daran liegen, daß man in Deutschland das Musikverständnis und die Musikliebe der Japaner unterschätzt.

Eine der namhaftesten und beliebtesten Konzertsängerin ist die Deutsche Maria Toll, die als Prof. für Gesang an der Kaiserlichen Akademie in Tokyo wirkt. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß sie sich die Herzen der Japaner restlos erobert hat. In ihrem letzten Konzert sang sie neben Beethoven, Mozart, Brahms, Strauß und Lortzing auch japanische Lieder in japanischer Sprache von den auch in Deutschland bekannten Komponisten Kosеak Yamada und Hidemaro Konoye. Der Komponist Yamada erklärte, er habe seine Lieder noch niemals in so ausgezeichneter Wiedergabe gehört. Beim Ableben des Reichspräsidenten von Hindenburg unterbrach Maria Toll ihren Sommeraufenthalt, um bei der Trauerfeier der Botschaft für das diplomatische Korps und die deutsche Kolonie die Litanei von Schubert und die Arie aus dem deutschen Requiem von Brahms unter Mitwirkung des deutschen Cellisten Prof. Heinrich Werkmeister vorzutragen. Als einzige Europäerin unternahm Maria Toll kürzlich eine Konzert-

reise nach Hokaido, der nördlichen Insel Japans, in Begleitung von Orchester, Chor und Solisten der Kaiserlichen Akademie unter Leitung ihres Direktors. Am 25. Oktober 34 fand ein Beethoven-Konzert statt unter Leitung von Hidemaro Konoye, wobei Maria Toll Beethovenlieder und die Fidelio-Arie singt.

Wir in Deutschland wollen die tapfere Pionierarbeit der jungen Künstlerin, die von ihren Berliner Konzerten her in bester Erinnerung ist, nicht vergessen und dankbar der Sängerin gedenken, die einsam im fernsten Osten dazu beiträgt, deutschem Wesen und deutscher Musik Weltgeltung zu verschaffen.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Der abtrünnige Zar" (Köln, Opernhaus und Wiesbaden).

Engelbert Humperdinck: „Die Heirat wider Willen" in Neubearbeitung von Wolfram Humperdinck und Adolf Vogl (Leipzig).

Ernst Gernot Klußmann: Musik zu „Iphigenie auf Tauris" (Bielefeld).

Reynaldo Hahn: „Der Kaufmann von Venedig", Oper nach Shakespeare (Paris).

Richard Hagemann: „Capansacchi", Oper (Wien).

C. H. Grovermann: „Die Heilige Not", Oper (Kassel).

Louis Rudloff: „Die Toteninsel", Musikdrama (Straßburg).

Konzertwerke:

Otto Besch: „E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre" (Königsberger Sender).

Hermann Ambrosius: „Sinfonische Motette" für a cappella-Chor (Chemnitz).

A. Gillessen: „Ein deutscher Liederquell", Kantate (Düsseldorf).

Max Thomas: „Die Kreuzigung", Passionsmusik (Berlin).

Fritz Werner: „An die Toten" für Chor (Berlin).

Friedrich de la Motte-Fouqué: „2. Sinfonie" (Berlin).

Hermann Zilcher: „Eichendorff-Zyklus" op. 60 (Würzburg).

Kurt v. Wolfurt: „Musik für Streichorchester" (Dresden, 11. und 12. April).

Willi Hammer: „Das ewige Werden" Oratorium (Altona, 10. April).

Hermann Ambrosius: „Serenade" (Reichssender Leipzig, 4. April).

Max Donisch: „Aus der Kinderzeit", Orchestersuite (Reichssender Königsberg).

Siegfried Krug: „Vier Stücke für Streichquartett" (Reichssender München).

Alex Grimpe: „Symphonische Musik für großes Orchester" zu E. B. Seringhaus' Hörspiel „Der Ruf der Erde" (Reichssender Hamburg).

Alwin Zimmermann: „Aphrodite", symphonisches Werk (Konstanz).

Theodor Blumer: „Silhouetten" für Streichorchester (Reichssender Hamburg).

Karl Thieme: „Deutsches Tanzliedspiel" (Leipzig, Gewandhaus, unter GMD Hans Weisbach).

Georg Kiessig: „Sinfonie op. 41" (Leipzig, Gewandhaus, unter GMD Hans Weisbach).

Otto Wartisch: „Deutsche Rhapsodie" für großes Orch., dem Frankenführer Julius Streicher gewidmet (Philharmonische Konzerte, Nürnberg).

Erich Rhode: „Sonate für Violoncello und Klavier" (Werk 31), Lieder nach Dichtungen von Walter Saffen und Hans Pflug, „Variationen über ein Volkslied für 2 Violinen und Klavier" (Werk 35) (Kompositionsabend Nürnberg).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Werner Egk: „Die Zaubergeige", Oper (Frankfurt a. M., 20. Mai).

Hans Stieber: „Eulenspiegel", Oper (Leipziger Opernhaus, 3. November).

Konzertwerke:

J. N. David: Introduktion und Passacaglia über „Wach auf, du deutsches Land" (Leipzig, durch Friedrich Högner).

Josef Reiter: „Festgesang für Chor" (Bad Reichenhall, 15. Juni).

Wolfgang Fortner: „Deutsche Liedmesse" für gemischten Chor a cappella (Dresden, Juni).

E. N. v. Reznicek: „Karnevals-Suite im alten Stil" (Berlin, 4. Mai 35).

PARISER UR- BZW. ERSTAUFFÜHRUNGEN (bis Ostern 1935):

Schubert: Symphonie E-dur (ergänzt von Weingartner).

Desportes: Klavierquintett, UA.

Staelenberg: Suite française, UA.

Chapuis: Trio G-dur, UA.

Idiartborde: Guipuscoa, Orch.-UA.

Lermyte: Legende d'Annam für Orch. 2 Mélodies, UA.
Honegger: „Les Misérables", Orchester-Suite, UA.
Ch. Bartsch: Streichquartett, UA.
Barraine: Klaviervariationen.
Bréville: 2. Violinsonate, UA.
Emmanuel: 2. Symphonie, UA.
Staempfli: 4. Symph. Concertante.
Filip-Lazar: 3. Klavierkonzert.
Noël-Gallon: Concerto für Hoboe, Klarinette und Fagott, UA.
Vl. Dyck: „Fêtes Juives", Orch.-UA.
M. Franck: Mélodies humorist., UA.
L. Beydts: 4 chansons mit Orch.
Staempfli: Bläser-Quintett, UA.
Monteverdi: Lamento d'Ariane.
Pizzetti: Cellokonzert.
Le Boucher: Ballade für Klar. und Orch.
Hugon: „La Reine de Sabbat", Symph. Dichtung, UA.
Delannoy: „Premier chagrin", UA.
Loucheur: 2 mouvements, symph. UA.
Bernard: Klavierquintett, UA.
Jolivet: Violinsonate, UA.
Dandelot: 4 Duos, Ges. UA.
Paffani: Klavier-Fragment, UA.
Starominsky: Chants lyriques.
Langlais: „Suite brève", UA.
Martinu: Streichtrio, UA.
Martelli: Baßrelief Assyrien, Orch.-UA.
Singer: Sonate, Concerto (2 Hoboen) St. Therese, Oratorio „Jeanne d'Arc".
Bergmann: Chants lunaires, UA.
Saugeut: Klarinetten-Sonate, UA.
Milhaud: „Pan et Syrint", Cantate für 6 Stimmen und Bläser, UA.
Rieti: Concertino für 5 Clarinetten.
Fairbanks: Violinsonate, UA.
Petronio: 3 Klavierpräludien, UA.
A. Roussel: „Bach", Prel. und Fuge, UA.
Haydn: „Harmonie-Messe".
Migot: 2 Klavierstücke mit Gesang und Orchester, UA.
Casals: Rêverie für Cello, sowie
Halffter-Cassado: Pastorella.
Balliman: „Raskolnikow", Orch.-Prelude.
Vierne: „Totenmesse", UA.
Martinu: 3 Etüden für 2 Violinen, UA.
Jaubert: „Orchester-Ballade", UA.
Dautremer: Bläsertrio, UA.
Tristan-Klingsor: Dorflieder, UA.
Challine: „Hommage" für Klavier.
Bertelin: 4 Poemes, UA.
Scarlatti: „Martyrium der hl. Ursula", Oratorium (Fragmente).
A. Roussel: Andante et Scherzo für Flöte, UA.
Harsanyi: Streichtrio, UA.
Rivier: Kleine Bläsersuite, UA.
Neugeboren: Flötendivertissement.
Busser: 4 Vokaltrios, UA.
Beydts: Lieder u. Odelettes, UA.
Bach: „Phöbus u. Pan" (nach dem beziff. Baß eingerichtet von Roesgen).
Boutron: Diptique für Gesang und Harfe „3 estampes japonaises".
Fraggi: Melodies mit Orch., UA.
Casadesus: „Barcelone", Orch.-UA.
Lesur: „In Paradisium", „Lie intérieur" für Orgel, UA.
Messiaen: Fantasie, Orgel-UA.
Migot: „Cortège d'Amphitrite" (Chor).
Ravel: 3 Chansons (orchestr. von Holmès).
Milhaud: Concertino für Violine und Orch., UA.
Marquein: „Arche de Noë", UA.
Liapunow: Rhapsodie für 2 Klaviere.
Barraud: Volkslieder mit Orchester.
Dohnanyi: Ruralia Hungarica (Violine).
Mihalovici: Romances, Concerto, UA.
Harsanyi: Klavier- und Cellostücke, UA.
Labunsky: Erstes Streichquartett, UA.
C. Beck: Viertes Streichquartett, UA.
Prokofieff: „Scherzo humoristique" für vier Fagotte, UA.
Hugo Wolf: Italienische Serenade.
Mozart: C-dur-Messe (Köch. 262). A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

BACHGEDENKFEIERN IN EISENACH

am 21. und 23. März 1935.

Von Günther Köhler, Eisenach.

Der Geburtstag Johann Sebastian Bachs findet in Eisenach seine würdige Ehrung überlieferungsgemäß dadurch, daß der Bachverein seine Mitglieder zu einer stillen Gedenkstunde ins Eisenacher Bachmuseum ruft. Hier erklingen dann an geweihter Stätte und von berufenen Künstlern vorgetragen, die reifen Werke unseres großen Meisters. Diesmal hörte man Li Stadelmann mit dem Konzert im italienischen Stil (F-dur) für Cembalo allein und Prof. Dr. Oberborbeck brachte mit einem Kammerorchester (Lehrer und Schüler der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar) das fünfte und das selten gehörte sechste Brandenburgische Konzert zu hervorragender Aufführung.

In der Taufkirche Bachs bereitete der Georgenkirchenchor am 23. März, dem urkundlich be-

ſtätigten Tauftage, einem größeren Zuhörerkreis eine wertvolle Gedenkſtunde, in der Landeskirchenmuſikwart Erhard Mauersberger nicht nur als vorzüglicher Leiter des Georgenkirchenchores, ſondern auch vor allem als ausgezeichneter Orgelvirtuoſe Bachſche Werke bot. Die vorbildliche Bachpflege Mauersbergers findet gerade darin ihren Ausdruck, daß die Werke Bachs nicht in Konzerte, ſondern in gottesdienſtlich-liturgiſch ausgerichtete Feierſtunden hineingeſtellt werden. Und wenn dann Chor und Inſtrumentaliſten Beſtes leiſten, was will man dann mehr?

SCHWEIZERISCHES TONKÜNSTLERFEST IN WINTERTHUR.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Die Mittelſtadt Winterthur erweiſt ſich einer über 300 Jahre alten ereignisreichen Überlieferung ihres Konzertlebens würdig: Ihr heute noch beſtehendes „Muſikkollegium" iſt mitten im dreißigjährigen Kriege gegründet worden (vgl. „Das Muſikkollegium Winterthur 1629 bis 1835" von Dr. Max Fehr). In unſeren Jahren werden dort dank großzügiger privater Beihilfe allwinterlich gegen 25 Orcheſterkonzerte mit erſten Soliſten und Kapellmeiſtern (Anrechts- und Volkskonzerte ſowie ſogenannte „Studienaufführungen" mit problematiſcher oder hiſtoriſcher Muſik), dazu ſonntägliche unentgeltliche Arbeiter-Konzerte und viele Kammerkonzerte veranſtaltet. Man kann ſich alſo kaum einen geeigneteren Ort für ein zeitgenöſſiſches Tonkünſtlerfeſt denken als dieſes Winterthur, das ein geradezu leuchtendes Vorbild auch für manche großſtädtiſche Muſikpflege ſein müßte. Von dem großen inneren Erfolg der dortigen Beſtrebungen konnte man ſich bei dieſem 35. Schweizeriſchen Muſikfeſt überzeugen: Die vier Konzerte waren durchweg faſt oder ganz ausverkauft, d. h. daß gerade auch — im Gegenſatze zu der Beſucherſchaft der landläufigen modernen Tonkünſtlerfeſte — zumal die Einheimiſchen ſtärkſten Anteil daran nahmen.

Der Grundſatz, einen Einblick in das Schweizeriſche Muſikſchaffen des letzten Jahrzehnts zu gewähren, kam der Geſtaltung der Spielfolgen ſichtlich zugute: Statt unbedingt „letzter Neuheiten" hörte man manches ſchon erprobte Gute und letztlich nur ganz wenig überflüſſige Mache. Für verſtiegene Modemuſik waren ja die Schweizer Tonſetzer glücklicherweiſe nie zu haben.

Eine erſte Morgenfeier fiel begreiflicherweiſe geradezu aus dem Rahmen ſolcher Art Tagungen. Eine Huldigung für drei Siebzigjährige, brachte ſie ausſchließlich Erzeugniſſe älterer Muſikbekenntniſſe: Hübſche nachromantiſche Lieder von Georg Haeſer, ſalonmäßige Klavierſtücke von Emil Jaques-Dalcroze und vier gut geſetzte Intermezzi für Bläſerquartett von Joſeph Lauber. In den beiden großen Chor- und Orcheſterkonzerten verdienten den Preis: Othmar Schoecks ergreifender Zyklus „Lebendig begraben" (nach Gottfried Keller) für Bariton und Orcheſter — eins der erhabenſten modernen Werke der Art überhaupt — und die prächtig gearbeitete Chaconne aus der fünften Symphonie von Fritz Brun. Sehr anziehend auch das Te Deum II für Frauenſtimmen und neun Inſtrumente von Paul Müller-Zürich, ein durchſichtig und feinhörig gearbeitetes Stück und — dazu im ſtarken Gegenſatz — Luc Balmers als Chorkantate groß aufgemachtes Petrarca-Sonett. Trotz der Kreuzung von Straußſchen und impreſſioniſtiſchen Eigenheiten nicht zu verachten ſind Volkmar Andreaes „Li-Tai-Pe"-Orcheſtergeſänge. Einen feinen nachromantiſchen Ton hat Walter Geiſer in ſeinem Horn-Concertino getroffen. Merkwürdige gewaltſame Wirkungen gehen von Honeggers ſymphoniſchem Satze Nr. III aus, obgleich es ſich um ein dem Sport huldigendes Stück handeln ſoll. Der verklärt verklingende Schluß verſöhnt indes einigermaßen mit einzelnen faſt brutalen Partien. Ein feierlich pathetiſches Orcheſter-Präludium von André-François Marescotti wandelt in den Spuren der Franzoſen um d'Indy. Frank Martins „Rhythmen" ſuchen weſtliche Harmonik mit orientaliſchen rhythmiſchen Geſtalten zu vermählen; es kommt dabei nicht viel heraus: wenn ſchon durchgehender fünfteiliger Takt, dann doch noch lieber Tſchaikowſky. Die heutigen Welſchſchweizer ſcheinen überhaupt nicht viel Weſentliches hervorgebracht zu haben; die beſten lebendigen Kräfte regen ſich in der deutſchen Schweiz.

Aus der zweiten Kammermuſik erinnert man ſich noch mit Vergnügen einer Flötenſuite von Rudolf Moſer, die alte und neue Beſtandteile ſehr weiſe miſcht, der Kantate „Herbſt" von Willy Burkhardt, die der Eigenart der Gedichte Chriſtian Morgenſterns mit feinem Geſchmack nachſpürt, des muſikaliſchen Quartettes für Geige, Altſaxophon, Cello und Klavier von Karl Heinrich David und des in modern gefaßtem Brahmsſtil gediegen gearbeiteten fis-moll-Quartettes von Henri Gagnebin; dieſes und Luc Balmers Sonett wieſen ſich als einzige wirklich hörenswerte Werke welſchſchweizeriſcher Abkunft aus.

Ein großer Stab Soliſten und Inſtrumentalvereinigungen war um die Vorführung der reichlichen und ergiebigen Spielfolgen beſtens bemüht. Es genüge hier, des um Winterthurs Muſikleben auch ſonſt ſehr verdienten Feſtdirigenten Dr. H. Scherchen und ſeiner Kollegen Ernſt Wolters und Walter Reinhart ſowie des hervorragenden Stadtorcheſters und des ausgezeichneten einheimiſchen Gemiſchten Chores dankbar zu gedenken.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 15. März: Johann Sebastian Bach: Canzona d-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Johann Kuhnau: „Tristis est anima mea", Motette für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für fünfst. Chor.

Freitag, 22. März: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge C-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. G. Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für fünfst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für zwei Chöre.

Freitag, 29. März: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Heinrich Schütz: „Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi". Nach dem Evangelisten St. Johannes a cappella nach Original (Evangelist: Wilhelm Ulbricht, Jesus: Johannes Oettel).

Freitag, 5. April: Max Reger: Introduktion und Passacaglia d-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Johannes Brahms: Drei Motetten für vier- u. achtstimmigen Chor. op. 110. — Arnold Mendelssohn: Passionsgesang für gem. Chor. op. 90, I.

HERMANNSTADT. Motette in der ev. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 23. März: Joh. Seb. Bach: 11 Choralvariationen über den Passionschoral f. Org. (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Heinrich Schütz: Psalm 6: „Ach, Herr, straf mich nicht", für zwei Chöre. — Heinrich Schütz: Geistliches Duett „Verleih uns Frieden" (1647) für 2 Singstimmen, 2 Oboen und Orgel. — Heinrich Schütz: Psalm 130: „Aus der Tiefe rufe ich" für zwei Chöre.

Sonnabend, 13. April: Samuel Scheidt: „Vater unser im Himmelreich" für Orgel (vorgetr. von Prof. Franz Xaver Dreßler). — Giovanni Pierluigi Sante da Palestrina: Missa: „Jesu nostra redemptio". — Albert Becker: Geistlicher Dialog a. d. 16. Jahrh., für Chor und Alt-Solo mit Orgelbegleitung.

Sonnabend, 20. April: Joh. Nep. David: Kleine Fantasie über „Christ ist erstanden" für Orgel (vorgetr. von Kurt Mild-Leipzig). — Michael Prätorius: Osterlied. — Joh. Seb. Bach: „Sei Lob und Preis", Motette für gem. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehova, will ich singen" (aus dem Notenbüchlein von Anna Magdalena Bach, 1725). — E. R. Vollhardt: Ostertag, op. 17, Nr. 3.

ANSBACH. Nach einem verheißungsvollen Auftakt ist das Theaterleben unserer Stadt leider im Verlauf der Spielzeit immer mehr ins Gebiet der leichten Unterhaltung abgeglitten und brachte, soweit musikalische Aufführungen geboten wurden, lediglich einige Operettengastspiele des jungen Fürther Stadttheaters. Wesentlich günstiger steht es um das Konzertleben. Einige leistungsfähige Gesangvereine stellen sich hier gerne in den Dienst der Kunst und schaffen unter oft schwierigen Umständen Beachtliches. Der Gesangverein Frohsinn veranstaltete unter seinem Dirigenten Robert Funk einen gelungenen Abend, der vornehmlich gutes deutsches Liedgut brachte und im Rahmen eines Winterhilfskonzertes künstlerisch einen besonderen Erfolg buchen konnte. Hohe Aufgaben bewältigte der Liederkranz Ansbach mit einem Joseph Haas-Abend, bei welchem Theodor Bezold in sorgsamer Auswahl die beiden kanonischen Motetten des Meisters zur Diskussion stellte und neben Liedern für Sopran auch heitere Volkslied-Bearbeitungen bot. Die Veranstaltung erhielt ihr besonderes Interesse durch eingeflochtene Vorträge über das Schaffen von Joseph Haas, die Wilhelm Hammer als guten Kenner Haasscher Muse erwiesen und den Meister als Mehrer deutscher Hausmusik und bedeutenden Komponisten der Gegenwart aufzeigten. Die Städtische Singschule unter der nimmermüden Leitung von Oberlehrer Beer, die nunmehr 22 Jahre besteht, hatte mit einem Jugendsingen, in dem die Kinder reizendes Liedgut erarbeiteten, einen nach jeder Richtung hin bemerkenswerten Erfolg. Den Höhepunkt des Ansbacher Musiklebens aber bildete die erste örtliche Aufführung der Matthäuspassion in der wundervoll geeigneten St. Johanniskirche durch den Sing- u. Orchesterverein Ansbach unter der Stabführung von Stadtkantor Hermann Meyer. Für eine Kleinstadt wurde diese Geburtstagsfeier des Thomas-Kantors eine besondere kulturelle Tat, zumal die Wiedergabe einwandfrei geschah und der Dirigent in der Auswahl der Solisten (Evangelist: Hans Jürgen-Walter-Berlin, Christus: Hermann Achenbach-Tübingen) eine äußerst glückliche Besetzung geschaffen hatte. Dr. Fritz Jahn.

BAYREUTH. Im Mittelpunkt der musikalischen Darbietungen 1934/35 standen die Veranstaltungen der Konzertgemeinde Bayreuth. Hch. Rehkemper erwies sich als genialer Nachschöpfer Schubertscher Liedlyrik. M. Andersen (Tenor) und K. Fäcknitz (Bariton) waren gleich erfolgreich in ihren Einzelgesängen wie in der Wiedergabe der Hegarschen Ballade „Das Herz des Douglas", wobei der Liederkranz unter Prof. Schmidts

ſtraffer Leitung und das Reichswehr-Orcheſter ihr Beſtes gaben. Das Havemann-Quartett feſtigte aufs neue ſeinen künſtleriſchen Ruf. Edwin Fiſcher geſtaltete ſeinen Klavierabend mit der ihm eigenen leidenſchaftdurchglühten Plaſtik. Elly Ney zeichnete die Klangbilder des 3. Klavierkonzertes von Beethoven in großzügigen Linien. Werke von Grieg und Weber waren feſſelnde Beigaben des geſchulten Orcheſters. Die von Prof. Kittel vorbildlich geleitete Aufführung des Deutſchen Requiems von Brahms, zugleich Totenfeier für Hans Schemm, beſchloß dieſe Konzertreihe. Die Soliſten M. Martenſen (Sopran), H. Nieſſen (Bariton) und Prof. Albrecht (Orgel), ſowie Chor und Reichswehr-Orcheſter verbanden ſich zu einheitlichem Ausdruckswillen. — Von den übrigen Veranſtaltungen ſeien noch erwähnt eine abgeklärte muſikaliſche Gedächtnisfeier für Siegfried Wagner, die Heinz Tietjen mit den erleſenen Kräften des Feſtſpielhauſes darbot — eine erbauliche Sonntagsmuſik Schmidt-Reinhardt-Schertel — eine erhebende Feierſtunde in der Ordenskirche (A. v. Kotzebue und St.-Rat Beer) — ein wertvoller Liederabend des Rich. Wagner-Verbandes (Sängerin Strub, am Flügel Prof. Kittel) — Mozarts rokokoſeliges Liederſpiel „Baſtien und Baſtienne", im Opernhaus von Feſtſpielkünſtlern entzückend wiedergegeben — der jugendfrohe Tag der Hausmuſik (Leitung: E. Schmidt, K. Kittel und H. Albrecht) — eine ſtilvolle Schütz-Händel-Bach-Feier der Lehrerbildungsanſtalt (Leitung: H. Albrecht und H. Pöhlmann) — das prächtige Frühjahrskonzert der Bayreuther Chorvereine — die wohlgelungenen Veranſtaltungen der SA-Brigade 77 und der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" ſowie der künſtleriſch beſchwingte Abend des von Franz Adam überlegen geführten NS-Reichsſymphonieorcheſters. Macrobius.

BERNBURG a. S. Die am Anfang der Saiſon durchgeführte Verſchmelzung der hieſigen Konzerte gebenden Vereine zu einem einzigen hat ſich bereits jetzt bewährt. Wenn auch vorläufig durch die vielen andersartigen Veranſtaltungen noch keine ſtarke Steigerung der Beſucherzahl feſtzuſtellen iſt, ſo hat doch das Winterprogramm durchgeführt werden können. Erfreulich war die erheblich ſtärkere Anteilnahme der minderbemittelten Volksgenoſſen, denen ſtets ſtark verbilligte Eintrittskarten zur Verfügung ſtehen. — In den beiden großen Verbandskonzerten brachte der Chor des Konzert- u. Oratorien-V. unter MD Bollmann eine begeiſtert aufgenommene Aufführung der „Schöpfung" mit Giſela Meyer, Hans Joachim Walter und Prof. Lohmann als Soliſten; das vorzüglich geſchulte Orcheſter des Landeskonſervatoriums zu Leipzig unter Prof. Daviſſon beſtritt mit der jungen, aufſtrebenden Geigerin Annelieſe von Thüben das zweite Konzert. Vorzüglich die Wiedergabe von Bachs h-moll-Suite. In drei Soliſtenabenden hörten wir die Berliner Sopraniſtin Ingrid Brebeck-Menzel, zuſammen mit dem grundmuſikaliſchen Klarinettiſten Hans Joachim Wentzel, den ſtimmgewaltigen Deſſauer Bariton Ewald Böhmer und den Magdeburger Kammervirtuoſen Otto Kobin, einen ausgezeichneten Geiger. Das Leipziger Gewandhausquartett bewährte auch in dieſem Jahre wieder ſeinen guten Ruf. Von den Männerchorkonzerten verdienten beſondere Beachtung das des Zöllner-Vereins mit Heinrich Zöllners „Heldenrequiem" und das des Lehrer-Geſangvereins mit durchweg neuzeitlichen Kompoſitionen, beide unter MD Bollmann. Erfreulich war auch das ſtärkere Hervortreten heimiſcher Kräfte: In ihrem 2. Konzert mit Kammerorcheſter ſpielte Annette Garlepp Mozarts d-moll-Klavierkonzert ſehr gut, die Altiſtin Thilde Sammet brachte mit dem Leipziger Oboer Coccejus und dem hieſigen Pianiſten Walter Buchholz in ihrem Soliſtenabend eine intereſſante Vortragsfolge bei guter Wiedergabe. Auch der ausgezeichnete Orgelvirtuoſe Johannes Ernſt Köhler-Weimar zeigte in ſeiner Vaterſtadt wieder ſeine Künſtlerſchaft. Nicht unerwähnt bleiben dürfen die beiden, von reinſtem Idealismus getragenen Hausmuſikabende des hieſigen Stahl-Trios (Vater und Söhne), bei denen auch Anneliese Rockmann und Margarete Gerlach ihr Können als Enſembleſpielerinnen zeigen konnten. Vollſtändig ausverkaufte Säle brachten die vier Konzerte des WHW, die muſikaliſch nur von einheimiſchen Kräften beſtritten wurden. Bollmann (m).

BRAUNSCHWEIG. Die Intentionen des neuen Intendanten des Landestheaters, Dr. Schum, wenige, aber umſo beſſer durchgearbeitete Neueinſtudierungen herauszubringen, haben ſich als durchaus berechtigt und hoffnungsvoll für die weitere Geſtaltung des Spielplans erwieſen. Die Neuinſzenierungen des „Lohengrin" und „Triſtan" ſtanden erfreulicherweiſe weit über dem bisher gewohnten Niveau. Konzerte häuften ſich in den letzten Wochen ſtark. Höhepunkte waren zweifellos Wilhelm Backhaus mit dem g-moll-Konzert von Brahms im Abonnementskonzert der Landestheaterkapelle (unter Leitung von GMD Sieben aus Dortmund als Gaſt) und ein Liederabend von Heinrich Schlusnus. Der Mangel an Soliſtenkonzerten erſtklaſſiger Künſtler wurde durch dieſe beiden Abende einigermaßen wieder ausgeglichen. Backhaus geſtaltet ganz unerhört, ſein Anſchlag iſt von einer kaum zu übertreffenden Kultur. Auch Schlusnus eroberte ſich die Sympathien der Braunſchweiger im Fluge durch Lieder von Brahms,

Schubert, Kuhn und Wolf. Einen wesentlichen Anteil am Erfolg des Abends hatte der sehr geschickte Begleiter Sebastian Peschko. Das Konservatorium Max Plock feierte Bach und Händel durch einen Kammermusikabend, der die selten aufgeführte Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer" von Bach zu Gehör brachte.

Ernst Brandt.

BRESLAU. Zwei beachtenswerte Bereicherungen unseres Kunstlebens sind die Feierstunden im Bildermuseum und die Sonnabend-Vespern in der Elisabethkirche. „Musik und Malerei" heißt das Thema, das Museumsdirektor Dr. C. Müller und seine Mitarbeiter gewählt haben, um das wechselseitige Verhältnis der Künste in einer Reihe von Vorträgen aufzuzeigen, und durch Bildbetrachtung und Interpretation musikalischer Werke, für die sich namhafte einheimische Künstler zur Verfügung stellen, die Ausdrucksgleichheit einer Epoche darzulegen. Kultische und künstlerische Absichten veranlaßten die Kantoren und Oberorganisten O. Burckert, G. Kugler, G. Bremsteller und J. Piersig zur Einführung der Sonnabend-Vespern bei St. Elisabeth. Stetig erweitert sich der Kreis der Gemeinde, die hier in Ergriffenheit der großen Wahrheiten ihrer musikalischen Prediger lauscht, und sich verantwortlich weiß für die ihr im Gemeindegesang zugeteilten Aufgaben. Daß Bach, Schütz, Händel in ihrem Jubeljahr den besonderen Mittelpunkt der Programme bilden, ist nicht verwunderlich, andererseits sind gerade die erwähnten Kirchenmusiker dazu berufen, uns die Werke dieser Meister vorbildlich vorzuführen. Von größeren Veranstaltungen der letzten Zeit sei die a cappella-Aufführung der Schützschen Matthäuspassion durch den wohlgeschulten Kirchenchor von Elftausendjungfrauen hervorgehoben. Leitung: O. Burkert. Evangelist: der hochmusikalische, stilistisch und stimmlich aufs beste versierte Tenor Carl Brauner. Ein außerordentlich musikalisches Erlebnis war ferner die Wiedergabe der Johannespassion von Bach, die unter der straffen Leitung von Johannes Piersig erklang. Chöre und Choräle wurden durch den Chor der Elisabethkirche mustergültig wiedergegeben, während die Solisten: R. Watzke-Berlin, Gerhard Bertermann, Carl Brauner, Charlotte Kraeker-Dietrich und Magda Pfeiffer auch ihrerseits zu dem guten Gelingen wesentlich beitrugen.

In allen Teilen wohlgelungen war das Händelfestkonzert, das vom Gesangverein Breslauer Lehrer (Dirigent W. Sträußler) in Verbindung mit dem Aumannschen und Schnelleschen Frauenchor (Dirigent Raaz) durchgeführt wurde. Es war eine schöne Idee, Händel nicht durch eines seiner Oratorien, sondern mit dem 96. und 100. Psalm zu feiern. Der Oberorganist der Magdalenenkirche, G. Zeggert, spielte mit großer Virtuosität und der ihm eigenen Kunst des Registrierens das B-dur-Orgelkonzert. — Als Ehrung für die Toten des Weltkrieges wurde Gottfried Müllers „Deutsches Heldenrequiem" erstaufgeführt. Um die Wiedergabe hat sich Prof. Lubrich und der Chor der Singakademie verdient gemacht. Der große Vorkämpfer deutscher Musik, Hans Pfitzner, dirigierte als Gast einen romantischen Abend mit Werken von Schumann und der eigenen cis-moll-Symphonie. In der Faschingszeit hörten wir von den Schlesischen Philharmonikern wieder einmal die voller Laune und köstlicher Einfälle sprudelnde „Lustige Ouvertüre" des Schlesiers Gerhard Strecke und zum ersten Mal die Verdi-Variationen von Heger.

Heinrich Polloczek.

CRIMMITSCHAU i. Sa. Im Rahmen einer städtischen Bachfeier fand am Sonntag, den 17. März in der Johanniskirche zu Crimmitschau eine Aufführung der Johannes-Passion statt, die sich allen bisherigen Veranstaltungen Kantor Paul Bräutigams würdig anreihte. Das Werk erstand in wahrhaft Bach'scher Größe und Klarheit, vom breit dahinströmenden Introitus bis zum versöhnenden Ausklang; dramatische Höhe erreichten die israelitischen Volkschöre; wundervolle Ruhepunkte bildeten die betrachtenden Choräle. An der kunstvollen Stimmführung bewies der Johanniskirchenchor seine vorzügliche Schulung und hohe Stimmkultur. Erlesene Künstler waren für die Solopartien gewonnen, Hilde Stein, Werdau verfügte über einen umfangreichen und ausdrucksfähigen Sopran, Erna Borgert, Chemnitz schöpfte die Schönheit und Tiefe der einzigen Altarie voll aus, Hannes Fleischer, Leipzig besaß das für den Evangelisten wünschenswerte Temperament und mühelos leichten Tonansatz, Frz. Schmidt, Leipzig stellte die Christusgestalt in erhabener Größe vor die Hörer, Gerhard Winkler, Crimmitschau charakterisierte treffend den Petrus und Pilatus. Das städtische Orchester erfüllte alle instrumentalen Anforderungen in hohem Maße. KMD Paul Gerhardt, Zwickau wirkte an der Orgel mit abgeklärter Künstlerschaft, ein Muster auch der Registrierkunst. Für den Cembalopart setzte Helmut Bräutigam sein junges Talent erfolgreich ein. Von hoher Warte überschaute Kantor Bräutigam das ganze Werk; er leitete es unter sorglicher Herausarbeitung aller Schönheiten.

Schüler.

DARMSTADT. Oper: Die Aufführungen, die meist auf technisch sehr hoher Stufe stehen (Bühnenbild, Tänze . . .), gelangen musikalisch unterschiedlich. Recht wenig befriedigen konnten die Tannhäuser- und Lohengrin-Aufführungen. Besonders gut waren Macbeth, Toska, Fidelio, A Pro.

Das Orchester verfügt über sehr gute Kräfte. Wenn trotzdem öfter Überdeckungen und Ungenauigkeiten vorkamen und die inhaltliche Durchdringung nicht immer spürbar wurde, so zeichnet GMD Friderich dafür verantwortlich. Weitaus die beste darstellerische und gesangliche Kraft ist Liselott Ammermann (Lady Macbeth, Leonore, Toska); dann sind zu nennen Heinrich Blasel (Scarpia, A Pro), Erna von Georgi, Bernd Aldenhoff, H. Schmidt-Berikoven, Regina Harre, Joachim Sattler, Karl Bissuti ... — Konzert: Pfitzner und Graener dirigierten mit größtem Erfolg eigene Werke, Backhaus bescherte der NSKG ein seltenes Erlebnis, Wittrisch gab einen ausgezeichneten Liederabend. Wilhelm Petersens 3. Sinfonie (cis-moll) wurde mit durchschlagendem Erfolg uraufgeführt. Ein sehr wertvolles Werk! — Die Wiedergabe von Bruckners 6. Sinfonie konnte nicht überzeugen, desgl. war die Begleitung zu Haydns Cellokonzert (Enrico Mainardi spielte hervorragend!) unbefriedigend. Das Schnurrbusch-quartett erfreute mit zwei fein abgewogenen Konzerten (Mozart, Beethoven, Reger; Verdi, Bruckner). — Aus den Hausmusikveranstaltungen der Schulen sind zu erwähnen: Uraufführungen kleinerer Werke von Käte Carius (verschiedene Schulen), die Sinfonie Nr. 3 von Friedrich d. Gr. (Ludwigs O.-R.) und „Mariä Verkündigung" von A. Knab (Viktoriaschule). Paul Zoll.

DARMSTADT. (Deutsche Uraufführung der komischen Oper von Frz. Schubert „Die Freunde von Salamanca" in der Bearbeitung von Hermine Mörike.) Aus dem Fragment der Schubertoper ist durch eine textliche und musikalische Neubearbeitung und Vervollständigung unter Benutzung der Mayerhoferschen Textfragmente ein abendfüllendes Werk heiteren, unterhaltenden Charakters geworden. Die Handlung ist sehr leichtgeschürzt, fast zu spielerisch. Musikalisch hat das Werk gewonnen durch die Einfügung des Räuberquartetts und der Musik zu Rosamunde. Im übrigen enthält die Partitur außer dem Vorspiel noch manch schöne Stelle schubertscher Melodienseligkeit. — Die Inszenierung wies viel nette Einfälle auf, ohne immer den Stil zu treffen, den man sich für diesen Schubert wünscht. Der jugendliche KM Heinrich Hollreiser bestätigte mit der sorgfältigen musikalischen Betreuung dieses Werkes aufs neue seine hohe Befähigung als Operndirigent. Von den drei die Handlung tragenden Paaren müssen Lea Pietti und Hermann Schmid-Berikoven wegen ihrer ausgezeichneten stimmlichen Leistungen an erster Stelle genannt werden. Vielleicht wäre ein Rollentausch (Erna v. Georgi-Olivia und Lea Pietti-Laura) aus stimmlichen Gründen zu erwägen. Wir nennen noch Bernd Aldenhoff, Karl Köther, Regina Harre, Eugen Vogt und Kurt Theo Ritzhaupt. Für die hübschen Tänze zeichnete Alice Zickler verantwortlich. Es war eine bemerkenswert geschlossene Aufführung. Der Beifall galt wohl gleichermaßen den Darstellern wie dem Werk. Paul Zoll.

DRESDEN. (Zeitgenössische Musik in der Philharmonie.) Nach einem Konzertwinter, welcher ihr unter der Leitung Paul von Kempens einen in künstlerischer und wirtschaftlicher Hinsicht gleichbedeutenden Aufschwung gebracht hat, widmete die Dresdner Philharmonie zwei Konzerte ausschließlich zeitgenössischem kompositorischen Schaffen. Unter der intensiven ideellen Förderung des Dresdner Oberbürgermeisters Zörner (der nach dem zweiten Konzert in einer kurzen Ansprache seine Pläne für eine zukünftige Ausgestaltung des Musiklebens der Stadt Dresden darlegte) war der Versuch gemacht, zwei Konzerte ausschließlich mit in Deutschland noch nicht gehörten, zum Teil sogar uraufgeführten Werken zu bestreiten. Diese Beschränkung erwies sich nicht immer als glücklich, denn beispielsweise für das musikalische Schaffen Frankreichs und Polens hätte sich ganz gewiß an neueren, wenn auch vielleicht schon an einigen Orten Deutschlands aufgeführten Werken etwas Besseres finden lassen als Ferrouds „Serenade" und Tansmans „Polnische Tänze" (Werke, die sich bei einer repräsentativen Musikveranstaltung des heutigen Deutschland herausfordernd merkwürdig ausnehmen), und auch England wäre gewiß mit einem anderen Werke von Delius glücklicher vertreten gewesen als mit dem „Gang zum Paradiesgarten" (aus der Oper „Romeo und Julia auf dem Dorfe"). Der Hang zum Erstmaligen war zweifellos ein großer Nachteil der beiden Programme, die ohnehin — das bewies der Besuch und die Anteilnahme der Hörer — in ihrer Beschränkung auf nur neue Kompositionen keine ergiebige Resonanz der Bemühungen um die neue Musik ergeben: man täte besser, moderne Musik im Rahmen der regulären Konzerte aufzuführen.

Der Anteil Deutschlands (mit Werken von Büttner, von Borck, Fortner, Gerster, Richter-Haaser und Kurt von Wolfurt) war zahlenmäßig dem Anteil des Auslands (Delius, Ferroud, Jansen, Larsson, Malipiero und Tansman) gleich; wir können mit Freude feststellen, daß die zahlenmäßige Gleichstellung ein Mehr an inneren Werten und äußerem Erfolg auf Seiten der Deutschen nicht hinderte. Zwar wird man an erster Stelle gleichrangig das Bratschen-Konzert von Fortner (gespielt von dem trefflichen Josef Gauglitz) und Larssons Sinfonietta für Streichorchester nen-

nen müssen, denn was der Deutsche mit einer glücklichen Verbindung von formaler Strenge und wirklichem Musikantentum, das erreicht Larsson mit einer ausgezeichneten Gliederung und mit „motorischen Kräften" seiner Musik, aber zu Fortner treten auf der deutschen Seite sehr wesentlich Büttners „Heroische Ouvertüre", Wolfurts Musik für Streichorchester und Gersters Sinfonie (besser Sinfonietta) als interessante Arbeiten, außerdem — nach der äußeren Seite — das d-moll-Klavierkonzert von Hans Richter-Haaser (sämtliche Werke als Uraufführungen) hinzu. Dagegen konnte von den Ausländern nur noch Jansen (mit seinen Variationen über das amerikanische Volkslied „Dixie") einen unbestrittenen und berechtigten Erfolg verbuchen. Malipieros soeben erst in Rom uraufgeführtes Klavier-Konzert verdankte seine — auch so nicht übermäßige — Wirkung der blendenden Wiedergabe durch Ornella Puliti-Santoliquido.

Die äußere Wirkung des d-moll-Klavierkonzertes von Richter-Haaser darf nicht zu einer Überschätzung des Werkes als solchem führen; zu einem gut Teil galt nämlich der Beifall dem Dresdner vorzüglichen Pianisten, nicht seiner Komposition, die zwar klaviermäßig außerordentlich dankbar, die aber keinesfalls wertvoll ist. Die Töne, besonders des ersten Satzes, sind bravourös aber es ist keine Größe, nur äußere Forschheit zu spüren, und in dem langsamen Satz schlägt Richter-Haaser „Gefühls"töne an, welche mit unecht noch sehr milde bezeichnet sind. Eingängigkeit und eine glänzende Wiedergabe durch den Komponisten sicherten den Erfolg.

Recht wenig nachhaltig war die Bekanntschaft mit E. von Borck (Präludium und Fuge für Orchester): sein großer Erfolg auf dem Amsterdamer Musikfest ließ eine hochgespannte Erwartung berechtigt erscheinen, so war die Enttäuschung, die man erlebte, recht schmerzlich: das Werk, dessen eigene Note unverkennbar, das aber hoffentlich nicht für die neue Entwicklung musikalischen Schaffens beispielgebend ist, erfuhr eine deutliche, neben der Ablehnung Ferrouds die deutlichste Ablehnung der Konzerte. Einige Kürzungen würden Paul Büttners „Heroischer Ouvertüre" dienlich sein und diesem Werk den Weg in die regulären Konzertprogramme erleichtern: das ist Musik, großzügig in der Anlage, einfallsreich, überlegen, von einer Farbigkeit und Klugheit, die der Erfindungsarmut der Vielen vielleicht sehr unbequem, uns aber eine wirkliche Freude ist.

Die Dresdner Philharmonie und Paul von Kempen waren in Eifer, Selbstlosigkeit und mit erstaunenmachender Sicherheit an die Wiedergabe der Werke gegangen; Kempens Verdienst ist — unbeschadet der unterschiedlichen Wertung der Werke — nicht hoch genug zu veranschlagen; es ist für Dresden insofern etwas ganz Neues, als die Konzerte anderer Institute in auffälliger Vernachlässigung des zeitgenössischen Schaffens sich gefallen. Wenn eine Frage offen bleibt, so ist es die, warum Kempen die Aufgabe dieser Konzerte nur in dem Einsatz für das Allerneueste, nicht in der Werbung für vieles Wertvolle sah, was in den letzten Jahrzehnten brachlag und weiterhin brachliegt, obwohl es in mehr als einem Fall aufführungswert erscheint. Nicht nur die Jüngsten und die Neutöner oder die schon bewährten Älteren haben das Recht zur Diskussion gestellt zu werden; die Aufgabe von Musikfesten wird verkannt, wenn sich diese auf Ur- und reichsdeutschen Erstaufführungen beschränken; schließlich sind ja Konzerte nicht nur für die, die komponieren, auch nicht allein für die, welche die Entwicklung des Musikschaffens kritisch beurteilen, sondern für den Konzertbesucher in weitestem Sinne da. Eine in ihrer Unklarheit deutlich die Unsicherheit der Konzerte spiegelnde, im übrigen oft befremdende öffentliche Meinungsführung bewies sehr deutlich, daß eine Einheit der Auffassung von der Zielgebung künstlerischen Schaffens noch nicht einmal in Ansätzen zu verspüren ist; allerlei andere „Zusammenhänge" stimmen im übrigen gerade denjenigen nachdenklich, der im Prinzip den in diesen Konzerten bekundeten Bestrebungen und ihrer Förderung durch die Stadt Dresden das freudigste Interesse und die lebendigste Anteilnahme entgegenbringt.

Gerhart Göhler.

DÜSSELDORF. (Uraufführungen.) Die städtischen Kammerkonzerte gehen erfreulicherweise auch auf neuen Musikwegen, ohne das bewährte überlieferte Gut zwischen Klassik und Romantik zu vernachlässigen. Das Rohlfs-Zoll-Quartett und das Bresser-Quartett bestreiten trotz angespannter Orchesterarbeit in der Hauptsache diese Veranstaltungen. Eine Uraufführung von Winfried Zillig, seines Amtes Kapellmeister an der hiesigen Oper, erregte mit Verteidigung und Verneinung die Gemüter. Zillig ist ein konsequenter Formgestalter, und sein Concerto grosso als dreisätzige Arbeit (Fuga, Passacaglia, Fuga) erstrebt aus moderner Musiziergesinnung höchste Klarheit und formale Spannung. Der Kontrapunkt beherrscht das Werk. Doch mangelt es an großen Gesichtspunkten und Steigerungen. Noch erscheint die Konstruktion nicht inspirativ erfüllt. Der eingeführte Schlußchoral „Wenn ich einmal soll scheiden" steht fremd im Ganzen. Erstaunlich bleibt doch die technische Überlegenheit, mit der die Variationenkette der Passacaglia gefügt wird.

Robert Bückmann stellt in seinem neuen „Konzertino für Oboe und Orchester" dem Soloinstrument dankbare arteigene, doch auch heikle

Aufgaben. Er musiziert vielleicht weniger originell als Zillig, doch dafür in der Gestaltung plausibler, gefestigter und zielbewußter. Soloinstrument und Orchester werden ökonomisch abgewogen. Die musikalischen Gedanken und ihre Verarbeitung tragen unverkennbar zeitgemäße Züge und entwickeln sonderlich im Kopfsatz starke Bewegungsenergien. Es ist ein säuberliches Musizieren, das in den beiden folgenden Sätzen an innerer Kraft etwas einbüßt und das mehr aus dem Erfahrungsfundus denn aus inspirativer Unmittelbarkeit schöpft. Zilligs Werk fand geteilte Meinungen, Bückmanns Opus, von GMD Hugo Balzer selbst mit Liebe betreut und von Paul Helsinger (Oboe) solistisch überlegen abgewickelt, stieß auf größeres Verständnis. Wie unproblematisch und gefühlsfest mutete Pfitzners Klavierquintett dagegen an, dessen versonnene Romantik das Rohlfs-Zoll-Quartett mit Willi Hülfer am Flügel zum Singen und Klingen brachte. E. Suter.

ERFURT. Der Anfang des neuen Jahres stand völlig unter dem Eindruck des frühen Todes von Richard Wetz. Schon bei der Aufführung seines ganz herrlichen „Weihnachtsoratoriums", bei dem er eigentlich den Taktstock führen sollte, wußten Eingeweihte, daß der Schwerkranke kaum noch gerettet werden konnte. Erfurt verliert in Wetz mehr als den Komponisten der bekannten großen Chorwerke und den Meister des neueren Liedes, sondern einen musikalischen Führer, der Jahrzehnte hindurch das Kunstleben mit seinen starken inneren Kräften beeinflußte und dessen Fehlen man nun an vielen Orten bitter spüren wird. Sein Tod brachte eine Reihe würdiger Gedenkfeiern, deren schönste mit einer ausgeglichenen Wiedergabe seiner 2. Sinfonie (A-dur) gekrönt wurde. Der „Erfurter Madrigalchor", dem der Verstorbene in fast zwei Jahrzehnten künstlerischer Leiter gewesen ist und der nun den Namen des Komponisten mit seinem eigenen verknüpfte („Richard Wetz'scher Madrigalchor") ehrte sich selber durch eine makellose Aufführung einer Reihe Wetz'scher Chöre (Leitung Alfred Thiele, Weimar).

Das Konzertleben blüht in diesem Winter reicher als früher, obwohl manche Veranstaltungen schlecht besucht sind. Den größten Anklang finden die „Kempf'schen Meisterkonzerte", aus deren Reihe ein erlebnisreicher Abend mit Edwin Fischer und seinem Kammerorchester hervorgehoben sei. Der „Konzertvereinigung" hat man nicht nur die saubere und gediegene Wiedergabe des Wetzschen Weihnachtsoratoriums unter Franz Jungs Stabführung zu danken, sondern eine Reihe anregender weiterer Abende, die einen glücklichen Ausgleich zwischen klassischer und neuerer Orchestermusik bringen.

Inzwischen ist der „Erfurter Männergesangverein" in die Hände von Albert Müller übergegangen, ehrte aber seinen früheren Dirigenten Bruno Stürmer durch eine klare gediegene Wiedergabe seiner Kantate „Der steile Weg" (ein anspruchsvolles, breit ausladendes Werk, das auf dem Grunde eines äußerst herben Klangbildes doch viel kompositorisches Können verrät). Eine wertvolle Bereicherung des Kunstlebens brachten Walter Hansmann und Horst Gebhardi, die an zwölf Sonatenabenden nicht weniger als 38 große Werke für Klavier und Geige spielten. Der letzte Monat stand ganz im Zeichen Bachs und Händels. Alle Musikschulen und Kirchenchöre stellten sich in den Dienst dieser Feiern und zeigten, wie unendlich volkstümlich im Grunde die beiden Klassiker der Kirchenmusik sind.

Die Oper hielt die Versprechungen, die sie am Anfang der Spielzeit gegeben hat. Bemerkenswerte Aufführungen waren Vollerthuns „Islandsaga", Wagners „Rienzi", Brandts-Buys' „Schneider von Schönau" (eine ganz zu Unrecht vernachlässigte Oper), endlich „Rosenkavalier", die donizettische „Regimentstochter" und Tschaikowskys „Eugen Onegin". Neben den schon früher bewährten Kräften, Frieda Reichert-Winning, Karl Röttger, Lothar Weber, traten mehr und mehr in den Vordergrund Hannefriedel Grether (Koloratursopran) und Rudolf Dreßlmair (lyr. Tenor). Dr. Becker.

FRANKFURT a. Main. In der Oper erfreute eine sehr flüssige, parodistisch abgestimmte Neu-Inszenierung von Nicolais „Lustigen Weiber von Windsor" durch Dr. O. Wälterlin (in Bühnenbildern L. Sieverts), in deren Mittelpunkt der köstliche Falstaff von Robert vom Scheidt stand.

Nach einer reichlich bunten Vortragsfolge des 5. Sonntagskonzertes der Frankfurter Museumsgesellschaft, in deren Mittelpunkt der Münchner Kammersänger Karl Erb mit Liszts Petrarca-Sonett und drei (undankbaren) Berliozgesängen stand und die Aufführung von R. Strauß' verblaßter Vertonung der Uhlandschen Ballade „Taillefer", brachte das den Zyklus der Volkskonzerte 1934/35 beschließende 6. Sonntagskonzert unter Rosbauds Leitung außer Haydns Oxford-Symphonie und Regers klangschimmernder „Romantischer Suite" Brahms' Klavierkonzert d-moll von Wilhelm Backhaus kraftvoll rhythmisch gespielt. Im 10. Freitagskonzert der Frankfurter Museumsgesellschaft hörte man die selten gegebene umfangreichste der Symphonien Bruckners, die achte (c-moll). Georg Ludwig Jochum bewältigte glänzend die Titanenarbeit der Wiedergabe in einer umfassend sicheren Führung des ausgezeichnet vorbereiteten Orchesters. Die Sopranistin

Maria Müller sang mit einzigartigem Ausdrucksvermögen und umfangreichen Stimmitteln außer einer Arie aus Glucks „Iphigenie“ die große „Ozean“-Arie aus Webers „Oberon“ und nach stürmischem Beifall als Zugabe das Trommlerlied aus Goethes „Egmont“.

Aus der Konzertfülle, die in den letzten Wochen eine Unmenge von Bach-Gedenkstunden in den Frankfurter Kirchen brachte, sei der äußerst eindrucksreiche Bach-Abend, den Edwin Fischer (im ausverkauften und überfüllten großen Saalbausaal) mit seinem Kammerorchester gab, erwähnt, ferner die Solisten-Abende der grundmusikalischen Sopranistin Aenny Siben und des jetzt zu den Großen am Flügel zu zählenden Pianisten Alfred Hoehn. Die Beziehungen Mozarts zu Frankfurt ließ im Rahmen der Rundfunksendungen „Musik aus historischen Räumen“, durch einleitende Worte sinnvoll gedeutet, das 5. Kammerkonzert der NS-Kulturgemeinde im Kaisersaal des Römers erkennen, das u. a. unter Hans Rosbauds Leitung das Krönungskonzert in D-dur brachte, bekanntlich von Mozart während der Krönungsfeierlichkeiten Leopold II. 1790 in Frankfurt a. M. selbst gespielt. Ein Stück Alt Frankfurter Musikleben verknüpft sich mit dem Namen Bernhard Scholz, der von 1883—1908 Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums war. Dieses veranstaltete zu seinem 100. Geburtstag unter Heranziehung erster Kräfte nach einer Gedenkrede seines ehemaligen Schülers Prof. Dr. Hermann Zilcher-Würzburg, eine sehr würdige Gedenkstunde durch Vorträge von Werken des hervorragenden Komponisten Scholz bezeugt, der 1897 in Frankfurt a. M. den ersten deutschen Volkschor gründete.

August Kruhm.

GLEIWITZ. Der vergangene Konzertwinter brachte eine große Fülle wertvoller musikalischer Veranstaltungen, die insgesamt ein sehr erfreuliches und in die Zukunft weisendes Bild von der Kulturarbeit in Oberschlesien ergeben. Drei Höhepunkte heben sich besonders heraus. Die oberschlesische Musikwoche, über die hier schon kurz berichtet wurde, gipfelte in der Aufführung von Beethovens 9. Symphonie, die Erich Peter mit warmer Hingabe vorbereitete und leitete. Man konnte mit dieser Aufführung restlos zufrieden sein; nur wird jeden Musikfreund der heiße Wunsch beseelen, daß in der kommenden Spielzeit das Landestheaterorchester in den Violinen noch eine Verstärkung erfahren möchte, um den „großen“ Orchesterwerken noch besser gerecht werden zu können. — Ein weiteres Symphoniekonzert, ebenfalls unter Leitung von Erich Peter, brachte neben Schumanns a-moll Konzert (Dorothea Braus-Köln) die 7. Symphonie von Bruckner. — Schließlich bereitete die NS-Kulturgemeinde dem in Gleiwitz geborenen Richard Wetz eine in ihrer Schlichtheit ergreifende und würdige Totenehrung, bei der MD Franz Kauf die Gedenkworte sprach und u. a. das Streichquartett op. 43 und die „Traumsommernacht“ erklangen.

Eine Reihe weiterer Veranstaltungen seien erwähnt: Gastkonzerte von Marcel Wittrisch, Frédéric Lamond und Vasa Prihoda, eine Morgenfeier im Stadttheater mit alter deutscher Kammermusik und ein Konzert der Liedertafel mit Griegs Landerkennung und Wüllners Kantate „Heinrich der Finkler“ unter KMD Schweichert. Die Oper brachte u. a. „Fidelio“, „Die toten Augen“ von d'Albert, die „Zauberflöte“, Verdis „Maskenball“ und „Zar und Zimmermann“.

Dr. Eckhard Loge.

HAMBURG. Im 8. Philharmonischen Konzert mußte anstelle des plötzlich erkrankten Eugen Jochum GMD Hermann Abendroth einspringen. Seine schwerblütige, verinnerlichte Art des Dirigierens hat den langen Atem, um die „Achte“ von Bruckner zu einem nachhaltigen, ja beglückenden Erlebnis werden zu lassen. Das 9. Konzert brachte orchesterbearbeitete Straußsche Klavierlieder aus der Schaffenszeit zwischen „Guntram“ und „Salome“, die von der bekannten Straußsängerin Viorica Ursuleac mit innerlicher, reifer Fraulichkeit und unter Einsatz ihres edlen Stimmaterials gesungen wurden. Eugen Jochum dirigierte Strauß' „Till Eulenspiegel“ und Brahms' „Erste“. Im 10. Konzert mußte GMD Hans Knappertsbusch (München) für den bedauerlicherweise erneut an Grippe erkrankten Eugen Jochum einspringen, um mit seiner sachlichen geistig hintergründigen Zeichengebung Beethovens „Neunte“ mit dem bewährten Chor der Hamburgischen Singakademie zu schönstem Gelingen zu führen. Das 5. Konzert der Berliner Philharmoniker brachte einen Altmeister unserer deutschen Dirigenten mit: Max Fiedler. Der heute Fünfundsiebzigjährige, der mit seinen Brahmsschen Haydn-Variationen sein authentisches Brahms-Interpretentum erneut unter Beweis stellte, war mit einer inneren Frische und mit einer geistigen Überlegenheit bei der Sache, die bis zum Schluß den Atem verschlug und die Berliner Philharmoniker zu Glanzleistungen anspornte.

In der Hamburgischen Staatsoper war inzwischen Hochbetrieb. Einmal gab es Verdis, musikalisch durch seinen „Macbeth“ überschattetes Frühwerk nach Schillers „Räuber“. Man erlebte unter Oscar Fritz Schuhs Regie im wirkungsvollen Bühnenflächenraum Gerd Richters, sowie unter der impulsiven musikalischen Leitung Richard Richters eine schwungvolle Aufführung, die das Theatralische betonte, ohne ins Reißerische zu verfallen. Eine repräsentative Auffüh-

rung hörte man mit Pfitzners „Armen Heinrich", den der Komponist selbst leitete und zu dessen Aufführung auch Reichsminister Joseph Goebbels, im letzten Augenblick durch das Staatsbegräbnis für Minister Schemm verhindert, sein Erscheinen fest zugesagt hatte. Die Aufführung imponierte durch die authentische Zielsicherheit, mit der sie vom Meister vom Pult her in Bewegung gesetzt wurde. Es gab eine repräsentative Aufführung von starken künstlerischen Werten, die begeisterte durch den verinnerlichten, jugendlichen Idealismus eines schöpferischen, noch nicht 25jährigen Meisters, der heute, mit 66 Jahren, nicht nur geistig sondern auch materiell einen weit schwereren Stand hat als mancher andere, glatter und äußerlicher komponierende zeitgenössische Komponist. Eine Neueinstudierung der reifsten Rokoko-Oper, die wir haben: Mozarts „Cosi fan tutti" stand unter Hans Swarowskys musikalischer und unter Oskar Fritz Schuhs Spiel-Leitung im dankbar entgegengenommenen Zeichen eines echten Mozart-Stils und einer dramaturgischen Zusammenfassung zugunsten eines spielerischen Ensemble-Geistes.

Auch der junge, künstlerische Nachwuchs regt sich inzwischen im Hamburger Konzertleben. Kurt Lichdi, Frida Jürges und Margarethe Erzgraeber wiesen sich während ihrer Abende als musikalisch gesund begabte, technisch allerdings noch nicht bis ins Letzte fertige Klavierspieler aus. Fritz Jacobsen nimmt durch schöne stimmliche Veranlagung und durch musikalische Instinktsicherheit für sich ein. Das am Platze neugegründete Semann-Trio, bestehend aus der begabten Pianistin Hannele Semann, dem Geiger Ewald Lassen und dem Cellisten Hans Wilhayn, führte sich mit seinem ersten Konzertabend auf das künstlerisch und kammermusikalisch Verheißungsvollste ein.

Das Schütz-Bach-Händel-Gedenkjahr stand, abseits der geplanten Hamburger Festwoche vom 13.—20. April im Zeichen privater Chor-Aufführungen von Schützens, im Alter von 80 Jahren komponierten Matthäus-Passion, eines örtlich bemerkenswerten Kirchenkonzerts von Händels jugendlicher, im Alter von 18 Jahren 1704 in Hamburg komponierten Johannes-Passion in der Neubearbeitung des rührigen Hamburger Kantoren und Sängers Robert Kleinecke, und schließlich einen, mit Rokoko-Kostümen von der Hamburger Bach-Gemeinschaft in Szene gesetzten lustigen Aufführung von Bach-Mosers „Bachischer Familientag". Im benachbarten Altona legte der städtische Musikdirektor Willi Hammer Rechenschaft ab von seiner Achtung gebietenden kompositorischen Begabung durch die Uraufführung seines kultischen Oratoriums „Das ewige Werden", das den fesselnden Versuch melo- und musikdramatischer Zusammenkoppelungen unternimmt, in den rein musikalischen und hier lyristisch gerichteten Klangwerken jedoch seine eigentliche Substanz offenbart.

Sonst gab es in der rührig, wenn auch künstlerisch unterschiedlich arbeitenden Schiller-Oper eine recht eindrucksvolle Aufführung von Graeners „Hanneles Himmelfahrt" und eine recht problematische mit Wagners „Tannhäuser". Von den Aufführungen dieses aus privaten Mitteln heraus arbeitenden Operntheaters wird einmal an anderer Stelle grundlegend die Rede sein. Im übrigen waren Günther Ramin an der Arp Schnitger-Orgel zu St. Jacobi und Kurt Thomas mit seiner „Markus"-Passion, auf das eindrucksvollste vorgetragen von seiner von Berlin mitgebrachten a cappella-Kantorei in Hamburgs Mauern.

Heinz Fuhrmann.

HEILBRONN a. N. Im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde hörten wir das Elly Ney-Trio (Brahms op. 87 C-dur; Schubert op. 99 B-dur; Beethoven op. 47 Kreutzer-Sonate), das Wendling-Quartett (Schumann, Smetana, Haydn) und Rosalind von Schirach mit Hubert Giesen am Klavier (Schubert, Brahms, Wesendonck-Lieder von Wagner); dann drei Symphoniekonzerte des Stadttheaterorchesters unter der Leitung von KM Dr. E. Müller. Unser Orchester zeigte sich — dank der eifrigen, gründlichen und anfeuernden Arbeit seines Dirigenten dabei auf einer Höhe, die man für hier kaum zu erhoffen gewagt hatte. Dr. Müller dirigiert ohne gemachte Pose mit beherrschter Sachlichkeit, dabei aber auch schwungvoll, befeuernd und mit fabelhaftem Gedächtnis alles auswendig, ob es sich nun um die Oberon-Ouvertüre oder das Tristan-Vorspiel, um Bruckners grandiose 3. Symphonie oder um Beethovens Fünfte handelt. Dem Andenken Bachs galt eine besondere Veranstaltung (5. Brandenburgisches Konzert mit dem Dirigenten am Flügel, D-dur Suite; Motette „Jesu, meine Freude", Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen"), bei der außer der Madrigalvereinigung des „Singkranzes" noch Fritzi Göhrum verdienstlich mitwirkte. Aus der großen Zahl der Veranstaltungen hiesiger Chöre seien anerkennend herausgehoben: die Chorabende des „Liederkranz" (MD Zipperer), „Frohsinn" (K. Walz) und der Liedertafel (Chr. Hoffmann), eine geistliche Abendmusik („Totenfeier") des Chores der Kilianskirche (Kirchner), ein Kantatenabend des „Bachchors" (Roos), eine Aufführung von Mozarts „Requiem" durch den gemischten Chor der Lehrerbildungsanstalt (Roos). Am Heldengedenktag hörte man u. a. in der Kilianskirche die „Lieder des Todes" von H. Ruck (Heilbronn). Auf

das prächtige Orgelspiel von Professor KMD A. Schäffer (Kilianskirche) sei besonders hingewiesen. Unser Stadttheater brachte aufs neue gute Aufführungen zustande; die Oper entwickelte sich — dank der zielstrebigen Arbeit von Intendant Krauß, Kapellmeistern, besonders Dr. E. Müller, dann E. v. Waltershausen, Dr. Treiber und Spielleiter Sebert — deutlich aufwärts. Wir führen besonders an: Beethoven, „Fidelio"; Adam, „Wenn ich König wär'"; Bizet, „Carmen"; Lortzing, „Undine"; Mozart, „Entführung aus dem Serail"; Wagner, „Lohengrin".

Roos.

KARLSRUHE. (Uraufführungen im Staatstheater.) H. Henrichs, dessen Namen wir bisher auf verschiedenen Gebieten der Kammer- und Chormusik trafen, hat sich jetzt mit der Volksoper befaßt. Wenn er sich dabei, wie schon Konradin Kreutzer, für eine Vertonung des künstlerisch nicht durchaus glücklichen Märchenspielentwurfs von Grillparzers „Melusina" im engen Anschluß an die überlieferte Fassung entschied, so lag darin von vornherein eine gewisse Bindung für den Tondichter, während vielleicht eine gute Neudichtung des alten französischen und dann ins Deutsche übergegangenen Romanstoffes auch der Musik die Möglichkeiten noch reicherer, bunter schillernder Farbengebung und stärkerer Abwechselungen in der Gesamtentwicklung und -haltung hätte bringen können. H. Henrichs dagegen scheint Grillparzers Buch für seine nächsten Absichten vollauf genügt zu haben. Denn er wollte eine „deutsche Volksoper" bieten, die weitesten Hörerkreisen eingängig und verständlich wäre. Dieser Forderung mochte Grillparzers naive Art in Wortlaut wie Auffassung entsprechen, und in ähnlichem Sinn gestaltete Henrichs die Musik dieser neuen „Melusina". Sie geht allen Kompliziertheiten in Komposition, Harmonisierung und Instrumentation aus dem Weg, ohne dabei der Bedeutungslosigkeit oder Kindlichkeit anheimzufallen; er wünscht offenbar, den einfachen Hörer nicht durch eine anspruchsvolle, schwierige Musikuntermalung vom märchenhaften, hier freilich nicht allzu wechselreichen Geschehen auf der Bühne abzulenken. Seine Musik vermeidet ein Untertauchen in seelische Probleme und Konflikte, wie sie hier ja gegeben wären; sie nimmt dagegen die Überlieferungen mit bildhafter Übermalung nach Art einer theatralischen Programmusik auf, ohne der subjektiven Meinung des Tondichters wesentlichen Raum oder bestimmende Rolle zu gönnen. Bei dieser romantischen Volksoper, die sich durch saubere Arbeit auszeichnet und auf wegbahnende Neuheiten irgendwelcher Art kaum Anspruch erheben will, überwiegt das Element der Lyrik, des Melos, des Gesanglichen in der Behandlung von Solostimmen wie von Orchesterpartitur, und ihm gegenüber tritt der faszinierende Charakter des dramatisch stark bewegten Kunstwerkes in den Hintergrund. Vermißt man hier die gleichmäßige Verteilung lyrischer und dramatischer Formen, so wird die Ursache wieder in der Artung des Grillparzerschen Textes liegen. Viel hängt zum wirklichen Gelingen einer Volksoper mit nur wenigen Personen von der technischen Güte der Aufführung selbst ab. Und hier verdient die Bemühung des Bad. Staatstheaters um eine geschmackvolle Ausstattung wie um die musikalische Urwiedergabe mit besten Solisten und sorgfältig vorgeschultem Orchester hohe Anerkennung. Vor allem empfand man es als äußerst vorteilhaft, daß die tragende Titelrolle, der auch der Tondichter seine ganze Liebe zugewandt hat, für die besondere Fähigkeit unserer lyrischen Sopranistin Else Blank geradezu wie geschaffen schien. Mit allem Liebreiz und mit aller musikalischen Hingabe, die dieser beweglichen, vielseitig verwendbaren Künstlerin eignen, sang und spielte sie die überragende Rolle der Melusine, und ein guter Teil des äußeren Erfolges der Uraufführung fällt ihrer künstlerisch wertvollen Interpretation zu Dank; sie fand hier die beste Möglichkeit, mit ihrer ausgesprochen lyrischen Begabung aus dem Vollen schöpfend und spendend hervorzutreten. Ähnliches gilt auch für ihren Partner W. Nentwig, der aus der reichlich traurigen Heldengestalt seines Raimund als Tenor wie Darsteller das Mögliche an Sympathie herausholte. Tonschön musizierte das Orchester: es verstand es ausgezeichnet, auf die Hinweise und Intentionen des persönlich dirigierenden Tondichters einzugehen. Bei festlich gestimmtem Haus konnte die Uraufführung mit Darstellern und Tondichter freundlichsten Beifall entgegennehmen.

Kurz vorher bot ein Ballettabend des Badischen Staatstheaters Gelegenheit, die Uraufführung einer reizvollen aparten Ballettmusik zu erleben: Casimir v. Paszthorys (München-Wien) Orchesterphantasie zu Andersens Märchen „Der Erlenhügel" (Elfenhügel). So rasch der nächtliche Spuk an Ohr und Auge vorüberzieht, der Eindruck einer fein erdachten, klar ziselierten und sehr einprägsam charakterisierenden Musik von inneren Werten bleibt bestehen. Gern würde man von Paszthory, dem Vertoner von Rilkes „Weise von Liebe und Tod" und anderer Kammermusik, bald einmal in einem größeren Werk begegnen, das fest umreißendes Urteil ermöglicht.

Dr. K. Preisendanz.

MÜNCHEN. („Ulenspeegel" von Karl August Fischer, Uraufführung in der Staatsoper.) Charles de Costers „Uilenspiegel und Lamme Goedzak", in der großen Romanliteratur dicht bei Cervantes, Rabelais und

Grimmelshausen angesiedelt, lockt durch derart reiche Stoff- und Poesiefülle, daß es nicht wundernehmen kann, wenn außer dem Leser auch Librettisten- und Vertonerhände nach dem wunderherrlichen Buche greifen. Im ursprünglichen Plane dieses musikalischen „Ulenspeegels“ scheint es zunächst nur gelegen zu sein, aus dem dritten Buche der Erzählung jene Episode von der schönen Gilline, die in der Schenke zur Kortryk den Vlamen Ulenspeegel durch Liebesverrat in die Hände der spanischen Häscher zu liefern trachtet, zu einer mehr pantomimisch-choreographischen Handlung auszuformen. Diesem Herzstück des Geschehens wurde ein vorspielartiger erster Akt vorgebaut, der dartut, auf welche Weise Tyll, der den Schalk des Volksbuchs bereits abgestreift hat, sich zum Führer der vlämischen Freiheitsbewegung häutet, sowie ein kurzer Schlußaufzug angehängt, das siegreiche Vorwärtsdringen der Bewegung zu verdeutlichen. Dem unumgänglichen Einwand eines bilderreihend lockeren Aufbaus sucht der Textdichter J. A. Wilutzky durch die Bezeichnung „romantisches Spiel“ die Spitze abzubrechen. Im allgemeinen ist die Umformung des Romans, von ein paar sprachlichen Verstiegenheiten abgesehen, mit Takt erfolgt, wenn es auch schmerzt, eine der schönsten Gestalten de Costers, Nele, die der Dichter „Flanderns Herz“ nennt, von der Episodenfigur der welschen Dirne Gilline in den Hintergrund gedrängt zu sehen. Schade ferner, daß der humorvolle Ulenspeegel lediglich der Exposition angehört. Welche musikalische Charakterisierungsmöglichkeiten hätten sich für den Komponisten ergeben, wenn dieser Ulenspeegel seine vaterländischen Absichten unter der Maske des Scherzes getarnt hätte und hinter dem Schalk ein heiliger Ernst säße!

Bei der Vertonung des Buches kann Karl August F i s c h e r die vorwiegend lyrische Kernsubstanz seiner beachtlichen Begabung nicht verleugnen. Das ist an sich kein Fehler, zumal es ihm gelingt, vor allem in der Schenkenszene, breit ausgemalte Stimmungsflächen zu schaffen. Allein es bleibt ihm noch versagt, auf diesem allgemeinen Farbenuntergrund die mehr linearen Bewegungs- und Handlungskurven des dramatischen Ablaufs einzuzacken. Das für die dramatische Wirkung so wesentliche Gesetz von Spannung und Entspannung wird in den schier atemlosen Anläufen zu immer neuen Steigerungen noch nicht voll gemeistert. Doch scheint in dem mitunter recht glücklichen Wechsel von Chor und Solo etwas davon instinktiv erahnt. In dem löblichen Bestreben nach Ausdruck und dessen Intensivierung verliert sich Fischer mit der fast durchgängig schweren, akzentgeladenen und den Stimmklang überwuchtenden Orchestersprache an den Rausch der Klanglichkeit und ein Schwelgen in üppigen Instrumentalfarben. Die eigentlich vlämische Tönung vermißt man ebenso wie jenen wirksamen, aber nur in der Andeutung vorhandenen Gegensatz, der einer auch in musikalischer Beziehung auf Seiten der Spanier stehenden Gilline und Stevennynne hätte abgewonnen werden können. Dabei mangelt es Fischer gewiß nicht an echter Empfindungstiefe, an Glut und Leidenschaftlichkeit des Temperaments. Ihn hemmt nur der für ein Erstlingswerk verzeihliche Fehler, lieber zuviel als zuwenig sagen zu wollen. Thematische Beziehungen ergeben sich gewissermaßen aus dem Texte, vor allem durch Ulenspeegels Erkennungszeichen wie Eulenruf und Lerchentriller oder die Losung „Oranien“. Chöre und Ensembles verraten den Könner, nur wäre eine etwas homophonere Haltung dem vom Komponisten angestrebten Stil einer Volksoper mitunter gemäßer gewesen.

Die Münchener Uraufführung hatte es an nichts fehlen lassen, dem neuen Werk den Weg zum Bühnenerfolg zu bahnen. P a s e t t i s Bühnenbilder waren prall von Stimmungsfülle und niederländischer Milieudichte, Generalintendant Oskar W a l l e c k führte eine Sänger wie Chormassen ungemein intensivierende Regie und Staatskapellmeister Karl T u t e i n hatte die Oper in musikalischer Hinsicht ebenso glänzend vorbereitet wie am Uraufführungsabend dirigiert. Erste Sängergarde rückte mit Cäcilie R e i c h, Hildegarde R a n c z a k, Hedwig F i c h t m ü l l e r, Heinrich R e h k e m p e r (Ulenspeegel), Carl S e y d e l, Ludwig W e b e r und Paul B e n d e r ins Gefecht, und solchem Einsatz war es denn auch zu danken, daß der Komponist mehrfach den Dank des Publikums entgegennehmen konnte.

Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNCHEN. Nach langer Pause hat die S t a a t s o p e r sich wieder einmal an eine B a l l e t t - Uraufführung gewagt und zu diesem Anlaß Theodor H u b e r - A n d e r a c h s „S p i e l u m L i e b e“ gewählt. Unter diesem ein wenig nach Filmsphäre schmeckenden Titel birgt sich eine von R. Laurence ersonnene Tanzhandlung, die die stehenden Figuren der italienischen Commedia dell' arte, Harlekinetta, Pantalone und Pierrot in maskentollem Verwechslungs- und Verkleidungsspiel ihr Wesen treiben läßt. Vielleicht hätten schon drei statt der fünf Bilder genügt, den Alten zu prellen und die jungen Leutchen zu vereinen. Das Beste am Ganzen ist die Musik von Theodor Huber-Anderach, wirklich eine Musik der schlanken Linie, die aus den pantomimischen Vorgängen die eigentlichen Tänze herauskristallisiert, glitzernd und flimmernd in ihrer delikat gewählten Instrumentation, feinnervig im Rhythmischen und von einem Einfall gespeist, der nicht bloß artistisches Spiel vorgaukelt, sondern auch melodische Wärme und Fülle atmet. Es ist gewiß kein Zufall, wenn

wir uns zuweilen, ohne daß man dabei von Abhängigkeit sprechen könnte, in die Nähe des Schumannschen „Carnavals“ versetzt fühlen. Einer von Staatskapellmeister Karl Tutein zusammengestellten Suite Griegscher Weisen war, als weitere Ballettgabe des Abends, von Otto Ornelli eine im nordischen Brauchtum verwurzelte Tanzhandlung „Norwegische Bauernhochzeit“ unterlegt worden. Die beiden umrahmenden Tanzspiele hatten Webers „Abu Hassan“ in ihre Mitte genommen, den unter Hofmanns Regie Felicie Hüni-Mihasek (Fatime), Walter Carnuth (Hassan) und Bertold Sterneck (Omar) ebenso munter sangen wie sie ergötzlich spielten. — Das Theater am Gärtnerplatz setzte sein löbliches Beginnen fort, im unbekannteren Johann Strauß nach verborgenen Schätzen zu spüren. Diesmal war „Waldmeister“ an der Reihe, wobei sich herausstellte, wie sehr man dem Werke Unrecht tat, wenn man es lediglich als das etwas brüchige Gehäuse des berühmt gewordenen „Trau schau wem-Walzers“ gelten lassen wollte. Erblitzt das Urthema aller Johann Straußschen Musik, jenes allbeherrschende „Freut euch des Lebens“ auch nicht mehr ganz im sprühenden Sektgeperle der „Fledermaus“stimmungen, bewährt der Genius ferner nicht jene landschaftbildende Kraft der Tonsprache, die „Nacht in Venedig“ oder „Zigeunerbaron“ in eitel Farbenzauber hüllt, aus „Waldmeister“ grüßt doch ein Hauch echt deutscher Naturtraulichkeit, die im ersten Akt das romantische Mühlenidyll erstehen läßt, und die folgenden Kleinstadtwirren locken Strauß eine wohlwollende Ironie ab, die schließlich jung und alt, Gerechte wie Ungerechte, zu den Wonnen einer allgemeinen Bowlenseligkeit eingehen läßt.

Zwei Orchesterkonzerte boten Gelegenheit, Bekanntschaft mit dem in München bis dahin noch unbekannten Gottfried Müller zu schließen. Karl Elmendorff brachte anläßlich eines Dirigentengastspiels die „Morgenrot-Variationen“, Adolf Mennerich und der Philharmonische Chor im Rahmen eines Volkssinfoniekonzertes das „Heldenrequiem“. Beide Werke hinterließen starken Eindruck. Bei seinem ersten Start als Konzertdirigent vermochte sich Staatskapellmeister Karl Fischer mit der Deutung der c-moll-Sinfonie als Brahmsinterpret von bedeutenden Graden zu bewähren. Hans Knappertsbusch brachte in den Musikalischen Akademien des Staatsorchesters den klangreizenden und melodisch feingehaltigen Variationenzyklus der „Tanzsuite“ von Clemens von Franckenstein zu vielbejubelter Wirkung. Daß der Münchener Generalmusikdirektor mit einem weiteren Programm, das Dvořáks e-moll-Sinfonie „Aus der neuen Welt“ und Tschaikowskys „Pathetische“ vereinte, mit allen Fasern seines Wesens in dem ihm gemäßen Klangelement war, bedarf wohl kaum der Versicherung. Unvergleichlich wie stets im Eindruck Bruckners „Achte“ unter Siegmund von Hausegger. Hübsche Erstaufführungsgaben: W. Trenkners „Variationen über ein Thema aus der Zauberflöte“ (unter Hausegger), sowie die „Lustspielouvertüre“ von Armin Knab und die Tanzphantasie“ von Ernst Schiffmann (unter Mennerich).

Der Konzertwinter neigt sich zu Ende, und rückschauend wäre noch durchlaufender zyklischer Veranstaltungen zu gedenken. Außerordentliches Verdienst kommt hierbei der unter Fritz Büchtgers Leitung abwechslungsreichste Regsamkeit entfaltenden „Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft“ zu, die bei ihren regelmäßigen Dienstagabenden eine Fülle von Anregung und selten gehörter Musik bot. Alte Musik wird hier eifrig gepflegt (Telemann, Ph. E. Bach, Rosenmüller u. a.), daneben die Klassik und die Moderne nicht vernachlässigt. Besonders wertvoll erwiesen sich die Programme, die bestimmte Gesichtspunkte herausstellten, so etwa „Klanglichkeit in der deutschen Musik“ oder „Werke frühvollendeter Komponisten“, sowie nationale Querschnitte wie „Ungarische Musik“. — Auch die Volkskonzerte von Direktor Jakob Trapp, dem Leiter von Münchens bedeutendster Privatmusikschule, haben sich sowohl mit den Abenden des „Süddeutschen Trios“ (Trapp, Wilke, Merker), die als bedeutendstes Ereignis die deutsche Erstaufführung des Trios op. 7 des finnischen Komponisten Toivo Kuula brachten, des „Süddeutschen Quintetts“ wie des „Süddeutschen Kammerorchesters“ (strichlose Aufführung der „Wassermusik“ von Händel, Mozartabend mit selten zu hörenden Sinfonien) als stehende Erscheinung im Münchener Musikleben gut eingebürgert. — Die „Münchener Künstlerstunde“ (Leitung H. Jörn) endlich sucht mit Unterstützung des Bayerischen Volksbildungsverbandes jungen Künstlern den schweren Weg in die Öffentlichkeit zu erleichtern und zugleich das lohnende Amt künstlerischer Ehrenrettungen zu pflegen. Bringt es auch der gesteckte Aufgabenkreis hin und wieder mit sich, daß die Spannweite in der Unterschiedlichkeit der Leistungen ziemlich groß ist, so muß doch anerkannt werden, daß der bare Dilettantismus in der „Künstlerstunde“ keine bleibende Stätte erhalten und bereits manche offenbare Begabung Förderung und Pflege gefunden hat.

Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. (Uraufführungen.) Neben den Erstaufführungen einiger Klavierwerke — der bedeutsamen d-moll-Partie Günther Raphaels und zweier Klavierstücke von Philipp Jarnach

(Ausführende: Prof. Karl Raft und Dr. Heinrich Eckert) — ftanden in einem Kammerkonzert zeitgenöffifcher Mufik wieder eine größere Reihe neuer Lieder zur Diskuffion. Der noch fehr junge Bamberger Dietrich Amende fchreibt einen vollgriffigen, effektvollen Klavierfatz. Die wirkfame Führung der Singftimme verrät lyrifche Begabung. Gedankliche Konzentration und unnachfichtige Selbftkritik werden die weitere Entwicklung Amendes günftig beeinfluffen. Rudolf Herbft gab drei Liedern eine entkomplizierte Anlage, deren auf das Wefentliche befchränkte Schlichtheit gewinnend wirkte. Der Tenor Karl Mikorey (Opernhaus) geftaltete, von Dr. Adalbert Kalix feinfinnig begleitet, diefe Gefänge fehr eingänglich. Zeitgenöffifcher wirken die Heffe-Gefänge Philipp Mohlers, in denen mit klanglich gewählten Mitteln einheitliche Stimmungsgrundierungen feftgelegt werden. Alfons Fritton (Bariton) und Prof. Hedwig Fritton (Klavier) hatten fich der Mohler-Lieder mit Liebe und Verftändnis angenommen. Drei reizende Scherzliedchen für Sopran und Kinderftimmen Hans Langs „Kindern vorzufingen" treffen den fchlichten Ton gefchmackvoller Volkstümlichkeit ausgezeichnet. Das als anregfame Hausmufik fehr zu empfehlende Werkchen wurde durch Henriette Klink-Schneider und eine kleine, fingfrohe Mädchenfchar fehr glücklich interpretiert. Das neuefte Opus des Nürnberger Konfervatoriumsdirektors Max Gebhard, ein Liederzyklus „Suite vom Leben", läßt nach zuverläffigem Bericht, vom abfoluten mufikalifchen Standpunkt beurteilt, die perfönliche Note des Komponiften, feine melodifche und klangliche Erfindungsftärke in vollem Umfang erkennen.

Sehr intereffant geftaltete fich ein „Paffionskonzert" des „Kammerchors Fürth" (Ltg.: O. J. Englmaier), das ausfchließlich Arbeiten Max Gebhards gewidmet war und als Hauptwerk die wertvolle, an diefer Stelle bereits bei früherer Gelegenheit eingehend befprochene „Kleine Paffion für Soli, gem. Chor, kleines Orchefter und Orgel" brachte. Unter der Leitung des Komponiften gelangten an diefem Abend zwei Werke zur Aufführung, deren Entftehung offenbar zeitlich zurückliegt und die Gebhard als Opera 3 und 4 feinem Gefamtfchaffen eingliederte. Die „Geiftliche Kammerkantate für 3 Soloftimmen, 3 Soloinftrumente und Streichorchefter" ift ftiliftifch nicht einheitlich. Sie zeigt zunächft in den vokalen und inftrumentalen Führungen eine kunftvolle polyphone Vielgeftalt und trägt in ihren vielfachen melodifchen Überfchneidungen fortfchrittliche, zum Teil problematifche Züge. Der zweite Abfchnitt der Kantate führt in die gemäßigteren Bahnen einer wirkfamen Neuromantik und überzeugt vor allem durch die Vorzüge des überlegenen technifchen Könnens. An die Trefffícherheit und die ftimmliche Leiftungsfähigkeit der Soliften (Bettina Frank, Sopran, Chriftian Haack, Tenor, Wilhelm Ludwig, Bariton) find außergewöhnliche Anforderungen geftellt. K. Schaffner (Bratfche), A. Engelhardt (Flöte) und F. Jobft (Klarinette) waren rühmenswert zuverläffige Inftrumentalpartner. Ein fehr zartfinniges geiftliches Werkchen fchuf Gebhard mit den „Improvifationen über zwei Paffionslieder für kleines Orchefter und Orgel". Durch ein Kabinettftück an feingefügter kammermufikalifcher Satztechnik wird die Liedverarbeitung umrahmt, die fich auf dem ostinato „O Haupt voll Blut und Wunden" in freizügigem Wechfelfpiel eindringlich aufbaut. Die beiden Werke laffen die ungewöhnlichen Veranlagungswerte des fruchtbaren Komponiften nachdrücklich in Erfcheinung treten. Karl Foefel.

PRAG. (Ur- und Erftaufführungen.) Nach langer Vorbereitung und immer wieder vorgenommenen Verfchiebungen (das Werk follte urfprünglich zum 50. Geburtstag feines Komponiften am 28. Februar herauskommen) hat das Prager Deutfche Theater endlich Mitte April die neue Oper des fudetendeutfchen Tonfetzers Theodor Veidl „Die Kleinftädter" zur Uraufführung gebracht. „Die Kleinftädter", — der Komponift nennt fie komifche Oper, — find Veidls vierte Opernfchöpfung. Aus früherer Zeit ftammen zwei Operneinakter: „Ländliches Liebesorakel" und „Die Gefchwifter", und die mit dem tfchechoflowakifchen Mufikftaatspreis ausgezeichnete, im Jahre 1929 am Prager Deutfchen Theater uraufgeführte, nach einem Textbuch des deutfchen Böhmerwalddichters Hans Watzlik komponierte Märchenoper „Kranwit". Das Libretto zu feiner neueften Oper „Die Kleinftädter" hat Veidl felbft verfaßt. Er hielt fich bei feiner Bearbeitung in der Hauptfache an das alte Kotzebue'fche Biedermeier-Luftfpiel „Die deutfchen Kleinftädter" und hat nur dort Änderungen vorgenommen, wo es die mufikalifche Geftaltung erforderte und eine gedrängtere Faffung der Handlung aus mufikalifchen Gründen notwendig war. Aus diefem Grunde hat er auch die fünf Akte des Luftfpieles in drei Opernakte zufammengefaßt. Die Handlung des Stückes hat er durch einen echt kleinftädtifchen Hammelprozeß und Hammeldiebftahl erweitert und dramatifch vertieft. Veidls Mufik zu den „Kleinftädtern" zeichnet fich vor allem durch einen ftark volkstümlichen Zug aus. Stiliftifch knüpft fie faft unmittelbar an das deutfche Singfpiel Albert Lortzings an, der im großen Finale des erften Aktes direkt kopiert erfcheint. Die Lieder, Arien und Enfembles der Oper wirken nummernmäßig felbftändig und find durch teils motivifch untermalte, teils durch bloß akkordlich geftützte Rezitative miteinander verbunden.

Sehr glücklich war Veidl in der Festhaltung des burlesken Operntones; seine Musiksprache ist sehr beweglich, in der Ornamentik reich ausgestattet und von treffender Charakteristik im Sinne des musikalischen Humors. Letzterer wird oft in parodistisch-satirischer Weise erzielt, wobei der Komponist mitunter allerdings Gefahr läuft, in seiner absichtlichen Sentimentalität und Banalität oder in seiner operettenmäßigen Ausdrucksart mißverstanden zu werden. Sehr apart klingt das Orchester, das trotz einfacher Besetzung — Veidl bezeichnet es selbst als mozartisch, — in den einzelnen Instrumentengruppen originell und wirkungsvoll ausgenützt ist. Alles in allem: Hat man es auch mit keiner wirklichen, dem Stil und aufgewendeten technischen Apparat nach vollwertigen komischen Oper zu tun, so sind diese „Kleinstädter" Veidls noch eines der wirkungsvollsten deutschen Singspiele der letzten Jahre, das verdienen würde, auch anderwärts bekannt zu werden. Für die ausgezeichnete Uraufführung der Oper hatte sich Opernchef Prof. Georg Széll eingesetzt, der im Verein mit den durchwegs vorzüglichen Darstellern und Sängern dem Werke zu einem lebhaften Erfolg verhalf.

Im Prager deutschen Rundfunk gelangte anfangs April eine neue Funkoper „Krauskopf und Flachskopf" von dem jungen und hoffnungsvollen sudetendeutschen Tonsetzer Hans Feiertag zur Uraufführung (unter der musikalischen Leitung Dr. Heinrich Swobodas). Feiertag, dessen große Kantate „Gebet" hier erst kürzlich lobend besprochen wurde, zeigt sich auch in diesem Werke als vornehm empfindender und sorgfältig schaffender Tondichter, der einem Märchen-Hörspiel, wie es diese Funkoper ist, die durchaus entsprechende stimmungsvolle und ausdrucksechte Begleitung gab, die zu seinem des optischen Bildes entbehrenden Verständnis erforderlich ist. Der in der Funkoper verwendete Aufführungsapparat ist ihrem Charakter entsprechend einfach und sieht neben den Solisten und Sprechern bloß ein Kammerquartett und Kammerorchester vor.

Das neugegründete Prager deutsche Opernstudio brachte Anfangs April drei moderne Kurzopern zur Erstaufführung: des modernen süddeutschen Komponisten Hermann Reutter spiritistisches Bibeldrama „Saul", Darius Milhauds aufwühlendes Musikdrama „Der arme Matrose" und Igor Strawinskys groteske Tieroper „Reinecke".

Ebenfalls anfangs April diente endlich das Prager tschechische Staats- und Nationaltheater mit der Uraufführung einer Oper seines Opernchefs Ottokar Ostrčil, die „Hansens Königreich" heißt und deren Textbuch J. Mařánek nach einem Märchen Tolstois verfaßt hat. Die dichterische Idee des Werkes, daß der Mensch dem Menschen helfen, nicht aber ihn vernichten soll, findet auch in der Musik Ostrčils stärksten Ausdruck. Sie ist ethisch im wahrsten Sinne des Wortes, edel im dramatischen und von abgeklärter Reinheit im lyrischen Sinne, von zwingender Klarheit und Schönheit der Form und von vornehmster instrumentaler Gewandung. Die Oper hatte dank einer vorzüglichen Aufführung unter der persönlichen Leitung des Komponisten einen starken und echten Erfolg. Stephan Unger.

WIESBADEN. („Der abtrünnige Zar", musikalische Legende in 3 Akten [6 Bildern]. Musik: Eugen Bodart. Text: Carl Hauptmann. Uraufführung.) Carl Hauptmann, dem verstorbenen älteren Bruder Gerhart Hauptmanns, gelingt es in seinen Dichtungen, nie völlig Naturalist zu sein im eigentlichen Sinn des Wortes; er kann seinen Weg über die Philosophie nie verleugnen. Selbst wenn er seine Dichtung in das ärmste Milieu verpflanzt, bleibt er der Grübelnde, Problematische. Dieser Zug eignet besonders seinen reiferen Werken, zu denen die 1914 beendigte Legende „Der abtrünnige Zar" zählt. Carl Hauptmann stellt seine Legende in das mittelalterliche Rußland, ohne eigentlich andere Zusammenhänge als die des grausamen Machthungers, verbunden mit der inneren Zerknirschung, dem Ringen um Wahrheit; zwei Züge, die dem Russen vorzüglich eignen, von Tolstoi, Gorki u. a. immer wieder gezeichnet. So ist der „abtrünnige Zar" schlechthin ein Mensch an sich, nicht irgend ein Zar und das Russische bildet nur den dekorativen Hintergrund.

Der Inhalt: Der Zar, wegen seiner eisernen Herrschaft gefürchtet, wegen seiner selbstgeschaffenen Macht bewundert, zeigt sich dem Volke mit der Knute und, seiner inneren Zerrissenheit, seinem Ringen um Wahrheit und dem Ekel vor der irdischen grausamen Macht gemäß, im Bauernkittel. Die von seinen Siegen geforderten Toten lassen ihn nicht ruhen. An einem neuen Siegestage will er seine Töchter an beliebige Untertanen, ob Aristokraten oder Plebejer, verheiraten. Den Zaren erfüllt das Treiben um ihn mit Abscheu und er flieht mit einem Diener, um den inneren Frieden, die Wahrheit in Einsamkeit und Entsagung zu suchen. („Auch Gott ist nur ein Bettelmann, er bettelt seit Millionen Jahren um die Menschenseele".) Das Volk, verbittert durch die Flucht des eisernen Zaren, jubelt dem herrschsüchtigen, skrupellosen Ritter Bava zu, der sich die jüngste Zarentochter gewaltsam zu eigen macht, nur flüchtig durch deren Hinweis auf die nahende Gerechtigkeit Gottes irritiert, zum Zaren krönen läßt. Ein edler Jüngling, Kleophas, durch die Machtgier Bavas und die Besitzergreifung der von ihm geliebten jüngsten Zarentochter bis zum äußersten empört,

läßt ſich ſelbſt von zwei heiligen Bettelmönchen nicht mehr von ſeinem Entſchluß Bava zu töten, zurückhalten. Der eiſerne Zar, von ſeiner letzten irdiſchen Wallung aufgeſtachelt, kehrt ebenfalls zurück, im Vertrauen auf die Treue ſeines Volkes, um den ſelbſtherrlichen Bava zu töten, nagelt aber ſeine eigne, zum Mord ausgeſtreckte Hand mit dem Dolche an das vor der Kathedrale befindliche Kreuz im Angeſicht des Krönungszuges, was Kleophas erſchrocken von dem geplanten Mord zurückhält. Erſchüttert kniet das Volk vor ſeinem zu ſich ſelbſt durchgerungenen, die Wahrheit erkennenden Herrſcher. — Carl Hauptmann wollte in dem betreffs Grundidee nicht gerade neuen Stoff „im freien Spiel der Einbildungskraft die Rätſelfrage des ſieghaften Kriegsführerſchickſals zu Ende träumen". Die Stärke der Dichtung liegt lediglich im Gleichnishaften. So iſt auch der Hauptwert nicht auf die Darſtellung der Tatſachen, ſondern vielmehr auf eine Klarſtellung der pſychologiſchen Entwicklung gelegt. Und hier liegt wohl die Veranlaſſung Bodarts, den Stoff in Muſik zu bringen. Die Veranlaſſung und die Gefahr. Pſychologiſches kann Muſik einzigartig zeichnen. Die rauhe, mit dem Stoff ringende Sprache Hauptmanns jedoch iſt denkbar unmuſikaliſch, verlangte vom Orcheſter eine Wucht des Ausmaßes, die in der Oper unmöglich, welcher aber Bodart nicht immer zu entgehen vermochte. So gibt der junge Komponiſt, der aus der Schule Stefan Krehls und Paul Graeners hervorging (letztere Abſtammung beweiſt er mit der ſchweren, grauen Düſternis am ſchlagendſten!) gar nicht zu verwundernder Weiſe in den rein orcheſtralen Zwiſchenſpielen das Beſte. Wie ſeine Muſik überhaupt im Dramatiſchen am wertvollſten iſt. In lyriſchen Momenten droht ihr ſtets die Gefahr des ſchwülſtigen unwahren Pathos'. Eugen Bodart hat den Hauptmannſchen Text ziemlich wörtlich übernommen, hat als zweites Bild eine vom Dichter unveröffentlichte Szene in der Steppe eingefügt und leider ſpäterhin einen pſychologiſch ſehr wertvollen Vorgang auf den Feldern weggelaſſen auf Koſten des Geſamtwerkes Hauptmanns, wie ja überhaupt immer wieder die Vertonung dieſer ſprachlich ſchroffen, ſchlaglichtartig gezeichneten Vorgänge den Stempel der Vergewaltigung trägt. Die Muſik drückt Vieles intenſiver aus als es Hauptmanns Sprache vermag, läßt aber wieder ganze Strecken der Dichtung leer. Die Einleitungsmuſik zum zweiten Bild, die Öde der Steppe, das müde Irren des Zaren zeichnend, die Szene in der armſeligen Spelunke mit dem klanggeſättigten Geſang der beiden myſtiſchen Bettler und dem Aufbäumen des jungen Kleophas, wie die Einleitung zu der wohl etwas theatraliſch herausſtaffierten Schlußſzene und dieſe ſelbſt mit der Krönungsmeſſe („Gospodi Pomilui", einer altſlawiſchen Kirchenmelodie) ſind die muſikaliſch ſtärkſten Momente. — Über die Aufführung ſelbſt kann man nur Lob finden. Karl Elmendorff ſetzte ſich mit dem ihm eigenen Verantwortungsgefühl intenſivſt für das Werk ein, dieſer nicht immer (!) eben „durchſichtigen" Partitur mit voller Hingebung das letzte entlockend. Ihm zur Seite Hanns Friederici und Lothar Schenk v. Trapp, die Bühnenbilder von ſolcher Wucht und Charakteriſtik ſtellten, daß man ſich ihrem Eindruck nicht zu entziehen vermochte. Um die Klippe des zweiten Bildes, die Erſcheinung der Trompeterſtatue, kommt wohl ſchwerlich ein Bühnenbildner völlig heil herum. Die Sänger überboten ſich ſelbſt. Wenn ſie ſich trotzdem in ihren nicht eben geſanglichen Partien (ausgenommen die beiden Bettler) nicht reſtlos ausgeben konnten, iſt das in dieſen ſelbſt begründet. Adolf Harbichs „eiſerner Zar" war eine eindringliche Leiſtung. Seine gewaltige Stimme verkörperte die Brutalität gleichermaßen, wie ſein vorzügliches Spiel die Zerknirſchung und Reue. Ihm ebenbürtig der prächtige Tenor Bodo Greverus' als „Kleophas", den er erſchütternd zeichnete. Desgleichen waren die „beiden Bettler" Max Oßwald und Herbert Alfen ſtimmlich wie darſtelleriſch vorzügliche Leiſtungen. Der mächtige „Ritter Bava", hauptſächlich durch Poſe wirkend, fiel Karl Albrecht Streib zu, dem ſtimmlich darin wenig Gelegenheit zur Entfaltung geboten wurde, was ſeine Darbietung nicht beeinträchtigte. Dasſelbe gilt von der Rolle der „jüngſten Zarentochter": Hilde Singenſtreu, wie auch der übrigen vier Zarentöchter: Helena Braun, Berta Obholzer, Marga Mayer und Ilſe Habicht. Die kleinen Rollen zeigten ebenfalls durchweg erſte Beſetzung, was dem Werk mit zu einem recht anſehnlichen Erfolg verhalf.

Grete Altſtadt-Schütze.

WÜRZBURG. (Uraufführung: Hermann Zilcher: „Eichendorff-Zyklus".) Im Rahmen eines Klavierabends von Hermann Zilcher — der beſonders in der großartig geſtalteten Wiedergabe der Toccata in C von Bach-Buſoni erneut das Bezwingende ſeines auf letzter Einſicht in das innere Gefüge des Geſpielten beruhenden Klavierſpiels offenbarte — brachte der Meiſter ſeinen „Eichendorff-Zyklus" op. 60 zur Uraufführung. Die Stärke der zwölf durchkomponierten Lieder liegt in der erfindungſtarken Miſchung der Farben, den ſtimmungſatten Klängen. Die — da und dort mit feinem Humor erfüllten — Lieder ſind vorwiegend inſtrumental empfunden und ſo geht die Hauptwirkung von den wunderſamen Klavierſätzen aus, in denen ſich Zilchers bildhafte Schilderungskraft ausſchwingt in oft hymniſcher Verkündung der

Schönheiten der Erde. Die deklamatorisch und in reichverästelter Chromatik geführte Singstimme erfordert allerdings eine Sängerin von solchem Können und Ausdrucksvermögen, wie sie dem Komponisten in Margret Zilcher-Kiesekamp zur Seite stand. Die Aufnahme des 1928 entstandenen Werkes war sehr herzlich.

Dr. Bert Friedel.

RUNDFUNK-KRITIK

REICHSSENDER BERLIN. Eine Aufführung der lyrischen Kantate „Das Gleichnis" von Max Donisch im Kurzwellensender stellte die künstlerischen Werte dieses ernsten still-versonnenen Werkes, das im Sterben der Natur zur Herbstzeit, im Wintertod und im neuen Frühlingsauferstehen das Gleichnis zum Schicksal des Menschen durchdenkt und durchfühlt, überzeugend unter Beweis. Es ist ergreifend, wie die in gläubigem Vertrauen ausklingenden Verse des grunddeutschen Poeten Adolf Holst und Max Donischs traditionsverbundene, zugleich ganz moderne Musik zusammenwachsen, so daß durch die Verbindung von Wort und Ton auch alles mitschwingt und mitklingt, was unausgesprochen hinter den Worten steht. Wahrhaftigkeit und Schlichtheit sind der größte Schmuck dieser Musik, deren Autor sich als ein Könner erweist, der die moderne Harmonik bis in ihre letzten Verzweigungen verfolgt, der die moderne Instrumentationskunst beherrscht und dem die vollkommene Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form mit dem Maß der aufzuwendenden musikalischen Ausdrucksmittel gelingt. Der feinsinnige Dirigent Werner Richter-Reichhelm gab dem Werke schönste Erfüllung. Adelheid Holz (Köln) und Irma Drummer (München) waren hervorragende Solisten. Chor und Orchester des Kurzwellensenders zeigten überraschend gewachsenes Können. — Im Reichssender Berlin setzte sich Otto Frickhöffer für die zweite Symphonie von Friedrich de la Motte-Fouqué ein, das ernste Werk eines spätberufenen, von Brahms herkommenden, aber noch um eine eigene Sprache ringenden Komponisten, dessen Schwerpunkt in dem warm empfundenen und gut gebauten langsamen Satz liegt, zu dem ein anmutiges Scherzo wirksam kontrastiert, das aber in den Ecksätzen in Bezug auf Erfindung, Gestaltung und Instrumentation noch manche Wünsche offen läßt. Der Symphonie ging ein neues, konzentriert gefaßtes Klavierkonzert von Franz Ludwig voraus, dessen Schwung über den Mangel an wirklich bedeutender musikalischer Substanz angenehm hinwegtäuschte.

In dem Bruckner-Zyklus des Reichssenders Berlin wurde die Aufführung der achten Symphonie unter Georg Göhler ein neuer Höhepunkt, nachdem es dem Dirigenten Dr. K. L. Mayer nicht gelungen war, in der siebenten Symphonie den hymnischen Zug dieses Brucknerischen Gottesjubels ganz lebendig zu machen. — Einmaliges leistete der von schwerer Krankheit wieder genesene greise Meister Max Fiedler, der in der „Tragischen Ouvertüre" wie in der D-dur-Symphonie seines Helden Johannes Brahms jedesmal ein Aufführungsideal verwirklichte.

Bei der vom Deutschlandsender aus der Mailänder Scala übernommenen festlichen Aufführung der Oper „Carmen" von Bizet war für den aufmerksamen Zuhörenden der Vergleich deutschen und italienischen Aufführungsstiles besonders interessant. Wir machen es musikalischer, die Italiener musikantischer. Bei uns sind die größeren Gestalter, dort die leidenschaftlicheren Sänger. Bei uns steht das Drama, dort der Gesang an erster Stelle. — Heinrich Burkard vom Reichssender Berlin hat Tschaikowskys letzte Oper von der blinden „Yolantha", deren zarte versonnene Handlung das grelle Rampenlicht der Opernbühne kaum erträgt, sehr geschickt für die Funksendung bearbeitet, sodaß das von dem Oberregisseur Leopold Hainisch sehr fein auf einen legendenhaften Ton abgestimmte Spiel unter der hingebenden Stabführung Heinrich Steiners alle Schönheiten dieser auch in Fachkreisen wenig bekannten Partitur offenbaren konnte. Wundervoll war die Gestaltung der Titelrolle durch Maria Cebotari, deren lichter, glockenreiner Sopran dem geistigen Auge der Hörer die kindlich rührende Gestalt der blinden und durch ein Wunder sehend gewordenen Königstochter bildhaft deutlich machte.

Fritz Ohrmann.

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Mit wohltuender Eindringlichkeit gab dem März-Programm beider Sender das Händel-Bach-Gedächtnis sein inneres Gefüge. Dabei war besonders erfreulich, daß man sich von beiden Seiten her zu einem eindrucksvollen Gesamtbild ergänzte. Stuttgart hatte die monumentale Aufgabe einer Verlebendigung des Händelschen Opernbegriffs übernommen; die an ergiebigen Gegensätzen reiche Römer-Oper „Ezio" siegte im Zeichen der so gut wie verlustlos konzentrierenden Bearbeitung Franz Notholts. Notholt selbst erwies sich als Ezio als ein Sänger von geistiger wie gesanglicher Kultur, Adelheid Armhold war eine ideale Besetzung der umfang- und koloraturreichen weiblichen Hauptrolle. Auch die sonstige Besetzung war wie die ganze Aufführung unter Ferdinand Drost

hohen Lobes wert. Eine straffe und lebendige Wiedergabe der Lukrezia-Kantate mit Maria Neu-sitzer-Thönissen, ebenfalls unter Drost, gab dem Hörer einen Blick auf den dramatisch geladenen frühen Gesangsstil Händels aus der italienischen Zeit. Eine als Bekenntnis gedachte Stuttgarter Bach-Händel-Feier brachte in ausgezeichneter Concertinobesetzung Kammerorchesterwerke beider Meister, die große Sopranarie aus dem „Alexanderfest", die der gesanglichen Lyrik Adelheid Armholds besser lag als die merkwürdig bevorzugte Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen", von Bach (Ltg.: Drost).

Frankfurt vermittelte eine ausgeglichene Vorstellung vom Kammerstil Händels und Bachs, sowie der Bachschen Orgel- und geistl. Chormusik. Die geschlossene Wiedergabe der 6 Brandenburgischen Konzerte nahm unter Hans Rosbaud am Bach-Tag ihren Anfang. Jeweils eine der seltener zu hörenden Chor-Motetten, für die in dem von Paul Belker geleiteten Funkchor ein treffliches Instrument zu Gebot steht, und ein bis zwei Orgelwerke (Choralvorspiele, Trio-Sonaten), auch einige Arien mit Cembalo und obligaten Instrumenten ergänzen diese planmäßige und vorbildliche Bachpflege, an der Reinhold Merten als Dirigent und Begleiter, Helmuth Walcha und Ilse Kuhlmann (Orgel bzw. Cembalo) verdienten Anteil haben.

Einen der wertvollsten funkischen Sonderbeiträge zum Bach-Händel-Schütz-Jahr lieferte der „Kasseler Arbeitskreis für Hausmusik" mit der Aufführung von Werken aus Schützens Kasseler Zeit im Frankfurter Sender.

Eines der frühen Singspiele E. T. A. Hoffmanns, die blühende Märchenromanze nach Brentanos Text „Die lustigen Musikanten" feierte in einer Bearbeitung von Paul Heinrich Gehly, die Frankfurt unter Reinhold Merten sehr geschmackvoll wiedergab, dank der prächtigen Lieder und Ensemblesätze recht wirkungsvoll Auferstehung.

Daß sich der Stuttgarter Sender einer so grundsätzlich bedeutsamen und großartigen Kundgebung wie der der Karlsruher Volksschulen für das deutsche Lied nur in einem dürftigen Übertragungsausschnitt bediente, war zu bedauern. Im größten Karlsruher Festraum legten sechs große Schulchöre Zeugnis ab für ihre künstlerisch wie organisatorisch hervorragend geführte Arbeit am deutschen Lied.

In den gelegentlich von Stuttgart übertragenen, immer wieder bemerkenswerten Konzerten des Baden-Badener Sinnfonieorchesters unter Herbert Albert hörte man — von fein gewählten Bach- und Händelgaben abgesehen — eine Stunde badischer Komponisten. Franz Philipps Vorspiel zu Burtes „Simson" leitete wuchtig-kämpferisch ein. Das Concertino für Klavier und Orchester von Josef Schelb, eine formal sehr aparte und einfallsreiche Zwiesprache, war ein fesselndes Kernstück. Rilke-Lieder für Tenor und Orchester vermittelten die Bekanntschaft mit dem bisher kaum hervorgetretenen Gustav Schwickert, der hier romantische Liedelemente auf dem Weg über Richard Straußens Liedkunst frei und mit starker Spannung des Ausdrucks der Singstimme gestaltet. Robert Kiefer sang die sehr hoch geschriebenen und vortragsschwierigen Lieder mit unmittelbarer Wirkung.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Kurz nach dem im Aprilheft erwähnten Pfitzner-Gastspiel gab es die Aufführung eines alten Opernwerkes, die außerordentliches Interesse beanspruchen konnte. Händels zweihundertjährige „Alcina", in der vorzüglichen neuen Textierung und Einrichtung Hermann Roths, wurde erstmalig im Funk wiedergegeben. Bei dem vorläufigen Mangel eines unmittelbaren, positiven Verhältnisses unseres Publikums zur Händeloper war es ein sehr geschickter funkdramatischer Kniff, daß man mit ausgewählten und kurz kommentierten Szenen des ersten und zweiten Aktes das Ohr des Hörers an den Stoff und den musikalischen Stil der „Alcina" gewöhnte, um dann den großartigen dritten Aufzug in seinen vollständigen Proportionen zu bieten. Von der Trägerin der Titelrolle angefangen bis zum Dirigenten hatte man namhafte Gäste für die Durchführung der als „Reichssendung" ausgezeichneten Leistung eingesetzt.

Hugo Wolfs 75. Geburtstag bot, allerdings um einen Tag verspätet, Gelegenheit, zu einer von Gerhard Hüsch mit Hanns Udo Müller als Klavierpartner bestrittenen Liederstunde. Es wäre wichtig, die in dieser Sendung erzielten Eindrücke zukünftig noch weiter zu vertiefen. Die Persönlichkeit und die Kunst Wolfs werden, obwohl unsere Sänger ihn häufig, zumeist mit den gleichen Stücken, bringen, von vielen Leuten noch nicht genugsam gewertet. Es hängen so viele und unzulängliche Schlagworte an dieser Kunst, daß eben nur diese Kunst selbst, die bei ihrer Konzentration und ihrem Pointenreichtum ein funkischer Glücksfall ist, die Bereinigung wird vornehmen können.

Der Heldengedenktag brachte eine Wiederholung des „Deutschen Heldenrequiems" von Hermann Erdlen, das vor einigen Jahren schon geschrieben und gesendet, neuerlich seine ideelle und musikalische Qualität, unter der Leitung des Komponisten, bewährte.

Am gleichen Tag nahmen auch die Bachaufführungen des Hamburger Senders mit dem zu rühmenden Cembalospiel Li Stadelmanns (Eng-

lische Suite in g-moll) ihren verheißungsvollen Anfang.

Die Reihe der „Konzert"-Konzerte wurde mit Tschaikowskys b-moll-Klavierwerk, gespielt von Alfred Hoehn fortgesetzt. Doch geriet der Klavierton in der Übertragung so stark, daß man über die Ergiebigkeit der Orchesterleistung, die wegen des Gastdirigenten (Helmuth Schnackenburg) besonderes Interesse verdient hätte, zu keinem schlüssigen Urteil gelangte.

Gastdirigenten pflegen gegenwärtig überhaupt hier häufig einzukehren. Man ist auf der Suche nach einem wirklichen „Ersten Kapellmeister" für den Sender. Jeder Einsichtige weiß, daß eine Fülle von sachlichen Bedingungen und Voraussetzungen an diesen Posten geknüpft sind. Deshalb hat die Sendeleitung alle Ursache, bei ihrer Entscheidung von einem höchsten Wertmaßstab in nichts abzurücken. Aber es wäre zu wünschen, daß endlich der richtige Mann sich einstellte, da der Gästebetrieb, trotz erfreulicher Einzelheiten, doch einer stetigen Entwicklung im Wege ist.

Während Hans Swarowsky in seinem Wagner-Verdi-Abend aufs neue seine von der Staatsoper her bekannten Fähigkeiten bewährte, war Friedrich Jung (mit einem romantischen Programm) ein neuer Mann für Hamburg. Auf die Besucher im Sendesaal soll er einen sehr starken Eindruck gemacht haben, am Lautsprecher ergaben sich viele schöne Einzelheiten, aber auch Mattheiten, zumal in der großen Linie.

Daß man jede Woche je eine Händel- oder Bach-Aufführung (für die Eigel Kruttge verantwortlich zeichnet) herausbringt, gewährleistet eine Vertiefung des Vertrautseins unserer Hörerschaft mit den Werken dieser Großen, das gerade auch zukünftige Bedeutung umschließen wird. Am Ende des hier zu behandelnden Zeitabschnittes stand ein Hörbild vom Leben und Schaffen Händels, von Herbert und Siegfried Scheffler verfaßt, das die Zusammenhänge zwischen der Kunst und dem Leben des Meisters weitesten Kreisen sinnfällig machen konnte. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Bruckner und die drei großen Jubilare des Jahres beherrschten in gewissem Sinne das Programm des letzten Sendeabschnitts:

GMD Hans Weisbach ließ im Verlauf seines Brucknerzyklus die 5., 6. und 7. Sinfonie an uns vorüberziehen. Immer mehr wächst die Achtung vor diesen großen nachschöpferischen Leistungen; die bis ins Letzte gehende geistige Durchdringung, die sich naturgemäß bei der Darstellung der Fünften besonders bewährte, sowie das enge Verwachsensein mit der seelischen Grundhaltung dieser Schöpfungen brachten Aufführungen von größter Eindringlichkeit zustande. Auch das Sinfonieorchester hielt sich, von einigen kleinen Versagern in der Sechsten abgesehen, ganz hervorragend.

Unter den Bach-Sendungen nahmen die an drei aufeinanderfolgenden Sonntagen gesendeten Kantaten „Schau, lieber Gott, wie meine Feind", „Was Gott tut, das ist wohlgetan" und „Mein Gott, wie lang, ach lange" einen besonderen Rang ein. Karl Straube vermittelt den zahlreichen Hörern dieser Kantatensendungen immer aufs neue tiefe Einblicke in die Wunderwelt dieses religiösen Genius; stilsichere Solisten, z. B. Magda Pfeiffer, der überall seinen Mann stellende Hanns Fleischer, Johannes Oettel und Richard Franz Schmidt sind ihm dabei tüchtige Helfer. Es ist das Schöne an diesen Sendungen, daß sie, ähnlich wie die Thomaner-Motetten eine sichtbare, eine unsichtbare Gemeinde gebildet haben.

Ein glücklicher Gedanke war es, bereits in den frühen Morgenstunden mehrfach Choralvorspiele zu senden; Friedrich Högner führte diese dankbare Sonderaufgabe mit dem vokalen Beistand der Universitätskantorei vorzüglich durch. Günther Ramin und Karl Hoyer stellten ihr Können ebenfalls in den Dienst der Bachsendungen. Erwähnt seien außerdem der Vortrag der Goldbergvariationen in Reger-Rheinbergers zweiklavieriger Bearbeitung durch Paul Verbenk und Otto Weinerich sowie die stimmungsvolle Feier in der Bachgruft. An Händels Todestag erinnerte eine hervorragende Wiedergabe der Trauerhymne unter Weisbach; nicht vergessen sei auch an dieser Stelle der tadellose Vortrag eines Concerto grosso in einem Bach-Händel-Abend der Dresdener Philharmonie unter Paul v. Kempen.

Die jahrelangen eindringlichen Bemühungen der Universitätskantorei und des Madrigalkreises unter Friedrich Rabenschlag um stilgetreue Wiedergabe vorbachscher Vokalmusik tragen in dem großen Heinrich Schütz-Zyklus die schönsten Früchte. Die drei bisher stattfindenden Sendungen werden wohl manchem erst einen wirklichen Begriff von dem inneren Reichtum dieses Großmeisters vermittelt haben. Auch hier bewährte sich Richard Franz Schmidt wieder, weiterhin die für diesen Stil geradezu vorbildliche Mathilde Stern.

An Neuheiten lebender Komponisten gab es das eindrucksvolle Klavierkonzert von Max Trapp, dessen Solopart Emmy Braun glänzend meisterte, sowie als Uraufführung eine gut geformte und unterhaltsame Orchesterserenade von Hermann Ambrosius. Walther Niemann kam uns diesmal vergnüglich mit einer Folge von Walzern und Tangos aus eigenen Werken.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Zwei nicht unwichtige Neuerungen. Zum ersten wurde die Bauernfunkstunde eingerichtet, die in der

günstigen (Vormittags)lage um 11 Uhr durchaus geeignet ist, funkwerbend auf dem Land zu wirken. Allerdings muß — wie unter den heutigen Umständen nicht anders möglich — eine gute halbe Stunde mehr Unterhaltungsmusik damit in Kauf genommen werden. Vielleicht kann dem mit der Zeit dadurch abgeholfen werden, indem belehrend, gar unterhaltlich Wort, das den Bauern interessiert, zum Zuge kommt. Zum andern: die Späterlegung des Vesper-Konzertes auf 17 Uhr wird doch mannigfache Befriedigung auslösen. Damit wurde unsere, schon im Dezember 34 nachdrücklich verfochtene Anregung in die Tat umgesetzt. Der Angestellte, der Arbeiter kommt nach des Tages Arbeit zum entlastenden Unterhaltungskonzert. Zugleich aber kann dann der Nachmittag bis 17 Uhr ergiebiger mit ernster zu nehmender Konzertstunde beschickt werden.

In diesem Zusammenhange sei „wieder einmal" Hoffnung und Bitte vorangestellt: Nachdem nun glücklich der Beginn zur zweckmäßigen Neuorientierung der Sendezeiten in Angriff genommen, möge auch das Problem der, nach wie vor unmöglichen 23 Uhr für hohe Kunst, für zeitgenössisch Schaffen frischgemut angepackt und einer, den kulturbeflissenen Hörer befriedigenden Lösung zugeführt werden.

Dr. Goebbels hat anläßlich der Bach-Händel-Schützfeier in der Berliner Philharmonie solch erhebende Worte für den nicht hoch genug einzuschätzenden Kulturwillen eines ganzen Volkes gefunden, daß im Verfolge dieser Kultur es doch möglich sein müßte, die nächtlichen Großsendungen besonders zeitgenössischer Musik dem ganzen Volke zu günstig gelegener Zeit zugänglich zu machen!

Die notwendig gewordenen Sparmaßnahmen am Münchner Sender bestimmten sendetechnisch wie künstlerisch die Märzleistung. Bedauerlicherweise wurden — man kann sagen — am empfindlichsten die „freien Künstler" davon betroffen, denn ihnen wurde eine lebenswichtige Einnahmequelle mit der Auswirkung des Sparens verstopft. Man mußte auf die vom Funkhaus fest besoldeten Künstler zurückgreifen, die denn auch nicht nur den Großteil der sowieso in der Zahl eingeschränkten Konzertstunden, sondern dazu noch als Solisten in den Orchesterkonzerten tätig zu sein hatten. Verständlich ist, daß deren Übermüdung, Überarbeitung auch beim Durchhalten des so sehr notwendigen künstlerischen Niveaus eine große Rolle spielen mußte. Die Spareinschränkungen preßten natürlich Unterhaltung über Überhaltung in den Vordergrund. Der Kältepol war am 12. März erreicht, an dem 470 Minuten (beinahe 8 Stunden!!) seichteste Unterhaltungs„musik" gesendet wurde, denen ganze 45 Minuten zweier, von Festbesoldeten bespielten Konzertstunden gegenüberstanden!! Groteske Situation: All diese dudelnde Unterhaltungsmusik muß doch auf die Dauer — Langeweile bringen! Hoffentlich kommt man auf den Gedanken, durch gehobene Kunst der Langeweile irgendwie Herr zu werden. Eine Tatsache noch, deren psychologische Auswirkung man genau überprüfen muß: Wahrscheinlich der Abwechslung halber hat man in mehreren Fällen zwei Orchester an einem Unterhaltungskonzert beteiligt. Die Folge davon, daß hiebei das Tanzfunkorchester erbarmungslos die Wirkung des anderen, gehobener Unterhaltung dienenden Orchesters niederschlägt. Raubgierigeren Hecht im Karpfenteich als den Eintags-Schlager gibt es nicht!!

Genug der „Schönheitsfehler". In den Orchesterkonzerten Hans A. Winters gab es die Uraufführung einer kräftig symphonischen Tragischen Fantasie von Paul Seyboth. Josef Suder spielte den Klavierpart des langsamen Satzes seines Klavierkonzertes. Nachhaltigen Eindruck — trotz dem zahlenmäßig doch zu kleinen Chor — hatte man von Rudolf Siegels „Heldenfeier". Hanns Rohr und die wundervoll gestaltende Hedwig Faßbenders setzten sich für das, etwas blaß geratene Violinkonzert Peter Faßbenders ein. Den anderen Sendern sei empfohlen die schöne, echt musikantische Waldkantate Gottfried Rüdingers (Frauenchor und Streicher). An Lyrik bestachen die George-Gesänge Alf Juergensohns durch eigenwilligen Einfall, ekstatisch geführte Gesangslinie. Stimmungsvoll die Lieder von Helmuth Baentsch; die gläubig überzeugenden Geistlichen Gesänge für Sopran und Orgel Philipp Mohlers.

Man greife zu: Waldkantate Rüdingers; Tragische Fantasie Seyboths. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Aus Anlaß des 66. Geburtstages von Hans Pfitzner am 5. Mai veranstaltet München in der Zeit vom 1. bis 7. Mai eine Pfitznerwoche, bei der der Meister selbst seine Werke dirigieren wird.

Ergänzend zu dem letzthin mitgeteilten Programm des Robert Schumann-Festes in Zwickau (1. bis 9. Juni) erfahren wir noch, daß der neuberufene städtische Musikdirektor Kurt Barth die Eröffnungsfeier am 1. Juni mit der 1. Schumann-Sinfonie dirigieren wird.

Das vorläufige Programm für das

65. TONKÜNSTLERFEST DES ADMV IN HAMBURG vom 1.—7. Juni 1935

(vorbehaltlich etwa notwendig werdender Änderungen) lautet: Sonnabend, den 1. Juni, 19 Uhr: I. ORCHESTERKONZERT: 1. Fr. Lifzt Dantefinfonie, 2. Max Trapp: Ouverture aus dem „Konzert für Orchefter", 3. L. von Rozycki: Klavierkonzert, 4. Ed. Elgar: Cockaine, 5. Porrino: Sardegna, poema sinfonica; — Sonntag, den 2. Juni, 11 Uhr: I. KAMMERMUSIKKONZERT: 1. Yriö Kilpinen: „Lieder um den Tod", 2. Gg. Schumann: Variationen über ein Thema von Beethoven für 2 Klaviere, 3. Ture Rangftröm: Lieder, 4. Z. Kodaly: Sonate für Cello und Klavier, 5. G. Vollerthun: Lieder aus Niederdeutfchland, 6. V. Novack: Streichquartett op. 35; 20 Uhr: OPERNABEND IM STAATSTHEATER: St. Moniusko: „Halka"; — Montag, den 3. Juni, 20 Uhr: II. ORCHESTERKONZERT: 1. Jean Blockx: Triptyque Sinfonie, 2. G. Samazeuilh: Nuit (Orchefterdichtung), 3. Paul Graener: Vorfpiel, Intermezzo und Arie. 4. a) G. Sonzogno: Tango, 4. b) I. Gotovac: Kolo, 4. c) G. Th. Holft: Ballett aus „Perfect fool", 5. E. Weftberg: Zweite Sinfonie; — Dienstag, den 4. Juni, 11 Uhr: II. KAMMERMUSIKKONZERT: 1. Ew. Sträßer: Klavierquintett, 2. J. Leifs: Isländ. Lieder. 3. Heinr. Kaminski: Mufik für 2 Violinen und Cembalo, 4. Othm. Schoeck: Nocturno für Baßfolo und Streichquart., 5. Gabr. Pierné: Sonata da camera für Flöte, Cello und Klavier, 6. Wilh. Kienzl: Lieder, 7. P. Juon: Bläferquintett op. 84: 20 Uhr: OPERNABEND IM STAATSTHEATER: Hans Pfitzner: „Der arme Heinrich"; — Mittwoch, den 5. Juni, 20 Uhr: BALLETTABEND IM STAATSTHEATER: a) Weismann: Tanzfantafie, b) Kodaly: Maroszecker Tänze, c) de Falla: „Der Dreifpitz"; — Donnerstag, den 6. Juni, 11 Uhr: III. KAMMERMUSIKKONZERT: 1. L. Emborg: Streichquartett op. 53, 2. a) G. Samazeuilh: Stundenkreis, b) Rouffel: Lieder, 3. Jofeph Marx: Trio-Fantafie für Violine, Cello und Klavier, 4. Verheyden: Lieder, 5. E. v. Dohnanyi: Humoreske für Klavier, 6. M. de Jong: Streichquartett; 17 Uhr: KIRCHENKONZERT IN DER ST. MICHAELSKIRCHE: 1. Fr. Schmidt: Toccata für Orgel, 2. M. REGER: Kantate „O Haupt voll Blut und Wunden", 3. R. Wetz: Adagio aus der 3. Sinfonie, 4. J. B. Foerfter: Mortuis fratribus; — Freitag, den 7. Juni, 20 Uhr: III. ORCHESTERKONZERT: 1. Fr. Alfano: Seconda sinfonia, 2. Fr. Bayer: Konzert in b-moll f. Klavier und Orchefter, 3. L. Chr. A. Glaß: Sinfonia svastica, 4. a) J. Sibelius: Karelifche Suite, b) M. von Schillings: Erntefeft aus „Moloch". — Das Feftorchefter fetzt fich zufammen aus dem Philharmonifchen Staatsorchefter und dem Orchefter des Reichsfenders Hamburg. Feftdirigent ift GMD Eugen Jochum, die Werke Porrinos, C. Sonzognos, und Fr. Alfanos werden von Maeftro Adriano Lualdi dirigiert.

Für das

TONKÜNSTLERFEST DES ADMV IN BERLIN Herbft 1935

find folgende Aufführungen vorgefehen: I. ORCHESTERKONZERT: 1. H. F. Schaub: Paffacaglia und Fuge für gr. Orchefter, 2. W. Lampe: Thema und Variationen für Klavier und Orchefter, 3. Rudolf Siegel: Kanonifche Duette für Mezzofopran, Bariton und Orchefter, 4. A. Weckauf: 2. Sinfonie in fis-moll. — II. ORCHESTERKONZERT: 1. W. Rieth: Paffacaglia für gr. Orchefter, 2. Ph. Jarnach: Vier Orchefterlieder für mittlere Stimme op. 15, 3. E. G. Klußmann: Mufik zu einem Gefang aus der „Edda" op. 16, 4. W. Peterfen: Dritte Sinfonie, op. 30. — KIRCHENKONZERT: 1. E. Pepping, Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten" f. Orgel, 2. H. Simon: Cruzifixus f. 4ft. Chor, Soli, Orgel und Kammerorchefter, 3. E. Pepping: Partita „Wie fchön leuchtet der Morgenftern" für Orgel, 4. Hans Lang: Zwei Motetten für 4—5 gleiche Stimmen und 1ft. Kinderchor a) Jubilate Deo, b) Laudate Dominum, 5. Herm. Schroeder: Te Deum für gem. Chor mit 2 Trompeten und 2 Pofaunen; — KAMMERMUSIKKONZERT: 1. H. Sachffe: Bläferfuite, 2. Ph. Mehler: Geiftl. Solokantate für Sopran u. Klavierquartett, 3. F. Petyrek: 6 Konzertetüden für 2 Klaviere, 4. H. Zilcher: Streichquartett, 5. H. K. Schmid: Lieder aus dem „Türkifchen Liederbuch", op. 19, 6. H. Brehme: Sextett für Flöte, Klarinette, Horn, Violine, Bratfche und Violoncello, op. 30.

Mannheim veranftaltet in der 2. Maiwoche eine Mozartfeier, in deren Rahmen „Figaros Hochzeit" und erftmals „Gärtnerin aus Liebe" im Nationaltheater zur Aufführung kommen. Ferner find ein Kammermufik- und ein Serenaden-Abend im Ritterfaal und ein Symphoniekonzert geplant. Die Gefamtleitung liegt bei GMD Philipp Wüft.

Unter dem Vorfitz des Braunfchweigifchen Minifterpräfidenten Klagges werden die Vorbereitungen für die Mitternachts-Mufiken im Harz getroffen, die am 15. Mai in Goslar eröffnet werden und während des Sommers in einer Reihe von Harzftädten geplant find.

Der Verbreitung der Volksmufik foll in Thüringen eine Reihe von Mufikfeften dienen. Ein in Gera im Mai veranftaltetes Mufikfeft

wird von Streich- und Blasinstrumenten, von Zither-, Bandonion-, Mandolinen- u. Harmonikavereinen bestritten. An einem im Juni in Leutenberg stattfindenden Musikfest beteiligen sich Blas- u. Mandolinenorchester sowie Gesangvereine.

In Verbindung mit den diesjährigen Florentiner Festspielen werden vier Musikkongresse der Musikkritiker, Opernleiter, Radio-Sendeleiter und Filmkomponisten abgehalten. Auf dem Kongreß der Opernleiter (9. bis 11. Mai) werden die aktuellen Themen „Sendungen aus dem Opernhaus" und „Ist das heutige Operntheater volkstümlich?" behandelt.

Reichsminister Rust übernahm die Schirmherrschaft über die Göttinger Händelfestspiele, die in diesem Sommer wieder aufgenommen werden. Die Festspiele sind auf die Tage vom 23. bis 26. Juni verlegt worden.

Für die Wagner- und Mozartfestspiele in München wurden als Gäste verpflichtet: die Tenöre Franz Völker und Fritz Wolff, der Bassist Josef von Manowarda von der Berliner Staatsoper, Frida Leider, Berlin und Marta Fuchs, Dresden. Als Gastdirigenten werden mitwirken Richard Strauß und Paul Schmitz-Leipzig.

Die Händel-Schütz-Feier in Hannover bringt in der Zeit vom 9. bis 12. Mai u. a. die Erstaufführung der Händel-Oper „Alcina" und das Oratorium „Theodora".

In Wiesbaden werden in diesem Jahre wieder Maifestspiele vom 12. bis 19. Mai mit den Opern „Die Rose vom Liebesgarten" von Pfitzner, „Rosenkavalier" von Strauß, „Tannhäuser" von Wagner und „Sizilianische Vesper" von Verdi abgehalten.

Im Juni feiert der Sängerkreis Ravensberg sein erstes Kreissängerfest in Bielefeld. Dem Kreis gehören 67 Vereine mit 2350 Sängern an.

In Leipzig findet in der Zeit vom 28. bis 30. Juni das 2. Sächsische Sängerfest statt. Bisher hat es nur ein derartiges Fest, und zwar im Jahre 1925 in Dresden gegeben. Man rechnet mit einem Treffen von mindestens 40 000 Sängern und Sängerinnen aus dem Sächsischen Sängerbund.

Anläßlich des Bach-Händel-Schütz-Jahres wird das älteste Theater Deutschlands, das Schloßtheater in Celle in Hannover nach baulichen Veränderungen am 13. Mai mit einer Händel-Oper und einem Festkonzert mit der Festrede des Präsidialrates Heinz Ihlert neu eröffnet. Der 14. Mai bringt in der Stadtkirche die sogenannte „Celler Passion" von Thomas Mancinius in der Fassung von 1637, wie sie im 17. Jahrhundert in Celle gebräuchlich war.

Das Bonner Beethovenfest, das vom 22. bis 30. Juni stattfindet, sieht außer den bereits genannten Mitwirkenden ein Ensemblegastspiel der Wiener Staatsoper vor. Neben den Sinfonien Nr. 1, 3, 5 und 9 werden die Missa Solemnis, „Fidelio" und Kammermusikwerke zu Gehör kommen.

Das Programm des Beethoven-Festes in Heidelberg (6. bis 12. Mai) umfaßt Orchesterkonzerte mit Aufführungen der Sinfonien Nr. I, III, VI, VII, VIII, IX und der Missa Solemnis, außerdem 2 Kammermusikveranstaltungen des Elli Ney-Trios mit einem Beethoven-Vortrag von Dr. Richard Benz im Königssaal des Heidelberger Schlosses, schließlich ein nächtliches Serenaden-Konzert im Schloßhof.

Am 28. Mai beginnt in Bonn ein dreitägiges Musikfest unter Leitung von GMD Ernst Wendel (Bremen), das in zwei Orchesterkonzerten neuen Händel, Bach, Bruckner, Mozart, Brahms und den 90. Psalm von Kurt Thomas unter Leitung des Komponisten bringt. Am 3. Tag ist eine Kammermusik-Morgenveranstaltung mit Werken von Reger, Brahms, Schubert, Hugo Wolf vorgesehen. Mitwirkende sind u. a. Edwin Fischer, Domorganist Bachem, Johann Willy, Amalie Merz-Tunner, MD Claffens-Bonn.

Im Fürstensaal des Bruchsaler Schlosses finden auch in diesem Jahre Ende Mai drei historische Konzerte bei Kerzenlicht und im Stil der fürstbischöflichen Rokokozeit vor 160 Jahren statt. Die Mitwirkenden tragen Rokokokostüme, und auch das Programm umfaßt nur zeitgenössische Werke des Rokoko.

Der holländische Dirigent Professor Dr. Willem Mengelberg feiert demnächst sein 40jähriges Jubiläum als Dirigent des Concert Gebouw-Orchesters in Amsterdam. Aus diesem Anlaß wird ein großes niederländisches Musikfest vorbereitet.

Vom 19.—21. Juli findet in Wiesbaden das Gau-Sängerfest des „Deutschen Sängerbundes" statt, das beim großen Gaukonzert voraussichtlich 10 000 Sänger vereinigen wird.

In Kiel findet das erste Nordmark-Liederfest vom 21. bis 24. Juni mit etwa 10 000 Sängern des Gaues Nordmark im Deutschen Sängerbund statt. Zur Aufführung wird u. a. der „Gesang der Athener" von Jean Sibelius gebracht.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Eine „Gesellschaft der Mozartfreunde" wurde in Spanien gegründet.

Der Leipziger Schubertbund beging die Feier seines 25jährigen Bestehens. Der Verein hat sich unter Leitung seines Dirigenten Prof. Max Ludwig große Verdienste um die deutsche Chorgesangspflege erworben. Auch außerhalb Leip-

zigs sind die Sänger des Schubert-Bundes bekannt geworden: ihre Konzerte in Berlin, Frankfurt, Wien, Graz, Innsbruck und Klagenfurt waren von großem Erfolg begleitet.

Anläßlich der „Deutschen Bach-Händel-Schütz-Feier 1935“ hat die Reichsmusikkammer eine Anzahl Lichtbildervorträge herausgegeben, die das Leben und Wirken der drei gefeierten deutschen Tonmeister zum Gegenstand haben. Die Lichtbildervorträge eignen sich besonders für die Veranstaltungen von Feierstunden in größerem oder kleinerem Rahmen.

Der Reichsverband der gemischten Chöre veranstaltet vom 17. bis 19. Mai in Bremen seine Jahrestagung, die u. a. eine Motette im Dom mit der Uraufführung des „Auferstehungs-Oratoriums“ von Kurt Thomas, das Oratorium „Judas Maccabäus“ von Händel, mehrere Chorkonzerte mit neuen Werken und als Abschluß ein Konzert unter dem Motto „Der große Kalender“ bringt.

Der Deutsche Musikerverband in der Tschechoslowakei hat eine Aktion zur Errichtung einer Musikerkammer in Angriff genommen. Durch sie sollen die wichtigsten Existenzfragen aller Musikerkategorien, der Musikpädagogen, Sänger, Sängerinnen, Kapellmeister, Musikkritiker und aller auf dem Gebiete der Musik schaffenden oder nachschaffenden Künstler geregelt werden. U.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar bringt auch im Sommer eine Reihe von Konzerten und öffentlichen Vorträgen. Darunter sind 2 Veranstaltungen dem 125. Geburtstag Robert Schumanns gewidmet: Ein Chor-Orchesterkonzert mit Schumannwerken am 19. Juni und ein Vortrag des Leiters der Anstalt Prof. Dr. Felix Oberborbeck über „Robert Schumann, ein Erzieher der deutschen Musiker“ am 4. Juni.

Das Mozarteum in Salzburg schreibt auch für dieses Jahr Dirigenten- und Musikkurse (3. Juli bis 4. September) aus. Als Lehrer werden u. a. genannt: Dr. Felix von Weingartner für Dirigieren, Prof. Dr. Bernhard Paumgartner und Herbert von Karajan für praktische Orchesterleitung, Partiturkunde usf., Hofrat Prof. Dr. Keldorfer für Chorleitung. Prof. Emil Pirchan übernimmt ein Seminar für Bühnenbildkunst.

Das Sternsche Konservatorium Berlin hat seine Verhandlungen über einen Austausch deutscher und amerikanischer Musikstudenten erfolgreich abgeschlossen.

An der Berliner Hochschule für Musik finden vom 6. bis 18. Mai staatliche Chorleiterlehrgänge für Fortgeschrittene statt, ferner sind drei Provinziallehrgänge vom 10. bis 25. Mai in Marienwerder, Hannover und Saargebiet in Aussicht genommen.

Die Stadt Leipzig verfolgt den Plan, das Landeskonservatorium der Musik in Leipzig zu einem Reichskonservatorium auszubauen. Die Stadt hat den Jahresbeitrag von 39 000 Mk. auf 63 000 erhöht.

Die drei Meisterschulen für Komposition an der Berliner Akademie der Künste, geleitet von Prof. Dr. h. c. Georg Schumann, Prof. Dr. h. c. Paul Graener, und Prof. Max Trapp nehmen für das Sommersemester neue Anmeldungen entgegen. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W. 8, Pariser Platz 4.

Am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf wurde eine Opernschule eröffnet auf der Grundlage der neuen Prüfungsordnung der Reichstheaterkammer mit dramatischem Unterricht, Sologesang und Partienstudium.

Das neugeschaffene Lehramt für Blockflöte an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München wurde Bruno Siffenich übertragen.

Die Musikstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin wurde aufgelöst und dessen bisheriger Aufgabenkreis dem Leiter der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik übertragen. Zur Fortführung von Lehrgängen usf. ist ein Schulungsamt eingerichtet worden.

An der Akademie für Kirchen- und Schulmusik beginnt am 1. Mai ein staatlicher Fortbildungskurs für Volks- und Jugendmusik, der in erster Linie für die junge Generation von Schullehrern, Privatmusiklehrern, Jugend- und Volksmusikführern gedacht ist. Die Dauer des Lehrganges erstreckt sich über 1 Jahr, d. i. bis zum April 1936, das Kursgeld beträgt für die Gesamtzeit Mk. 100.—. Die Zulassung ist von dem Ergebnis einer Eignungsprüfung abhängig. Nähere Auskunft erteilt die Akademie für Schulmusik Berlin-Charlottenburg 5, Luisenplatz, Schloß.

KIRCHE UND SCHULE

Die Viktoria-Luise-Schule in Wilmersdorf veranstaltete eine Händel-Bach-Feier unter Leitung von Studienrat Johannes Stehmann.

Prof. Friedrich Högner (Leipzig) spielte in der St. Johanniskirche in Halberstadt neben Orgelwerken alter Meister eine Toccata und Fuge von Johann Nepomuk David. Eine Geistliche Abendmusik in der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt war ausschließlich dem Schaffen Davids gewidmet; auf dem Programm standen Teile seines „Choralwerks“, eine Kleine Partita, Präludien, Toccaten und Chaconne in a-moll.

Die Danziger Singakademie brachte gemeinsam mit dem Domchor zu St. Marien unter Leitung von DomKM Reinhold Koenenkamp in der Karwoche das „Stabat mater" von Peter Cornelius für Chor, Orchester und Soli zur Erstaufführung in Danzig.

Der Organist Hermann Zybill an der Marienkirche zu Zwickau i. S. veranstaltete ein Orgelkonzert mit Kompositionen von Johann Nepomuk David, Teile des „Choralwerks", Fugen und Tokkaten, „Stabat mater", Introitus, Choral und Fuge c-moll über ein Bruckner-Thema für Orgel und neun Bläser.

In einem Kirchenkonzert in der Friedenskirche zu Leipzig-Gohlis kam Paul Gerhardts Abendmusik für Orchester und Orgel op. 28 b aus dem Manuskript zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Operndirektor Wilhelm Schleuning von den städtischen Wuppertaler Bühnen wurde zum Saarbrückener Generalmusikdirektor ernannt.

Reichsminister Dr. Goebbels hat die Mitglieder der Reichsmusikkammer Hugo Rasch und Hermann Stange zu Präsidialräten ernannt.

Der verdienstvolle Hamburger Chormeister und Organist zu St. Jacobi Karl Mehrkens feierte sein 25jähriges Künstlerjubiläum.

Zum Leiter der Pflegschaft „Volks- und Jugendmusikpflege" in der Reichsmusikkammer wurde Dr. Herbert Just bestellt.

Der erste Kapellmeister der Stadt Koblenz Wolfgang Martin ist von Operndirektor Krauß an die Berliner Staatsoper berufen worden.

Dr. Hermann Wucherpfennig wurde als Gesangsprofessor auf weitere drei Jahre an die Kaiserliche Musikakademie in Tokio verpflichtet.

Intendant Hanke hat für die kommende Spielzeit den Oberspielleiter Wolfgang Kaehler vom Märkischen Landestheater in Schleswig als Oberspielleiter für das Stadttheater und die Kammerspiele in Münster verpflichtet.

Vom Schweriner Staatstheater scheidet mit Abschluß der Spielzeit Intendant Fritz Mechlenburg aus seiner Stellung aus, bleibt jedoch als Generalmusikdirektor und Operndirigent. Intendant wird der bisherige Bremerhavener Intendant Deharde.

Der im vorigen Jahr ernannte Leiter des Staatlichen Kurorchester Bad Wildbad, der Stuttgarter Dirigent Artur Haelssig wurde für den kommenden Herbst als 1. Opernkapellmeister an das Stadttheater Heilbronn berufen.

Helmut Schlawing vom Nationaltheater in Mannheim geht für die nächste Spielzeit als musikalischer Oberleiter an das Stadttheater Bremerhaven.

Prof. Dr. Peter Raabe beabsichtigte seine Aachener Wirksamkeit mit diesem Winter zu beschließen und am 1. Juli nach Weimar überzusiedeln. Er hat das Aachener Musikleben, das er seit 1920 betreute, zu hohem Ansehen gebracht. Die dortigen Musikfreunde verlieren mit ihm einen aufrechten deutschen Kämpfer und wahrhaften Führer.

Zum Organisten an der Kreuzkirche zu Dresden wurde als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen KMD Pfannstiehl der junge Leipziger Herbert Collum ernannt.

Der in Rudolstadt wohnende Sänger Hermann Kaufmann wurde nach erfolgreichem Gastspiel von GMD Dr. Wartisch als 1. Heldentenor an die Vereinigten Landestheater Gotha und Sondershausen verpflichtet.

Geburtstage.

Emil von Reznicek, der bekannte Komponist, feiert am 4. Mai seinen 75. Geburtstag. Unsere ZFM hat bereits in ihrem Juliheft 30 ein ausführliches Lebens- und Schaffensbild dieses deutschen Musikers gebracht, auf das wir gelegentlich seines Festtags verweisen möchten.

Am 30. März feierte Joachim Raffs einzige Tochter, Helene Raff, ihren 70. Geburtstag. Sie ist durch eine ganze Reihe von Romanen und kleineren Dichtungen bekanntgeworden. Die Musikwelt dankt ihr die Biographie ihres Vaters „Joachim Raff".

Dr. Rudolf Chrysander, Sohn des berühmten Händelforschers Friedrich Chrysander, der das Lebenswerk seines Vaters fortführt, wurde 70 Jahre alt.

Der volkstümliche badische Komponist Karl Kromer wurde 70 Jahre alt.

Der Städtische KM Heinz Schmidt-Reinecke, der auch verschiedene Werke komponiert hat, feierte seinen 60. Geburtstag.

Am 7. April wurde der Breslauer Kapellmeister Hermann Behr, Dirigent der Schlesischen Philharmonie und Gauchormeister des Schlesischen Sängerbundes 60 Jahre alt.

Seinen 60. Geburtstag beging am 9. April der Seniorchef des bekannten Verlagshauses Tonger in Köln, Herr P. J. Tonger sen.

Der Konzertmeister in der Königl. Hofkapelle von Stockholm, Tobias Wilhelmi, ehemaliger Schüler von Prof. Bram Eldering in der Kölner Musikhochschule, bekannt durch zahlreiche Konzerte, auch in Deutschland, Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† der weltbekannte ungarische Geiger Franz Vecsey, Schüler von Hubay, Joseph Joachim und Paul Juon, in der Nacht zum 6. April an

den Folgen einer Operation in Rom im Alter von 42 Jahren.

† die badiſche Kammerſängerin und Geſangspädagogin Sutter-Kottlar, die in Straßburg, Frankfurt und Karlsruhe tätig war.

† in Warſchau der bedeutendſte polniſche Dirigent Emil Mlynarski im Alter von 65 Jahren. Leiter des Philharmoniſchen Orcheſters in Philadelphia. Komponiſt eines preisgekrönten Violinkonzertes, einer Sinfonie und mehrerer Opern.

† im Alter von 61 Jahren die Sängerin und Geſangspädagogin Fanny Federhof-Möller.

BÜHNE

Das Landestheater Braunſchweig hat für Mai eine Reihe Aufführungen der Händel-Oper „Tamerlan" im Schloßtheater Celle angeſetzt. Auch die Breslauer Oper plant eine Aufführung des Werkes.

Mitte April dirigierte Hans Pfitzner in Braunſchweig ſeine Oper „Der arme Heinrich", ſowie die Kantate „Von deutſcher Seele".

Die Spielzeit des Görlitzer Theaters, das eine Zuſchuß-Erhöhung auf 310 000 RM. erhielt, iſt auf 9 Monate verlängert worden.

Rudolf Wagner-Régenys Oper „Der Günſtling" iſt von Generalindendant Oskar Walleck zur Aufführung in der Bayer. Staatsoper in München angenommen worden.

Das Stadttheater Kiel bringt aus Anlaß des Händel-Gedenkjahres im Mai „ein dramatiſch Spiel, vorgeſtellt in zween Aufzügen, Der junge Händel" von Arnold Schering.

Die Oper „Salambo" von Lukas Böttcher, die bisher nur in Bamberg aufgeführt wurde, erlebte im Stadttheater von Gießen eine begeiſterte Aufnahme.

Die Oper des Badiſchen Staatstheaters Karlsruhe iſt zu einem Gaſtſpiel nach Berlin im Theater am Nollendorfplatz eingeladen worden und wird dort Anfang Mai den „Waffenſchmied" oder den „Freiſchütz" zur Aufführung bringen.

Die Württembergiſchen Staatstheater bereiten eine Erſtaufführung von Siegfried Wagners „Schmid von Marienburg" vor. Das Werk wird von Generalintendant Profeſſor Otto Krauß inſzeniert.

KONZERTPODIUM

Prof. Friedrich Högner-Leipzig wirkte bei der Bachfeier in Hof/Saale und beim Bachfeſt in Köthen als Organiſt mit. Beim Reichsbachfeſt in Leipzig wird er als Cembaliſt und Organiſt mitwirken.

Das NS-Reichsſymphonieorcheſter unter Franz Adam ſpielte im Rahmen der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" unter größtem Erfolg in Mannheim.

Auf der Händel-Bach-Jahrhundertfeier der Philharmon. Geſellſchaft in Bremen brachte GMD Prof. Ernſt Wendel die „Gloria Patri" von Händel zur reichsdeutſchen Uraufführung. Das Werk, niedergeſchrieben am 13. Juli 1707 in Rom, iſt für zwei Chöre und doppeltes Streichorcheſter geſetzt.

Emil Kühnel, Leiter des Lauſitzer Konſervatoriums, veranſtaltete einen erfolgreichen Kompoſitionsabend an dem u. a. Chorwerke wie „Hymne" und „An die Erde" uraufgeführt wurden.

Die Hölderlin-Hymnen für Bariton und Orcheſter von Hans Chemin-Petit gelangten in München zur Wiedergabe.

Die Königsberger Singakademie brachte Erwin Zillingers „Heitere Liederfolge „Der Zoologiſche Garten" zu einer wohlgelungenen Erſtaufführung.

Hermann Grabners kürzlich im Leipziger Gewandhaus uraufgeführtes Chorwerk „Geſang zur Sonne" erklingt demnächſt in Jena.

Der Muſikverein Kaiſerslautern widmete ſein 2. Konzert Joh. Seb. Bach mit der Aufführung vokaler und inſtrumentaler Werke des Meiſters.

Hermann Simons 2 Chöre „Das neue Reich" und „Sonnenwende" werden gelegentlich der großen Reichstagung des Reichsverbandes der gemiſchten Chöre Deutſchlands in Bremen bei der großen Abendkundgebung auf dem Marktplatz geſungen.

Joſef Tönnes-Duisburg brachte im Rahmen eines dortigen Konzertes Caſellas „Concerto romano" zu einer ausgezeichneten Wiedergabe.

Das Zilcher-Trio konzertierte mit ſtarkem Erfolg in München, Frankfurt a. M. (Rich. Wagner-Verein) und in den Reichsſendern Leipzig, Frankfurt und Stuttgart.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Zu der auf Seite 472 unſeres Aprilheftes gebrachten Mitteilung über Richard Wetz' unvollendetes Goethe-Oratorium wird uns berichtet, daß der Meiſter ſeinen geſamten künſtleriſchen Nachlaß — mit Ausnahme der Oper „Das ewige Feuer", die er der Berliner Staatsbibliothek zuwies — teſtamentariſch allein unſerem Mitarbeiter Dr. Walter Hapke, Altona-Blankeneſe vermachte, dem ſomit auch die Verfügung über das genannte unvollendete Werk zuſteht.

Caſimir von Paſzthory vollendete die Partitur ſeiner Märchenoper „Die Prinzeſſin und der Schweinehirt", für die ſich bereits einige deutſche Bühnen intereſſieren.

Der in Braunau a. Inn geborene öſterreichiſche Komponiſt Profeſſor Joſef Reiter, jetzt als

Opfer der österreichischen Verhältnisse in Bayrisch-Gmain ansässig, hat ein großes musikalisches Chorwerk, „Festgesang“, dem Führer gewidmet, das am 15. Juni im Kurhaus zu Bad Reichenhall durch die dortigen Gesangsvereine unter Mitwirkung des Philharmonischen Sinfonieorchesters aufgeführt werden wird.

VERSCHIEDENES

Der Rat der Stadt Leipzig bewilligte die Mittel zum Ankauf der Bachsammlung des Thüringer Privatsammlers Gorke. Die Sammlung enthält u. a. die Handschrift des „Quodlibet“, sowie der erst kürzlich aufgefundenen Violinsonate G-dur und soll im Rahmen des Leipziger Reichs-Bachfestes im Gohliser Schlößchen gezeigt werden.

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann-Leipzig spielte in den Reichssendern Breslau und Leipzig aus eigenen Klavierwerken: Ländler, Walzer und Tangos.

Hans und Friedel Hermanns spielten im Deutschlandsender zu Regers Geburtstag am 19. März seine Beethovenvariation und Fuge.

Heinrich Spittas Schulkantate „Winteraustreiben“ kam kürzlich im Kölner Schulfunk zur Erstaufführung.

Im Radio Soerabaia (Niederl. Indien) spielte der deutsche Pianist Paul Schramm kürzlich Walter Niemanns Klavierzyklus „Die alten Holländer“. Auch Walter Niemanns kleine Suite für Streichorchester wird demnächst dort erklingen.

Casimir von Paszthorys Trio kam kürzlich im Reichssender München (durch das Paszthory-Trio) und im Reichssender Danzig (durch das Danziger Trio) zur Aufführung.

Im 5. Konzert der Zeitgenössischen Musik brachte der Deutschlandsender am 11. April das „Konzert in f-moll“ für Klavier mit Orchester von Franz Ludwig-Münster, gespielt von Ilse Josten unter Leitung von Otto Frickhoeffer.

In Saarbrücken ist die Errichtung eines eigenen Rundfunksenders baldmöglichst in Aussicht genommen.

Der deutsche Kurzwellensender brachte „Sieben deutsche Tänze und Fuge für kleines Orchester“ von Sigfrid Walther Müller zur Aufführung.

Im Reichssender München gelangte unter Leitung von Dr. Hanns Rohr das Violinkonzert a-moll op. 110 des früh verstorbenen rheinischen Komponisten Peter Faßbaender (1869—1920) zur Erstaufführung. Solistin war die Tochter des Künstlers, die bekannte deutsche Geigerin Hedwig Faßbaender.

Bachs Kunst der Fuge in der Instrumentation von Wolfgang Graeser ist Anfang März vom Radio Genf aufgeführt worden, zugleich für die übrigen Schweizer Sender, sowie in Paris durch das Orchestre Symphonique mit Übertragung auf Radio-Nationale Paris und in Zürich durch das Tonhalle-Orchester. Aufführungen erfolgen demnächst in Chemnitz, Oldenburg, Stuttgart, Marburg und Leipzig. In Leipzig erfolgt die Aufführung anläßlich des Reichs-Bach-Festes. Vorgesehen sind Aufführungen in Lübeck, Rostock und Würzburg.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Zu Ehren von Joh. Seb. Bachs 250. Geburtstag werden in Barcelona große musikalische Feiern veranstaltet. Mitwirkende sind das Casals-Orchester unter Leitung von Pablo Casals, ferner die Gesellschaft für Kammermusik und der katalanische Chor.

Josef Laska, der deutsche Pionier im fernen Osten, über dessen wertvolle Kulturarbeit wir bereits wiederholt berichteten, hat auch im abgelaufenen Winter eine Reihe wertvollster Veranstaltungen geleitet. So brachte er, erstmals für Japan, Anton Bruckners „Tedeum“ und Werke von Buxtehude, J. S. Bach, Joseph Haydn (Paukenschlag-Symphonie), L. van Beethoven („Coreolan-Ouvertüre“, „Eroika“ und 5. Symphonie), Robert Schumann (Klavierkonzert a-moll), Johannes Brahms (Symphonie Nr. 1), Richard Wagner („Wach auf“ — Chor aus den „Meistersingern“) mit dem Takarazuka-Orchester zur Aufführung. Auch mit einer Reihe von Werken seines eigenen Schaffens machte er seinen japanischen Hörerkreis bekannt.

J. S. Bachs „Matthäuspassion“ kam im vergangenen Monat durch die Warschauer Philharmonie und die Breslauer Singakademie unter Leitung von Prof. Franz Lubrich erstmals in Warschau zur Aufführung. Die Veranstaltung fand stärkste Beachtung.

Der in Dublin (Irland) wirkende niederrheinische Pianist Dr. Karl Lenzen brachte, wie erst jetzt mitgeteilt, Ende August vorigen Jahres den „Hamburg“-Klavierzyklus von Walter Niemann in der isländischen Hauptstadt Reykjavik mit großem Erfolge zur Erstaufführung.

Die starke Inanspruchnahme des vorliegenden Heftes durch die Berichterstattung (es war diesmal eine größere Anzahl von Uraufführungen mit einzubeziehen) hat es leider notwendig gemacht zahlreiche Nachrichten aus allen Gebieten für das nächste Heft zurückzustellen

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 1. Vj. 1935: 2866. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1935 HEFT 6

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

A. E. Hoche: „Jahresringe". Innenansicht eines Menschenlebens. J. F. Lehmanns Verlag München. Geh. Mk. 4.50, Leinw. Mk. 6.—.

Hoche berichtet darin nicht nur über sein Leben und seine wissenschaftlichen Erfahrungen an Krankenbetten, in Gerichtssälen und bei Hinrichtungen; besonders anziehend ist sein Buch durch die Fülle der psychologischen Beobachtungen, durch sein feines Verständnis für künstlerische und musikalische Fragen. —

. . . In einem Konzert saß neben mir ein offizieller Mann, der später im Weltkrieg eine gewisse Rolle gespielt hat (ich denke, die Personenbezeichnung ist genügend unbestimmt). Unter den Solisten, die auf dem Zettel verzeichnet waren, befand sich Dr. Römer und Dr. Felix v. Kraus; nach längerem Sinnen sagte mein Nachbar: „Sagen Sie doch, Herr Professor, Sie müssen das doch wissen, in was werden eigentlich die Sänger im Doktorexamen geprüft?" Der Chor erhob sich und sang die Rhapsodie von Brahms zu den Textworten aus Goethes Harzreise; beide Autoren konnten zufrieden sein mit ihrer Wirkung auf den Kunstfreund: „Ganz nett, besonders der Text; aber wissen Sie, was mir an dem Stück am besten gefallen hat? Wie der ganze Chor am Anfang so wie ein Mann aufgestanden ist." Das Konzert nahm seinen Fortgang, und Marteau, der als Nachfolger Joachims von Genf nach Berlin berufen war, spielte; im Knopfloch seines Frackes leuchtete ein kleines rotes Bändchen, das mir nichts besagte, aber die Aufmerksamkeit meines Nachbarn augenscheinlich ganz absorbierte; noch während des Spieles flüsterte er mir zu: „Der hat ja den Roten Adlerorden." Ich nickte stumme Zustimmung; was wußte ich denn von den Bändchen. Der Ausdruck des Gesichtes neben mir verriet angestrengtes Nachdenken über die Frage, wie man diesen Orden einem französischen Schweizer geben könne. Endlich hatte er des Rätsels Lösung gefunden und sagte abschließend: „Na ja, alles das auswendig zu spielen."

Ich gedachte seiner viele Jahre später in einer Aufführung von Tristan und Isolde im Charlottenburger Opernhaus; das Haus wurde dunkel, und aus dem Orchesterraum hoben sich die ersten verhauchenden Geigenklänge des Vorspiels, als plötzlich hinter mir eine fette Stimme sagte: „Lauter!"

Von den verschiedenen Arten, Musik zu hören, sind mir diese beiden als die sachlichsten und gediegensten in Erinnerung geblieben.

EHRUNGEN

Die Berliner Kunstwochen wurden mit einer Ehrung des 75jährigen E. N. von Reznicek eröffnet, in deren Rahmen dem Komponisten die ihm vom Führer verliehene Goethemedaille für Kunst und Wissenschaft feierlich überreicht wurde. Vertreter des Reiches und der Stadt, sowie des Berufsstandes, brachten in zahlreichen Reden die allgemeine Verehrung für den Gefeierten zum Ausdruck.

Dem Generaldirektor der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, Geheimrat Prof. Dr. H. A. Krüß, der mit Genehmigung des Führers und Reichskanzlers kostbare Bach-Handschriften der Bibliothek für die Bach-Händel-Ausstellung in Oxford überbrachte, wurde von der Universität Oxford der Grad eines D. Litt. verliehen.

Margarete Teschemacher, die von der kommenden Spielzeit ab an die Dresdener Staatsoper verpflichtet ist, wurde zur Kammersängerin ernannt, der Opernsänger Ahlersmeyer zum Kammersänger.

Der Minister für Kultus und Unterricht hat dem ersten Konzertmeister des Badischen Staatstheaters, Ottomar Voigt die Amtsbezeichnung „Staatskonzertmeister" verliehen.

Der Leiter der Hochschule für Musik in Sondershausen und ehemalige Leiter des Lohorchesters Professor Corbach wurde von der Kgl. schwedischen Akademie der Musik in Stockholm zum Mitglied erwählt.

Anläßlich der hundertsten Wiederkehr des Todesjahres Vincenzo Bellinis (1801—35) fand auf dem Kapitol in Gegenwart des Königspaares, des Gouverneurs der Stadt Rom und anderer Persönlichkeiten aus italienischen Regierungskreisen eine Erinnerungsfeier zu Ehren des Opernkomponisten statt, die durch Vorträge bellinischer Musikstücke von Mitgliedern des kgl. Opernhauses verschönt wurde.

Den Kammersängertitel erhielten in Leipzig: Irma Beilke, Maria Lenz, Heinz Daum,

Auguſt Seider und Walter Zimmer. Ferner wurde der Heldentenor Fritz Willroth-Schwenck des Thüringiſchen Landestheaters in Altenburg zum Kammerſänger ernannt.

Alfred Pellegrini wurde anläßlich ſeines 50ſten Geburtstages in Anerkennung ſeiner Verdienſte um die deutſche Kunſt vom „Muſikverein" Bodenbach einſtimmig zum „Ehrenmitglied" ernannt. Dem Künſtler wurde eine prächtig ausgeſtattete poetiſche Ehren-Urkunde überreicht.

Ein Denkmal des größten tſchechiſchen Tondichters Friedrich Smetana wurde Mitte Mai im Kurpark des bekannten tſchechiſchen Bades Podêbrad feierlich enthüllt. U.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Für den von der Akademie der Künſte ausgeſchriebenen Wettbewerb zur Gewinnung von Werken der Hausmuſik iſt eine außerordentlich große Zahl von Kompoſitionen eingegangen. Die Entſcheidung über den Wettbewerb kann deshalb von der Muſikabteilung der Akademie der Künſte nicht vor Anfang Juli d. Js. getroffen werden.

Im Oktober 1935 kommen zwei Stipendien der Felix Mendelsſohn-Bartholdyſchen Stiftung für befähigte und ſtrebſame Muſiker in Höhe von je 1500 RM. ganz oder geteilt zur Verleihung. Das eine iſt für Komponiſten, das andere für ausübende Tonkünſtler beſtimmt. Bewerbungsfähig ſind nur Schüler der in Deutſchland vom Staate unterſtützten Ausbildungsinſtitute nach Zurücklegung eines mindeſtens halbjährigen Studiums an einer ſolchen Anſtalt. Bewerbungen bis 1. Juli 1935. Zu ſtatiſtiſchen Zwecken iſt Angabe der Nationalität und Abſtammung erforderlich. Näheres durch die Hochſchule für Muſik in Berlin-Charlottenburg, Faſanenſtr. 1.

Der Muſikverlag der Edition Intercontinental (Newyork) hat einen internationalen Wettbewerb für moderne Lieder und Tanzkompoſitionen ausgeſchrieben. Die preisgekrönten Werke werden im Rahmen eines Sommermuſikfeſtes aufgeführt.

Die Chopin-Geſellſchaft in Warſchau hat einen Wettbewerb ausgeſchrieben, der der beſten biographiſchen Studie über Chopin einen Preis zuſichert.

VERLAGSNACHRICHTEN

Max Seiffert veröffentlichte eine bisher unbekannte Solokantate Georg Friedrich Händels für Sopran (Tenor), konzertierendes Cembalo und Violoncello. Es handelt ſich um ein weltliches Werk aus Händels früher italieniſcher Zeit und trägt den Titel „Cantata Pastorella vagha bella". Die deutſche Textunterlegung beſorgte H. Joachim Moſer. Die Kantate erſchien in der Reihe „Organum" bei Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Von dem oſtpreußiſchen Komponiſten Herbert Bruſt hat nunmehr der Verlag Bote & Bock, Berlin das ſinfoniſche Spiel für Orcheſter „Kuriſche Nehrung-Dorf unter der Düne" erworben.

Dem heutigen Heft liegen eine Reihe von Proſpekten bei, die der Beachtung des Leſerkreiſes der ZFM auch an dieſer Stelle beſonders warm empfohlen werden. In der Geſamtauflage des Heftes kündigen die Münchener Staatstheater

65. TONKÜNSTLERFEST

des

ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

gemeinsam veranstaltet mit dem

„Ständigen Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten"

vom 1. bis 7. Juni 1935 in Hamburg

Feſtdirigent:
Generalmuſikdirektor EUGEN JOCHUM.

Dirigent von Franz Liſzts Dante-Symphonie: Präſident Geheimrat Profeſſor Dr. SIGMUND v. HAUSEGGER; der italieniſchen Werke und der Tänze von Gotovac und Holſt: Maeſtro ADRIANO LUALDI; der Werke von PAUL GRAENER und MAX TRAPP: die Komponiſten.

Das Feſtorcheſter wird gebildet aus dem Philharmoniſchen Staatsorcheſter und dem Symphonieorcheſter des Reichsſender Hamburg.

Die Chöre werden ausgeführt von der Hamburger Singakademie, die durch den Lehrer-Geſang-Verein verſtärkt wird. (Einſtudierung durch Dr. HANS HOFFMANN.)

Die Opernaufführungen und der Ballettabend werden vom Hamburger Staatstheater dargeboten.

Sonnabend, den 1. Juni 1935

19.00 Uhr: 1. Orcheſterkonzert:

1. FRANZ LISZT: Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia für großes Orcheſter, Sopran und Alt-Chor. I. Inferno. II. a) Purgatorio; b) Magnificat. (Helene Fahrni und der Frauenchor der Hamburger Sing-Akademie). Leitung: Siegmund v. Hausegger.
2. MAX TRAPP: Ouvertüre aus dem „Concert für Orcheſter". Leitung: Der Komponiſt.
3. LUDOMIR v. ROZYCKI: Klavierkonzert op. 43. (Rudolf Hauſchild.)
4. EDWARD ELGAR: Cockaigne.
5. E. PORRINO: Sardegna, Poema sinfonica. Leitung: Maeſtro Adriano Lualdi.

Sonntag, den 2. Juni 1935

11.00 Uhr: 1. Kammermuſikkonzert:

1. YRIÖ KILPINEN: Lieder um den Tod: a) Vöglein Schwermut, b) Auf einem verfall'nen Kirchhof, c) Der Tod und der einſame Trinker, d) Winternacht, e) Der Säemann, f) Unverlierbare Gewähr, g) Mondſcheinode. (Gerhard Hüſch, am Flügel: Hanns Udo Müller.)
2. GEORG SCHUMANN: Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere. (Der Komponiſt und Richard Laugs.)
3. TURE RANGSTRÖM: Lieder: a) Des Mägdleins Jahreszeiten, b) Die Gefangenen, c) Goldene Stunden, d) Schmetterlingspoſt, e) Das Meer. (Henny Wolff, am Flügel: Richard Richter.)
4. ZOLTAN KODALY: Sonate für Violoncello und Klavier op. 4: a) Fantasia, b) Allegro con spirito. (Caſpar Caſſadó und Willi Hammer.)
5. GEORG VOLLERTHUN: Lieder aus Niederdeutſchland: a) Strandluft, b) Auf ſtiller Höh', c) Sonnenlied, d) Am Strande. (Gerhard Hüſch, am Flügel: der Komponiſt.)
6. VITEZSLAV NOVAK: Streichquartett op. 35. (Das Peter-Quartett-Krefeld: Fritz Peter, Robert Haaß, Guſtav Peter und Karl Drebert.)

20.00 Uhr: Opernabend im Staatstheater:

STANISLAW MONIUSZKO: „Halka." Muſikaliſche Leitung: Hans Schmidt-Iſſerſtedt. Inſzenierung: Heinrich Karl Strohm.

Montag, den 3. Juni 1935

20.00 Uhr: 2. Orcheſterkonzert:

1. JEAN BLOCKX: Triptyque Symphonie.
2. GUSTAVE SAMAZEUILH: Nuit, Orcheſterdichtung.
3. PAUL GRAENER: Vorſpiel, Intermezzo und Arie op. 84. (Helene Fahrni, Gambe: Rudolf Metzmacher.) Leitung: Der Komponiſt.
4. a) GIULIO CESARE SONZOGNO: Tango; b) JAKOV GOTOVAC: Kolo; c) GUSTAV THEODORE HOLST: Ballett aus „Perfect fool". Leitung: Maeſtro Adriano Lualdi.
5. ERIC WESTBERG: Zweite Sinfonie: 1. Improviſation, 2. Toccata, 3. Arie, 4. Kanon.

Dienstag, den 4. Juni 1935

11.00 Uhr: 2. Kammermusikkonzert:

1. EWALD STRÄSSER: Klavierquintett. (Meta Hagedorn und das Schmalmack-Quartett.)
2. JON LEIFS: Isländische Lieder: a) Auf, auf, mein Sinn, b) Mond hingleitet, c) Wiegenlied, d) Reimweise. (Adelheid Armhold, am Flügel: Werner Schröter.)
3. HEINRICH KAMINSKI: Musik für 2 Violinen und Cembalo. (Violine: Wilfried Hanke, Rudolf Prick, Cembalo: Eigel Kruttge.)
4. OTHMAR SCHOECK: Notturno für Baßsolo und Streichquartett. (Felix Loeffel-Bern und das Fehse-Quartett-Berlin: Richard Fehse, Fritz Laur, Heinz Herbert Scholz und Peter Herbert Lehmann.)
5. GABRIEL PIERNE: Sonata da camera für Flöte, Cello und Klavier. (Hans Brinckmann, Rudolf Metzmacher und Werner Schröter.)
6. WILHELM KIENZL: Lieder: a) Meine Mutter, b) Das Lied des Steinklopfers, c) Jetzt rede du, d) Meine Luft ist Leben, e) Habenichts. (Karl Oskar Dittmer, am Flügel: Werner Schröter.)
7. PAUL JUON: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 84. (Bläservereinigung des Philharmonischen Staatsorchesters: H. Brinckmann, A. Reinhardt, R. Gräfe, A. Döscher und C. Weber.)

20.00 Uhr: Opernabend im Staatstheater:

HANS PFITZNER: „Der arme Heinrich.“ Musikalische Leitung: Der Komponist. Inszenierung: Rudolf Zindler.

Mittwoch, den 5. Juni 1935

20.00 Uhr: Ballettabend im Staatstheater:

1. JULIUS WEISMANN: Tanzfantasie.
2. ZOLTAN KODALY: Marosszeker Tänze.
3. MANUEL DE FALLA: „Der Dreispitz“.
   Musikalische Leitung: Richard Richter. Tanzleitung: Helga Swedlund.

Donnerstag, den 6. Juni 1935

11.00 Uhr: 3. Kammermusikkonzert:

1. JENS LAURSON EMBORG: Streichquartett op. 53. (Das Hamann-Quartett, Hamburg.)
2. a) GUSTAVE SAMAZEUILH: „Stundenkreis“ (Le Cercle des Heures): Einleitung, 1. Ihr Name, 2. Zweifel, 3. Erneuerung, 4. Wenn ich doch ein Glühwürmchen wäre, 5. Zwei wundersame Sterne, 6. Kuß, Abschluß;
   b) ALBERT CH. PAUL ROUSSEL: Lieder: 1. Le Départ, 2. Jazz dans la nuit, 3. La Réponse d'une épouse sage, 4. Le bachelier de Salamanque. (Mme. Balguerie von der National-oper Paris, am Flügel: Ferry Gebhardt.)
3. JOSEPH MARX: Trio-Fantasie für Violine, Violoncello und Klavier. (Max Strub, Paul Grümmer, Friedrich Wührer.)
4. EDWARD VERHEYDEN: Lieder: a) Voer Doer, b) Een Naam, c) Lentebode, d) O Lied. (Adelheid Holz, am Flügel: Ferry Gebhardt.)
5. ERNST v. DOHNANYI: Humoresken für Klavier. (Ferry Gebhardt.)
6. M. DE JONG: Streichquartett in 4 alten Tonarten. (Das Hanke-Quartett.)

17.00 Uhr: Kirchenkonzert in der St. Michaelskirche:

1. FRANZ SCHMIDT: Toccata für die Orgel. (Friedrich Brinckmann.)
2. MAX REGER: Kantate „O Haupt voll Blut und Wunden“. (Lore Fischer, Hans Hoffmann und die Hamburger Singakademie, verstärkt durch den Lehrer-Gesang-Verein.)
3. RICHARD WETZ: Adagio aus der 3. Sinfonie.
4. JOSEF BOHUSLAV FOERSTER: Mortuis fratribus. (Anne-Marie Sottmann Lore Fischer, Hans Hoffmann, Karl Oskar Dittmer und der Chor der Hamburger Sing-Akademie, verstärkt durch den Lehrer-Gesang-Verein.)

Freitag, den 7. Juni 1935

20.00 Uhr: 3. Orchesterkonzert:

1. FRANCO ALFANO: Seconda Sinfonia. Leitung: Maestro Adriano Lualdi.
2. FRIEDRICH BAYER: Konzert in b-moll für Klavier. (Isolde Ahlgrimm-Wien.)
3. LOUIS GLASS: Sinfonia svastika op. 57.
4. a) JEAN SIBELIUS: Karelia-Suite op. 11;
   b) MAX v. SCHILLINGS: „Erntefest“ aus der Oper „Moloch“.
   (Der Chor der Hamburger Sing-Akademie, verstärkt durch den Lehrer-Gesang-Verein.)

ihre Feſtſpiele 1935 an, ladet der Muſikwiſſenſchaftliche Verlag zu Wien zur Subſkription auf die Geſamtausgabe der „Bruckner-Werke" ein und Prof. Florizel v. Reuter gibt von ſeinem Wirken der letzten Monate Aufſchluß. Einem Teil der Auflage liegen Proſpekte der Firmen: J. C. Neupert-Nürnberg über „Das Muſikhiſtoriſche Muſeum" und B. Schott's Söhne-Mainz über die Werke des gefallenen Rudi Stephan bei.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Dr. Max Bührmann, Aſſiſtent am Theaterwiſſenſchaftlichen Inſtitut der Univerſität Kiel, wurde von Operndirektor Scheel zum Leiter einer Zeitſchrift berufen, die im kommenden Jahre von der Duisburger Oper herausgegeben werden ſoll.

Die muſikwiſſenſchaftliche Zeitſchrift „Acta musicologica" hat ihren ſiebenten Jahrgang angetreten. Das erſte Heft des laufenden Jahres enthält unter anderem eine intereſſante Studie Hans Joachim Moſers (Berlin) über eine der wichtigſten Liederſammlungen des 16. Jahrhunderts, Hans Otts erſtes Liederbuch von 1534. Moſer lenkt die Aufmerkſamkeit namentlich auf die zahlreichen Sätze des hervorragenden Ludwig Senfl, eines Schweizers, die noch immer nicht durch einen Neudruck allgemeiner zugänglich gemacht worden ſind. Herausgeber der Zeitſchrift iſt Dr. K. Jeppeſen in Kopenhagen. Die „Acta" ſind das Organ der Internationalen Geſellſchaft für Muſikwiſſenſchaft, deren Vorſitzender Prof. Dr. W. Merian in Baſel iſt.

„Der Stimmwart", herausgegeben von George Armin, 10. Jahrg., II. Vierteljahrsheft. Die vorliegende Nummer iſt als Richard Wetz-Heft ausgeſtaltet und enthält Armins Gedenkrede zum Tode von Richard Wetz, ferner Beiträge „Richard Wetz als Lehrer" von Johanna Albrecht, „Zur Wiedergabe der Richard Wetz-Lieder" u. a.

„Völkiſche Muſikerziehung", Monatshefte für eine muſikaliſche Jugend- und Volksbildung Heft 8. „Deutſche Arbeit" von Wolfram Krupka, „Muſikerziehung in der Mittelſchule" von Walter Diekermann, „Die Darbietung des Volksliedes im Schul-Muſikunterricht" von Hans Burckhardt, „Aufgaben und Grenzen der ſtädtiſchen Volksmuſikſchule zu Krefeld" von Helmut Mönkemeyer, „Grundſätzliches zum Muſikſtudium" von Felix Oberborbeck und „Muſik in der Vogelwelt" von Alwin Krumſcheid.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Ludwig Gaber: „Mozart in Mannheim" (Hakenkreuzbanner-Mannheim, 6. 5. 35).

Siegfried Anheißer: „Neue Wege der Mozart-Überſetzung" (Münchener Neueſte Nachrichten 29. 4. 35).

Wilhelm Matthes: „Karl Höller" (Fränkiſcher Kurier Nürnberg, 24. 4. 35).

Siegfried Kallenberg: „Deutſche Muſik bei den Japanern" (Völkiſcher Beobachter, 10. 3. 35):

Wenn wir die Programme der beiden Symphonieorcheſter Japans, deren je 60 Mitglieder nur Japaner ſind, des neuen Symphonieorcheſters in Tokio (Leiter H. Konoye) und des Takarazuka-Symphonieorcheſters (Gründer und Leiter Joſeph Laska) durchgehen, ſo finden wir die ganze Muſikliteratur Europas vertreten, die deutſche Klaſſik, Vorklaſſik und Romantik bis zur Moderne. Sogar die ſo gänzlich im Religiöſen verankerte Kunſt eines Bruckner fand, wie uns unſer Gewährsmann verſicherte, beim japaniſchen Publikum Intereſſe und einen gewiſſen Grad von Verſtändnis. Am aufnahmefähigſten erweiſt ſich der Japaner — und dies mag wohl vom landſchaftlichen Moment her beſtimmt ſein — für impreſſioniſtiſch-farbige Muſik. So liebt man beſonders Debuſſy, Ravel, von der modernen deutſchen Muſik vorzüglich die Werke von Rich. Strauß.



Phot. F. Himmelsbach-Lugano

Robert Boßhart

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1935 HEFT 6

Robert Boßhart.

Ein Dichter-Musiker.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Dieser echt deutsche Künstler ist in musikalischen Kreisen fast noch ganz unbekannt, obwohl bereits mehrere bedeutende Werke vorhanden sind, von denen bisher nur „Wieland der Schmied" (1931) als Dichtung und Klavierauszug bei Brockhaus erschien. Boßhart (geb. am 1. Februar 1899) verbrachte seine Jugend in seiner Vaterstadt Zürich. Von seinem Werdegang erzählt er selber: „Schon früh fühlte ich mich nicht nur zur Dichtung, sondern auch zur Musik hingezogen. In meinem 11. Jahr hatte ich ein Herbstgedicht verfaßt, zu dem ich aus innerem Drang auch sogleich Musik schrieb. Später versuchte ich dann ernstlich, das musikalische Element im Wort aufgehen zu lassen; aber auf die Dauer befriedigte mich das nicht. Ich fühlte zu deutlich, daß der mystische Teil der menschlichen Seele sich nur in der Musik künstlerisch gestalten läßt. So trieb mich innere Nötigung zu dem Entschluß, Musik zu studieren, um das, was ich zu sagen hatte, ganz sagen zu können." Schon in jungen Jahren las er Märchen, „Hans im Glück" und die „Zaubergeige", mit nachhaltigem Eindruck. Auf dem Lehrerseminar in Küsnacht vertiefte er sich in Shakespeare („Hamlet") und deutsche Tonkunst, Schubert und Hugo Wolf, Bach, Mozart, Beethoven, vor allem aber Richard Wagner, dessen bereits 1913 in Zürich aufgeführter „Parsifal" das erste Werk des Meisters war, das er sich gründlich aneignete. In dieser Zeit entstanden formschöne, gedankenreiche Gedichte, die zunächst den Anschein ausschließlich dichterischer Begabung erweckten. Als ein junger davon begeisterter Musiker sie vertonen wollte, meinte Boßhart, das könne er lieber selber tun, da er zu jedem Gedicht eine genaue Musik im Kopfe habe.

An der Züricher Hochschule hörte er Vorlesungen über Deutschkunde, Philosophie und Psychologie. Kurze Zeit war er Lehrer in Helferswil, einem schön gelegenen Dorf in der Nähe von Zürich. Bald aber gab er die gesicherte Stellung auf, weil er erkannte, daß er Dichter und Musiker sei und daher Musik gründlich erlernen müsse. Er ging nach Dresden zu Kapellmeister Kurt Striegler, unter dessen Lehre rein musikalische Werke entstanden. Als Opernspielleiter unter Dr. W. Staegemann lernte er dort 1926—29 den Spielplan nach seinen guten und schlechten Seiten kennen. Furchtbarer Ekel erfaßte ihn beim „Jonny", den er als Schmach und Schande des Deutschtums empfand. Das eigene tondichterische Schaffen betätigte sich zunächst lyrisch, indem Boßhart, jetzt der Tonsprache mächtig, seine Gedichte komponierte. Lyrik ist Zwiesprache mit der eignen Seele; sie genügte dem Künstler nicht auf die Dauer, weil es ihn zum Drama, zur Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt drängte. Schon in seinem 19. Jahr war ihm diese Erkenntnis geworden. „An einem klaren Spätsommerabend ging

ich mit einem Freunde in ein Gespräch vertieft an der Villa Wesendonk in Zürich vorbei. Der Anblick des Hauses brachte uns auf Richard Wagner und seine Freundschaft zu Mathilde Wesendonk zu sprechen, eine Freundschaft, in der zwei ungewöhnliche Menschen versuchten, fern dem Irrlichtertanz weltlichen Wollens und Wähnens, der notwendigerweise tragische Verwicklungen heraufbeschwört, dem nächtigen Reich seelischer Erleuchtung zu leben. In jener Stunde, da mich der Gedanke an den furchtbar tragischen Ausgang dieses wunderbaren Verhältnisses erschütterte, ging mir wie durch innere Erleuchtung das Wesen des Tragischen auf, das mit eherner Notwendigkeit im Leben selber verwurzelt ist. Es war eines jener fundamentalen Erlebnisse, die den Lebensweg eines Menschen innerlich verpflichten und ihm ein stilles Gelöbnis abnehmen." Eigene schmerzlich schwere Erschütterungen taten das ihre, um ihm die Tragik des Weltlebens zum Bewußtsein zu bringen. So ward Boßhart musikalischer Dramatiker, dessen erstes reifes Werk als „Wieland der Schmied" sich offenbarte. Das Wesen des musikalischen Dramas erkennt Boßhart genau wie Wagner darin, daß nur eine von Anfang an für Vertonung bestimmte Dichtung unlöslich und notwendig sich mit der Musik vermählen kann. Der Dichter schaut in die Welt des Tages, aber drängt von unten nach oben. Die Musik schwebt aus grenzenlosen Räumen von oben nach unten, durchlichtet die Finsternis, tönt alles Gefühlsmäßige, Unaussprechliche aus und ergänzt und beseelt die Wortdichtung von innen her.

Seit 1924 ward Boßhart Bayreuther Festspielgast, um an geweihter Stätte seinen Glauben an den Meister zu befestigen. Da entstanden die Verse am Grabe Wagners:

Hier waltet hoheitsvoll allwissend Schweigen,
ob rings die Welt in Sommerbläue lacht.
Baumgreise stehn versammelt scheu zur Wacht;
nur wenn im Windeswehn sie ihre Häupter neigen,
fällt wechselnd Licht aus Blattgewirk und Zweigen;
und auf dem Marmor, der mit stummer Macht
thront ob des finstern Abgrunds Weltennacht,
spielt eine Sonnenfalterschar in goldnem Reigen.

Im Jahr 1929 kehrte er aus Dresden in seine Züricher Heimat zurück, um im Hause seiner Mutter ohne feste Stellung rastlos zu schaffen. Seit 1931 lebt er in Lugano-Ruvigliana (Villa Merlin) an der Seite seiner musikalisch hochbegabten Gattin, die ihm verständnisvollste Weggenossin und Beraterin ist. In weltabgeschiedener Stille denkt und dichtet er seine Träume.

Außer dem bereits erwähnten Klavierauszug und Gedicht von Wieland (1931) liegen bisher nur einige Schriften gedruckt vor, die Gedichtsammlungen „Singender Brunnen" (Leipzig 1924) und die „Einkehr" (Osterwieck-Harz 1926). Die „Bayreuther Blätter", der „Türmer" und die „Zeitschrift für Musik" brachten tiefschürfende Aufsätze über Kunst und Kultur. Ein gedankenreiches Buch „Notwende" erschien 1932 in Kampen-Sylt. Besondere Beachtung verdient ein Liederheft „Einsame Insel" (Leipzig 1931 bei Brockhaus), die Frucht eines Sommeraufenthalts auf einer Nordseeinsel, ganz verwachsen mit dem Meer, das mächtig durch die Vertonung rauscht. Gerade diese Nordseelieder zeugen für Boßharts nordische Art. Als Beispiel für die Fähigkeit des Dichters, seine Gedanken zu formen, möge das folgende Gedicht aus der „Einkehr" dienen, das in der „Einsamen Insel" vertont wurde.

Von Jahren grau, von Jahren schwer
und dämmervoll ziehts über Inseldünen;
gleichförmig rauscht es in der Nacht daher
und sucht die Hügel eingeschlafner Hünen.
Um moosig morsche Steine seufzt es klagend,
bis daß sichs drinnen regt und düster lacht —
und wieder rauschts, und Schatten wandern ragend
nordwärts gewandt in ungeheure Nacht.

Eine Dichtung aus der Seminarzeit (1918) „Das Lied der Seele" erschien in Zürich (Verlag Hüni o. J.). Am Schlusse der „Einkehr" berichtet Boßhart von seinem Innenleben. Schon früher (1921) gab er für den engeren Freundeskreis zwei Schriften heraus: „Sein oder Nichtsein" und „Wie muß der wahre Künstler zu unserer Zeit stehen?". Seiner Art gemäß erzählt Boßhart fast nichts von äußeren Vorgängen, sondern nur von der seelischen Entfaltung und Einstellung zur Welt. Endlich schrieb er aus Dankbarkeit für seinen Dresdner Lehrer Kurt Striegler diesem eine dreiaktige Operndichtung „Dagmar" nach der Stormschen Novelle „Ein Fest auf Haderslevhus". Viele Jugenddichtungen und Entwürfe sind nicht veröffentlicht worden.

Hier werfen wir nur einen Blick auf seine vier großen musikalischen Dramen, die der Aufführung harren.

Die meisten Bearbeiter der Wielandsage sind vom Entwurf Richard Wagners abhängig. Boßhart hält sich an das Edda-Gedicht, das er in Einzelheiten frei behandelt, namentlich in Betreff der Bödwild, die bei ihm nicht die Tochter, sondern die Frau des Königs Neidung ist. In drei gut gegliederten Aufzügen rollt sich die Handlung ab. Der Angelpunkt des Dramas ist die Stelle, wo Neidung dem gelähmten Schmied höhnisch zuruft: „Schmiede die Schwingen, das ist das Beste, fliege der Flüchtigen nach". Eignes Erlebnis verwebt sich mit der Dichtung: die Welt, wie sie Boßhart in ihrer Tragik aufgegangen, hatte ihn gelähmt und betäubt. Aber das Hohn- und Spottwort ward zum Erlösungswort für den Menschen und Künstler. Insofern ist eine gewisse Verwandtschaft zu Wagners Wieland wohl vorhanden, der auch aus der Not heraus sich seine Flügel schmiedet. Im Vorwort zur Dichtung deutet Boßhart die ihm vorschwebende Idee an, die Wandlung vom dämonischen zum göttlichen Menschen, vom Sterblichen zum Unsterblichen. „Die drei Akte sind zugleich drei Stufen im Vorwärtsschreiten des Menschen auf dem Wege innerer Verwandlung". Schwanhilde ist das Aufleuchten einer geistigen Sonne, die einen Augenblick alle Nebel der erdhaften Täuschung durchbricht. „Der Träumer schlägt das geistige Auge auf und staunt in die Schönheit einer neuen Erde". Aber diese Welt der Schönheit verschwindet wieder traumhaft wie sie kam und läßt den Entzückten in tiefer Trauer zurück, weil er noch nicht fähig ist, den Glanz göttlichen Lichtes ungeblendet zu ertragen. Daher muß er im zweiten Akt die ganze Hölle der Vernichtung in Einsamkeit durchleiden: keine Erniedrigung, keine Demütigung wird dem erspart, an dessen Scheitel ein Strahl des göttlichen Lichtes hängen blieb. Die letzte Versuchung ist der Gedanke an Selbstmord. Aber da dringt aus dem Reich des Unsichtbaren ein heller Schein göttlicher Erkenntnis: „es gilt ein Werk zu wirken für dich, notbeschwörender als Tod und Leben". Dem Menschen wird das hohe Amt der Selbstbefreiung übertragen.

Was Neidung höhnisch ihm zurief, wird durch die innere Erleuchtung des vom göttlichen Strahl Getroffenen zum herrlichen Losungswort der Erlösung: „Ja denn, ich schmiede! Wieland der Schmied schmiedet sich Schwingen". Im Augenblick, wo die innere Wandlung restlos vollzogen ist, wo die Schwingen geschmiedet sind, wird die Vernichtung der sinnlichen Erscheinung des Menschen herbeigeführt, aber auch die Auferstehung des neuen Menschen vollzogen: „Immer zur Sonne hab' ich gewandt, immer das sehnende Auge". So legt der Dichter ein erhabenes Sinnbild in die Sage, vertieft und verklärt die Überlieferung. Im Nachwort spricht Boßhart über das Bühnenbild. Die bühnenbildnerische Kunst verlangt „eine Lösung, die weder dem Naturalismus noch der Stilisierung gelingt". Die inneren Vorgänge des Dramas sollen in künstlerische Erscheinung treten, das Bühnenbild gestaltet die Leitidee. Für alle drei Aufzüge gibt Boßhart dem Bühnenbildner genaue Anweisungen und stellt ihm ein lockendes Ziel.

So erscheint „Wieland" als das Werk, das zunächst auf der deutschen Bühne erprobt werden sollte, für dessen stilgemäße Wiedergabe alle Voraussetzungen vorhanden sind. Es ist dringend zu wünschen, daß ein kunstsinniger Bühnenleiter diese dankbare Aufgabe aufnehmen und erfolgreich durchführen würde, zum Heile wahrhaft deutscher Kunst.

Das zweite Werk, „Hans im Glück" wendet sich zum deutschen Märchen, das aber selbständig weiter geführt wird. Der erste Akt enthält die allbekannten Vorgänge. Der zweite Akt spielt in heller Maiennacht, wo die Mondlichtspinnerinnen die Geige, die ein

graues Männchen dem Hans geschenkt, mit Zaubersaiten bespannen. Sie singen: „Ist ein graues Land, das heißt die Welt. Und doch ist über alles Dunkel ein lichtes Blau gespannt". Der dritte Akt bringt die Lösung: Hans befreit im grauen Land mit seinem Lied die leidbelastete Königstochter, die wieder lächeln lernt. Das Volk jubelt am Schlusse: „Gottes Sonne leuchtet wieder, die Sonne eines neuen Erdentags". Echtes Märchen, aber sinnig gedeutet: der einfältig weise Hans, der reine Tor löst spielend scheinbar schwerste Lebensfragen, die der Verstand nicht bezwingt. Wirklichkeit vereinigt sich mit weltentrückter überirdischer Schau und webt ein reiches melodisches Gewand. Hans im Glück spricht noch unmittelbarer zum unverbildeten Volksempfinden als Wieland und würde die wertvollen deutschen „Märchenopern" wesentlich bereichern. Es ist das Märchen von der deutschen Seele.

Im dritten Werk von „Frithjof dem Kühnen" kehrt der Tondichter zur nordischen Heldensage zurück, die er nicht in der weichen romantischen Art Tegnérs, sondern knapp, herb und verhalten auffaßt und darstellt. Dem entspricht auch die Musik, sie ist wie im Wieland heldisch, mehr auf plastische Themen als auf melodischen Fluß gesetzt..

Das vierte Werk, das in der Vertonung der Vollendung entgegengeht, „Herbstmond", ist abermals ein Märchen, „Der Jude im Dorn", aber mit frei erfundenen Zusätzen und wie im „Hans" selbständig weitergeführt. Gerade diese Zusätze bestimmen die Eigenart und den Eigenwert der Dichtung. Da ist der Fürst, der, durch einen dummschlauen Bauern im Gewissen aufgerüttelt, den Weg zu seinem Volk als wahrer Volksführer findet, Irmgard, das Kind aus dem Volk mit adeliger Seele, der Pfeifer, d. i. der Sänger und Spielmann, der Volk und Fürst vereinigt und dem jüdischen Händler zum Verderb aufspielt. Wenn im „Hans" das Märchen ins geheimnisvoll Überirdische aufsteigt, so bleibt es im „Herbstmond" unter den mit überlegenem Humor geschauten Menschen. Boßhart wiederholt sich nicht, er findet immer neue Seiten, die er tondichterisch wirkungsvoll vor Auge und Ohr führt.

Gleichzeitig mit „Frithjof" im Frühjahr 1933 entstand die Dichtung „Merlin", deren Vertonung begonnen, aber zu Gunsten des „Frithjof" und des „Herbstmonds" vorläufig zurückgelegt wurde.

Stellen wir zum Schluß die Frage, aus welchem Stamme die Kunst Boßharts aufwächst und blüht, so lautet die Antwort: aus Shakespeare und Goethe in der Dichtung, aus Bach, Mozart, Beethoven in der reinen Musik, aus Gluck, Weber und Wagner im musikalischen Drama. Der Meistgeliebte und Nächste ist ihm Richard Wagner, dem er sich tief innerlich verwandt fühlt. Gleicht doch seine ganze eigene Entwicklung von der Dichtung zum musikalischen Drama der des Meisters, nicht im Sinne einer Nachahmung als vielmehr eines von innen her bestimmten und bedingten Erlebnisses. Boßhart wandelt ähnliche Pfade und hat ähnliche Kämpfe zu bestehen wie der Meister. Noch ringt er überhaupt um Gehör; wer kann ermessen — um Verständnis, wenn einmal seine Werke zur Aufführung kommen? Seine ganze künstlerische Entfaltung ist ein leidenvoller Dornenweg, den er gehen muß, er mag wollen oder nicht. Wenn Richard Wagner bekennt, der Künstler stehe vor seinem vollendeten Werk wie vor einem Wunder, einem geheimnisvollen Rätsel, so schrieb Boßhart einem Freunde von dem Werk, an dem er arbeitete: „es ist von Anfang bis zum Schluß so vollkommene Eingebung, die ich nimmer hätte erdenken können; ich bin nur Werkzeug". Der schaffende Künstler verschwindet völlig oder geht auf in seiner Schöpfung, an deren Schicksal in dieser Welt er gar nicht denkt. Eine höhere Vorsicht waltet über seinem Leben und Schaffen. Der Grundzug solcher Kunst ist deutsch und wahr. Unsere Zeit spricht so viel vom nordischen Menschen, dem Schöpfer unserer Kunst und Kultur. Hier lebt und schafft ein durchaus nordischer Künstler von unerschütterlicher Liebe zu Deutschland beseelt. Daraus erwächst den Leitern wahrhaft deutscher Bühnen die Pflicht, seine Werke kennen zu lernen, zu prüfen und dem deutschen Volke nahe zu bringen. Mögen diese Zeilen ein Weckruf sein an die Männer, denen die Kunstpflege im dritten Reich anvertraut ist! In Lugano legt der Wort-Ton-Dichter schweigend eine Partitur neben die andere. Sie müssen zum klingenden Leben erwachen!

Zeitgemäße Betrachtungen eines Muſikers.*)

Von Siegmund von Hausegger, München.

Es iſt noch nicht lange her, daß der zerſetzende Geiſt der Nachkriegsjahre auch auf dem Gebiete der Muſik planmäßig verſuchte, das deutſche Volk von dem Zuſammenhang mit ſeiner großen Vergangenheit abzudrängen oder das Gedächtnis an ſie zu verfälſchen, unter der Vorſpiegelung, es gelte eine völlig neue, vom Staube der Überlieferung freie Kunſt zu ſchaffen. Man berief ſich hiebei auch auf Bach, beſchwor aber nur deſſen entſeeltes Skelett herauf. Denn ſeelenlos ſollte dieſe Muſik ſein, mit der Entſeelung der Töne auch das Innerſte des deutſchen Volkes treffen und vernichten. Nur ſo war es möglich, daß man Bach zum Motoriker, Haydn, Mozart zu Vertretern einer „Bourgeois"-Kunſt ſtempelte, Beethoven und die nachfolgenden Romantiker als Verirrung verweichlichter Gefühlsſeligkeit verächtlich machte, Wagner als chauviniſtiſch verbohrten Zerſetzer aller Kunſtwerte hinſtellte.

Mit der Errichtung des dritten Reiches mußte der Augenblick der Beſinnung auf unſer eigenſtes Selbſt kommen. „Was iſt deutſch?" hieß und heißt die Schickſalsfrage. Sie richtet den Blick in gleicher Weiſe in die Zukunft wie zurück in die Vergangenheit. Der Irrtum des Bolſchewismus iſt es, nur die erſtere, der der „Reaktion", nur die letztere gelten zu laſſen. Wie jener wähnt, auf den Trümmern einer zerſtörten Welt neu aufbauen zu können, ſo dieſe, alles in die Erſtarrung des Ewig-Geſtrigen zu verſetzen. Nicht als feindliche Gegenſätze dürfen Vergangenheit und Zukunft einander gegenübertreten, ſondern das Gemeinſame gilt es zu erkennen und zu erfühlen. Dieſes Gemeinſame iſt das deutſche Weſen, als die, gerade unſerem Volk zugewieſene Geſtaltwerdung des Menſchheitsgedankens. Seine zukünftige Darſtellung iſt das Ziel einer ins Unbegrenzte ſtrebenden Sehnſucht, in dem Schaffen der Vergangenheit aber gibt es ſich uns immer wieder mit der Kraft lebendiger Wirkung kund. Der Kunſt iſt es gegeben, es aus der Zweckbegrenzung des Diesſeits emporzuheben in das Reich der Freiheit und hier wiederum in höchſter Reinheit der Muſik, deren Offenbarung dort beginnt, wo Wort und Raumgeſtalt nur im Gleichnis zu umſchreiben vermögen.

An naiver Sangesluſt, an natürlicher Leichtigkeit der Begabung wird der Deutſche von manchem anderen Volk übertroffen. Und doch iſt es die deutſche Muſik, welche die Weltherrſchaft errungen hat. Drei Eigenſchaften deutſchen Weſens verleihen ihr dieſe Kraft: Die Bodenverwurzelung, wie ſie in Sprache und Volkslied, in dem Schatz uralter Heldenmythen, in Brauch und Sitte in Erſcheinung tritt; die Geiſtigkeit, die ſich aus der heimatlichen Scholle in die Höhen titaniſchen Himmelsſturmes aufſchwingt, in die Geheimniſſe philoſophiſch religiöſer Tiefen verſenkt; endlich die Weite einer aus den Grenzen der eigenen Art ins Unbegrenzte und Rein-Menſchliche ſtrebenden Univerſalität.

Der erſte dieſer drei Grundzüge befähigt uns, unſer Volkstum zu erkennen und zu erleben, der zweite, in ewig unſtillbarem Drange ihm die nie raſtende Urkraft fauſtiſchen Geiſtes zu geben, der dritte endlich, mit der eigenen Art Verſtändnis und Empfängnisfähigkeit für das artverwandte Fremde zu verbinden und ſo in ſtändige Wechſelwirkung mit den Kulturen anderer Völker zu treten. Keiner dieſer drei Grundzüge kennzeichnet für ſich allein das deutſche Weſen, ſondern nur ihre Verbindung. Dieſe auch iſt es, welche ſeinen unerſchöpflichen Reichtum ausmacht. Deshalb muß es unſer Ziel ſein, uns der Vielſeitigkeit unſerer völkiſchen Veranlagung ſtets bewußt und jeder künſtlichen Abgrenzung abhold zu bleiben.

Nun bewegt ſich die deutſche Muſik, getreu ihrem inneren Reichtum, aus der ungeheuren Spannung des deutſchen Weſens heraus in gewaltigen Gegenſätzen. Wie anders die Welt eines Bach als die Beethovens, die Haydns oder Mozarts als die Wagners, keineswegs nur durch die Verſchiedenheit der Perſönlichkeiten bedingt! Die Stilwende, welche uns nach der Hochblüte der Polyphonie die klaſſiſche Symphonie und nach dieſer den Zauber der Romantik

*) Dr. Siegmund von Hausegger überläßt uns dieſen Artikel zum Abdruck, der in Nr. 108 der „Münchener Neueſten Nachrichten" erſchien, dort aber ohne Wiſſen und Einverſtändnis des Autors in ſinnſtörender Weiſe verändert worden war.

schenkte, sie bedeutet grundverschiedene Einstellungen ein und desselben, stets wandlungsfähigen und -bedürftigen Gemütes. Widersinnig wäre es da, in einem Augenblick der Besinnung auf das Ganze des deutschen Wesens sich doktrinäre Einseitigkeit zuschulden kommen zu lassen. Noch sind die Spuren der Nachkriegsmentalität nicht verschwunden, nur zeigen sich ihre Gedankengänge in anderem Gewand. Unter den verschiedenartigsten Schlagworten, die sich alle auf die neue Zeit berufen, werden Parteiungen in das Geistesleben unseres Volkes getragen. Noch ist der intellektuell überspitzte Formalismus der „Neutöner" von gestern nicht völlig verstummt. Aber auch mit echt deutscher Gründlichkeit glaubt man sich verpflichtet, mit der Verehrung eines Großen die Ablehnung alles nicht auf seiner Linie Befindlichen verbinden zu müssen.

War es einst Bach, dem lange Zeit das Verständnis versagt war, so droht, nun er in seiner Größe sich uns erschlossen hat, das gleiche Schicksal Beethoven, mit der Begründung, er sei „nur" der Künder des „Ichs", indes Bach uns aus der Enge individueller Begrenzung befreie. So wird mit einem Wertmaßstab gemessen, wo nur die Unterscheidung am Platze wäre. Es bedeutete geistigen Hochmut, das Ringen und Kämpfen der Seele geringer zu werten als das Überwundenhaben. Der ringende ist der heroische Mensch. Er muß sich den Weg zu Gott erst erkämpfen, den der Gläubige kampflos betreten darf. Ist dieser Kampf um die Erlösung etwas weniger Großes, der Sicherheit des Glaubens gegenüber?

Aber nun gar, wenn Beethovens Schaffen der falsche Sinn eines rein subjektiven Bekenntnisses seines „Leides" zugemutet wird, das an unsere menschlich moralische Rührung appelliere! „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen" fordert Beethoven, das schöpferische Feuer nämlich, das eben nur in dem Augenblick der Befreiung von unserem kleinen individuellen Ich auflodert.

Bach und Beethoven, tiefstverwandte Geister, sind Gegensätze, die im Sinne der Polarität verstanden werden müssen. Sie beide zusammen ergeben erst die ungeheure Spannweite im Flügelschlage des deutschen Genius.

Bewegt sich unsere Musik zwischen dem „Wir" und dem „Ich", den beiden Polen alles künstlerischen Geschehens, so bedeutet dies die gewaltigen Wellenbewegungen alles Seelenlebens, im deutschen Wesen besonders ausgeprägt. Wohl werden wir Alle von diesen Wellen getragen und mit fortgerissen, wohl wird die kommende Kunst mit Ausschließlichkeit die ihrer Welle gemäße Gestalt finden. Niemals aber kann sie aus dem Geiste doktrinärer Einseitigkeit und absichtsvoller Begrenzung heraus erstehen. Sollen die Lebenswerte deutschen Wesens zu höchster Erfüllung gelangen, so nur aus dem heißen Drange des Gesamterlebens seiner ganzen Fülle und Mannigfaltigkeit. Ob Vergangenheit, ob Zukunft, es handelt sich um das Ewige, um das Schöpferische des deutschen Geistes, wie er stets gegenwärtig und stets am Ziele ist. Seine Wiedergeburt wird dem wiedererwachten Deutschland auch den Frühling einer neuen Kunst bringen.

Peter Raabe zum Abschied.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Wenn auch die Raabestiftung den Namen und das Werk des nunmehr endgültig zurückgetretenen Generalmusikdirektors der Stadt Aachen für voraussichtlich lange Zeit im Gedächtnis der Aachener Musikfreunde lebendig erhalten und wenn ferner das alljährliche Stiftungskonzert „seinen" Dirigenten in der Folgezeit hoffentlich noch recht oft hieher zurückführen wird, so ist mit dem Aufgeben aller amtlichen Obliegenheiten und der Ernennung Herbert von Karajans zum Nachfolger dennoch ein so tiefgreifender Einschnitt in die Beziehungen Aachens zu seinem bisherigen musikalischen Führer erfolgt, daß eine rückblickende zusammenfassende Würdigung von Persönlichkeit und Wirkweise des Scheidenden gerechtfertigt erscheint.

Der einstige großherzoglich weimarische Hofkapellmeister Dr. Raabe trat sein Aachener Amt im Herbst 1920 an. Ihm ging der Ruf eines ausgezeichneten Wagnerdirigenten und Liszt-

kenners voraus. Mit einem Vortrage über „Die Freundſchaft zwiſchen Wagner und Liſzt“ ſtellte ſich der neue GMD denn auch ſeiner künftigen Muſikgemeinde vor. Es iſt nicht zuviel geſagt, daß jener Vortrag — aus tiefſtem Wiſſen geſchöpft und mit blendender redneriſcher Begabung „hingelegt“ — Dr. Raabe mit einem Schlage die Herzen der Aachener gewann. In der Folgezeit hatten wir noch oft Gelegenheit, den kundigen, geiſtvollen und ſchlagfertigen Redner Raabe bei wiſſenſchaftlichen, feſtlichen oder ſonſtigen Anläſſen zu hören. Der Eindruck ſeiner Worte blieb immer der gleiche: hier ergriff ein kluger, unterrichteter, witziger, warmherziger und aufrechter Mann das Wort zu Dingen, zu denen er wirklich etwas zu ſ a g e n hatte. Seine Lehrtätigkeit an der Techniſchen Hochſchule gab ihm beſonders vielfältige Gelegenheit, ſeine tiefen muſikwiſſenſchaftlichen Kenntniſſe und reichen künſtleriſchen Einſichten und Erfahrungen vor einem dankbaren und treuen Hörerkreiſe auszubreiten. In friſcher Erinnerung ſind allen Muſikern noch Raabes großangelegte und mannhafte Reden beim vorjährigen Feſt des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins zu Wiesbaden und in der Reichskulturkammer (Muſikerziehung; vgl. ZFM, Heft 3 und Heft 7 1934). Beſonders von der letzteren ſind ſpürbare Wirkungen ausgegangen. Wenn ſie ſich erſt einmal v o l l ausgewirkt haben wird, wird Deutſchlands muſikaliſche Kultur um ein gutes Stück höher ſtehen, als ſie heute, nach all den Erſchütterungen der letzten beiden Jahrzehnte, ſtehen k a n n.

Es iſt klar, daß eine Perſönlichkeit mit ſo weitem Ausſtrahlungsgebiete — Raabe gehört ſeit Jahren dem Vorſtande des Allgem. Dtſch. Muſikvereins an, iſt Kuſtos des Weimarer Liſztmuſeums, Mitglied bzw. Ehrenmitglied mehrerer in- und ausländiſcher Muſikgeſellſchaften und wurde 1933 in die deutſche Reichsmuſikkammer berufen — in ſeinem engeren Arbeitsbereiche als ſtarkes Kraftfeld wirkte. Ebenſo klar iſt allerdings, daß die von dieſem ausgehenden Kraftſtröme nicht nur beifälliger Aufnahme, ſondern gelegentlich auch ſtarken Widerſtänden und Reibungen begegneten.

Zur Erzeugung derartiger Widerſtände und Reibungen war kaum eine kulturelle Lage geeigneter als diejenige, die mit Raabes Antritt in Aachen zwar nicht erſt begann, aber ſich doch in den zwanziger Jahren zu voller Schärfe ausbildete und nicht ſelten zu regelrechten Kämpfen um das Erbe der Vergangenheit und um die Geſtaltung der Zukunft führte. In jenen Kämpfen ſtand Peter Raabe ſeinen Mann als ein Künſtler, deſſen Weſen tief im Nationalen wurzelte und ſich daraus auch zu keiner Zeit hatte entwurzeln laſſen. Zwar konnte auch er nicht umhin, um das Jahr 1925 herum einen Schönberg oder die Nuſchi-Nuſchi-Muſik Hindemiths aufzuführen. Aber er tat es in der Hauptſache nur, um ſeiner Amtspflicht rein ſachlich zu genügen u n d um den Drängern unter den ſich ſelber für „fortſchrittlich“ haltenden Preſſeleuten den Wind aus den Segeln zu nehmen. Jedenfalls gelang Raabe der Nachweis, daß er alles andere eher als ein rückwärtſender „Akademiker“ ſei, ſo gründlich, daß ſelbſt die Unentwegteſten unter ſeinen Kritikern ſchließlich die Faſſung verloren und ſozuſagen um Gnade, d. h. um mehr „Klaſſik“, baten.

Unvermeidbar war in jenen Jahren für jeden völkiſchen Künſtler und Kulturpolitiker der Zuſammenſtoß mit dem J u d e n t u m. Bei einer Probe zur Johannespaſſion, in der Raabe den Chor in der unbekümmerten und gefühlsſtarken Weiſe des um die vollkommene Darſtellung des K u n ſt w e r k e s Beſorgten zu möglichſt draſtiſcher Ausführung der Judenchöre aufmunterte, hub es an; nach einem Vortrage über „Das Deutſche in der Muſik“ ging es weiter, um dann im Grunde nie mehr ſo recht ins Lot zu kommen. Wenn die Empfindlichkeit des Juden einmal getroffen iſt, kennt er keine Rückſicht und kein Vergeſſen. Inzwiſchen hat die Entwicklung allen und allem Völkiſchen in einem damals nicht geahnten Maße Recht gegeben. Gerade dadurch erhalten jene Vorgänge in einem geſchichtlichen Rückblicke aber erhöhte Bedeutung und iſt ihre Erwähnung hier am Platze. Der Vollſtändigkeit halber ſei noch bemerkt, daß Raabe durchaus kein grundſätzlicher Judengegner und bei der Beſchaffenheit des damaligen Muſikmarktes auch gar nicht in der Lage war, etwa das Judentum aus ſeinen Konzerten auszuſchließen. Trotz gewiſſer Anpaſſungen an Zeit und Umſtände drang die Linie Raabes des D e u t ſ ch e n jedoch ſtets beherrſchend aus allem Hin und Her und Für und Wider

hervor und ließ denjenigen, der ſie ſehen wollte, nie im Zweifel über Art und Ziel ihres Urhebers.

Raabe fand in Aachen eine Menge wenig bebauten Bodens vor. Eberhard Schwickeraths Stärke war die Chorerziehung und das Chorwerk geweſen. Fritz Buſch hatte nicht lange und nicht einheitlich genug arbeiten können. Trotzdem Raabe oft genug bewieſen hat, daß ihm mit dem Städt. Geſangverein oder deſſen a cappella-Chor ſchöne Erfolge möglich waren, bevorzugte er doch das Orcheſtrale. Unter ſeiner virtuos ſchaltenden Hand vollbrachte das verhältnismäßig kleine Städt. Orcheſter denn auch immer wieder künſtleriſche Taten von höchſtem Range — Taten, denen die beſten und urteilsfähigſten der Komponiſten und Dirigenten der Gegenwart denn auch ſtets gerne vollſte Anerkennung zollten. Nach zwei Richtungen hin erzog Raabe ſeine Muſiker zu ganz beſonderer Leiſtungsfähigkeit, nämlich hinſichtlich der Ausführung der Symphonien Anton Bruckners und hinſichtlich des raſchen Erfaſſens neuer Werke.

Während der 15 Jahre der Aachener Amtstätigkeit Raabes ſind in den Städtiſchen Konzerten 159 Ur- und Erſtaufführungen zu verzeichnen geweſen! Das iſt eine Zahl, die an und für ſich genommen, eine nachhaltigere Sprache ſpricht, als noch ſo viele erläuternde Worte es vermöchten. Sie ſoll deshalb im Folgenden auch nicht abgeſchwächt, ſondern nur ein wenig „aufgeblättert" werden. Wieviele erfüllte Hoffnungen bis dahin unbekannter und wieviel berechtigte Genugtuung bereits anerkannter Tonſetzer in jener Zahl beſchloſſen liegt, läßt ſich ſchwerlich ermeſſen. Feſt ſteht nur, daß ſie ungewöhnlich hoch iſt und daß ſich Raabe den Dank ſo vieler Lebenden unter den ſchaffenden Muſikern mit Recht verdient hat. Um nur einige Namen zu nennen, ſeien angeführt: Ambroſius, Anton, Beſch, Bleyle, Bartels, Ad. Buſch, Eidens, Erdmann, Graener, Gerſtberger, Henrich, Höffer, Honegger, Jarnach, Jochum, Kletzki. Klußmann, Leifs, Maler, Meßner, Pfitzner, Rezniceck, Reuß, Siegl, Trenkner, Unger, Wedig, Wetzler, Windt, Wolfurt, Woyrſch u. v. a. m. Von Reger, Stephan, Kaun, Wetz und Pfitzner wurden insgeſamt 23 Werke ur- oder erſtaufgeführt. Für Bruckner war noch ſchier alles zu tun, da die 1., 2., 6., 8. und 9. Symphonie, die f-moll- und B-dur-Meſſe ſowie der 112. und 150. Pſalm hier noch nicht erklungen waren! Den Höhepunkt der Brucknerpflege in Aachen bildete das Feſt der Internat. Brucknergeſellſchaft vom September 1934.

Die Erwähnung dieſes Ereigniſſes bringt mich auf weitere Höhepunkte des Muſiklebens Aachens während Raabes Amtsführung, als da ſind: mehrere Niederrhein. Muſikfeſte, das Beethovenfeſt 1920, die Brahms-Brucknertage 1922, das Bachfeſt 1924, die Flämiſchen Kunſttage 1931 und das Feſt der Intern. Geſellſchaft für kath. Kirchenmuſik im Januar 1934.

Rechnet man hierzu Raabes Gaſt-Dirigenten- und Vortragstätigkeit im übrigen Deutſchland und im benachbarten Holland, ſowie ſo manchen über den gewohnten Rahmen der Ausführung hinausgreifenden Opernabend im Stadttheater unter ſeiner Leitung, dann hat man einen ungefähren Überblick über eine Arbeitsleiſtung von ſeltenem Ausmaße gewonnen.

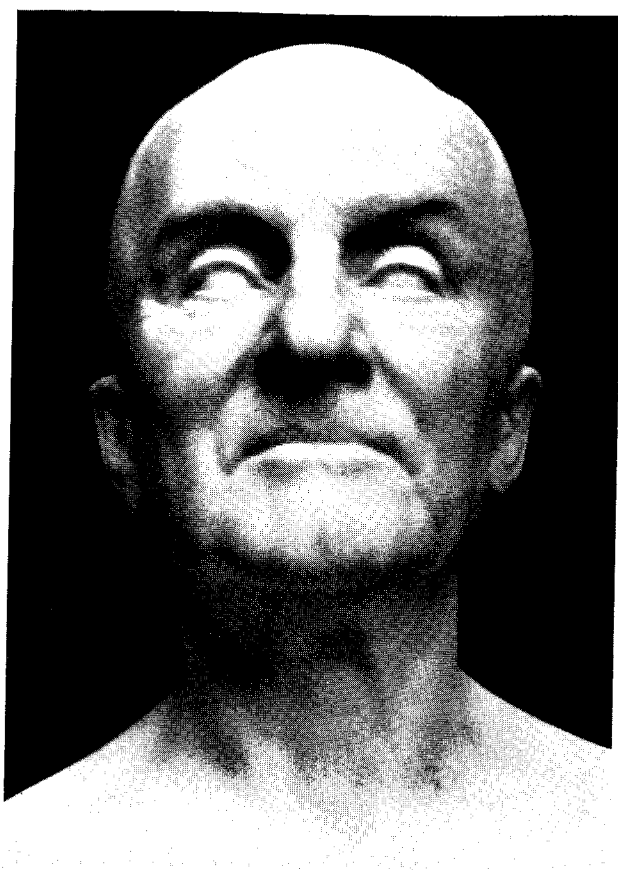
Nur kurz geſtreift kann in dieſem Zuſammenhange Raabes literariſche Tätigkeit werden. In innerer Verknüpfung mit der eingangs gewürdigten Vortrags- und Muſeumsarbeit des Scheidenden möge der Hinweis auf die zahlreichen Zeitſchriften-Aufſätze und auf das Bleibendſte von allem, die große Liſztbiographie, zum Schluß unſerer Betrachtungen hinüberleiten.

Was Raabe außer für die Schaffenden für das Heer der Nachſchaffenden bedeutete, das unter ihm ſpielen durfte; wie vornehm und natürlich er als Vorgeſetzter im Umgang mit ſeinen muſikaliſchen und techniſchen Mitarbeitern war; wie ſehr ſein Innerſtes von allen Ehren und Erfolgen unangekränkelt immer nur auf die große Sache und die Pflege der Beziehungen von Menſch zu Menſch gerichtet blieb — dies alles ſei zur abrundenden Kennzeichnung der Perſönlichkeit Raabes in bewußter Beſchränkung bloß angedeutet. Zum Bilde dieſer Perſönlichkeit gehört es auch, daß ſie in ihrem Drange, zu helfen und zu fördern, gelegentlich auch jungen werdenden Talenten den Weg aufs Podium freigab. Das iſt ſchon immer Grundſatz innerlich lebendiger und tatenfroher Menſchen geweſen, friſch zu wagen und ſich



Phot. G. Raabe, Aachen

Peter Raabe



Anton Bruckner

Bildnisbüste von Prof. Felix Pfeifer, Leipzig

gelegentlich einmal auch mit geringerem Erfolg zufrieden zu geben. Folgerichtiger Nationalsozialismus muß sich unbedingt für den Tätigen und Wagenden erklären.

So verliert denn Aachen in seinem bisherigen musikalischen Generalissimus einen ungewöhnlichen Mann und Künstler. Wenn Deutschland ihn von nun an erst recht gewänne, d. h. wenn dem trotz seiner rastlosen Arbeit noch Unverbrauchten an irgendeiner besonders verantwortlichen Stelle ein neues und größeres Wirkungsfeld eröffnet würde, dann setzte dieses Deutschland der Lebensaufgabe Raabes ein letztes, zur vollen Erfüllung noch fehlendes Ziel und erwiese es sich gleichzeitig selber den größten Dienst. ...

65. Deutsches Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"

gemeinsam veranstaltet mit dem

„Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten"

vom 1. bis 7. Juni in Hamburg.

Wie alljährlich, haben wir uns auch in diesem Jahre wieder an die beim Tonkünstlerfest zur Aufführung kommenden Komponisten mit der Bitte um Überlassung einer kurzen Analyse des für das Fest gewählten Werkes, sowie eines Bildes und kurzer Lebensdaten, gewandt. Wir veröffentlichen diese Angaben nachstehend in alphabethischer Reihenfolge. Sämtliche Analysen zu den Werken der lebenden Generation stammen von den Komponisten selbst, soweit dies nicht ausdrücklich anders bezeichnet ist.

FRANCO ALFANO:

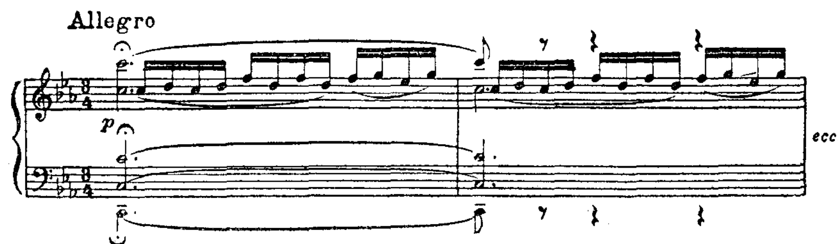
Geboren am 8. März 1877 am Posilipp bei Neapel. Studierte in Neapel (bei De Nardis und Serano), in Leipzig (bei Jadassohn, Sitt) und in Berlin. Unternahm als Klaviervirtuose zahlreiche Reisen und ist seit 1923 Konservatoriumsdirektor in Turin.

Werke: Opern: Resorrezione, Sakuntala (den Text für dieses Werk schrieb der Komponist selbst), Madonna Imperia, L'ultimo Lord; 2 Symphonien, 2 Streichquartette, 2 Sonaten für Violine und Klavier und für Violoncello und Klavier, 1 Klaviertrio und 12 Lieder für eine Singstimme mit Klavier und mit Orchester. Vollendete auch Puccinis „Turandot". Zur Zeit ist der Komponist mit der Fertigstellung eines Bühnenwerkes „Cyrano de Bergerae" (nach einem Text von Rostand) beschäftigt, das in der nächsten Spielzeit am königlichen Theater in Rom zur Uraufführung kommt.

II. SYMPHONIE:

Die drei Abschnitte der 2. Symphonie Alfanos sind wie drei Episoden, drei Abschnitte im Seelenleben.

Das lebhafte Allegro scheint die Eile des Lebens zu besingen, den Wirbelwind, der fängt und fortläßt, die bald heitere, bald traurige Wechselfolge der Ereignisse, die der weise, rechtschaffene Mensch mit seinem Willen beherrscht und auf sich nimmt, oder fernehält oder leidend erlebt. Leise Melancholie, Betrübnis, Enttäuschung, Streben, finden wir zu Beginn des Werkes.



Und plötzlich, gegen den 20. Takt, beim Aufschwung, der für Alfano typisch ist, erscheint die Begeisterung. Das 2. Thema scheint die Ängste abzuwandeln in ruhigere Bewegung und eine heitere Vision darzustellen.



Entwicklung des Themas, eifriges Nachdenken. — Die Themen gehen von einer Stimme zur anderen über, in Form der Rede. Sie färben sich mit merklichen Reflexen. Den unvorhergesehenen, begeisterten Entscheidungen folgen ruhige Wendungen und strenge Überlegungen. Gegensätzlichkeit der Bilder der Gedanken, be den Streichern, dem Holz, den Bläsern. — Geistige Zwiegespräche —



Beim da capo kommt der Augenblick der Wiederaufnahme der Probleme. Zwei Takte eines Andante einer kurzen Einschaltung im Laufe der lebhaften Visionen stellen die Zelle eines Gedankens dar, die später Frucht bringen wird.



Der Abschluß naht; gewaltig fieberhaft. Er erklärt die Unsicherheit als beendet, drückt den festen Willen zum Handeln aus. Das Largo stellt die Besinnung eines Menschen dar, der mitten im Leben über die Vergangenheit nachdenkt, die Zukunft untersucht, das eigene Herz frägt; das Gewicht der Ereignisse ist nicht gering. Aber die kaum entstehende Bestürzung wird vom feststehenden Ideal verjagt. Sozusagen ein Selbstgespräch, in welchem ferne und immer teuere Bilder, Heimweh und Hoffnung zusammenfließen.



Dieſes Largo hat einen klaſſiſchen Hauch. Auf der Baſis der 8 Oktaven, welche gleichſam feſte Säulen bilden, wölbt ſich der Gedanke und wächſt langſam. Er empfängt dynamiſche Erregung von ſeiner eigenen Bewegung, von ſeinem eigenen Bau. Von Volute zu Volute ergießt ſich die lyriſche Stimmung der Seele ohne weitere Verzerrung. Intime ſanfte Töne, Kantaten der Celli, weiche von Oboen ertönende Rufe, dunkle Mahnungen der Trompeten.



Der 2. Gedanke:

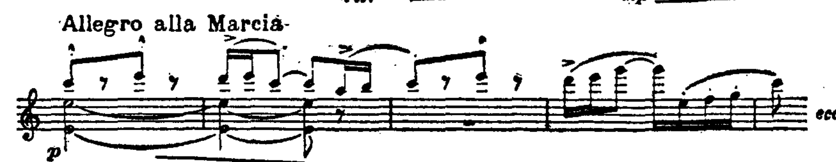


Schließlich das Vorherrſchen des Glaubens im ruhigen ſchweren Klang der Streicher.



Raum — Zeit, ein rieſiges Fragment geiſtigen Lebens. Eine ſchmetternde Fanfare im Gleichklang von Trompeten und Poſaunen, das Zeichen des Sieges, eröffnet den letzten Teil.





Eine leichte Marschbewegung und ein festlich heiteres und zugleich ernstes Thema wenden das Drama dennoch nicht von der Innerlichkeit zur Äußerlichkeit. Sieg der Seele — heiterer Gesang ohne Inszenierungskunst. Aber es ist ein menschlicher Gesang und deshalb kein einsamer; rings um den, der geglaubt, gekämpft, gesehen hat, sammelt sich die bewundernde Menschheit und nimmt am Siege teil.



Es ist eine Apotheose ohne aufgeblasene Alltäglichkeit, ohne akademische Wendungen, sondern herzlich, voll Verständnis. Unbewußt kommt dann der Gedanke inmitten des Triumphes wieder auf den Fernestehenden zurück. Die Zelle des Andante des 1. Teils erzeugt reine Reflexionen, ein Mahnen ertönt, wie religiös angehaucht.

Lento sostenuto

I. Tempo

ecc. insino a

Presto

ecc.

Lebhaft berauscht dann die Freude die Seelen. Ein heiterer Tanzrhythmus, der beweglich und rasch ist, führt gleichsam zum triumphierenden Abschluß des Dramas. Gewiß, es trägt einen moralischen Charakter. Da aber das Drama ganz verinnerlicht ist, ist darin kein Klang, der nicht menschlich und rein wäre. Nichts Ablenkendes, nichts Krankes, nichts Sinnliches ertönt darin. Hier ist Beharrlichkeit der Ideale, hier ist Willenskraft, Gesundheit der Seele, physische Kraft. Es ist keine Unterhaltungsmusik, es ist ein musikalisches Drama. Besser als die vorausgehende können wir diese Symphonie zu den ausgezeichneten und wegweisenden des 20. Jahrhunderts zählen. A. D. C. (Übersetzt aus dem Italienischen.)

*

FRIEDRICH BAYER:

Geboren am 22. März 1902 in Wien, studierte an der Wiener Universität Philosophie mit dem Hauptfach Musikwissenschaft und wurde 1926 zum Dr. phil. promoviert. Seine Dissertation bezieht sich auf die Instrumentation bei W. A. Mozart. Gleichzeitig absolvierte er die Wiener Staatsakademie und Fachhochschule für Musik und erlangte 1928 die Staatsdiplome für Komposition (bei Joseph Marx) und Kapellmeisterschule (Clemens Krauß, Robert Heger, Alexander Wunderer). Gemeinsam mit seinem Lehrer verfaßte

Bayer ein Lehrbuch der Musiktheorie, von dem bisher zwei Teile (Regelbuch I: Harmonielehre, und Regelbuch II: Kontrapunktlehre erschienen sind.

Die Tonsprache Friedrich Bayers entspricht der Stammeseigentümlichkeit des österreichischen Deutschen als Musiker, das Schaffen frei zu halten von Einflüssen außermusikalischer Reflexion. In demselben Maße, in welchem die gestaltende Phantasie eine begriffliche Nachhilfe entbehren konnte, ist auch der Zuhörer nicht genötigt, seine Empfindung gedanklich zu unterstützen. Infolge der Verschmelzung von nordischer Satzstrenge und südlicher Melodienseligkeit entstehen jene Tonschöpfungen, die durch vorwiegende Herrschaft breit geschwungener, auf der Grundlage reicher Vielstimmigkeit aufgebauter Melodien gekennzeichnet sind.

Werke: Lieder, Serenade für Streichquartett (1935), Bläser-Klavierquartett (1926), Bläseroktett (1935), Symphonie Es-dur (1928). Sinfonietta a-moll (1935), Ballettsuite (1930), zwei symphonische Dichtungen (1932, 1933), ein Einakter (1930), eine dreiaktige Oper (1931) usw. Die Mehrzahl dieser Werke wurde in Konzertsälen und Rundfunkstationen des In- und Auslandes wiederholt erfolgreich zu Gehör gebracht.

KLAVIERKONZERT IN B-MOLL:

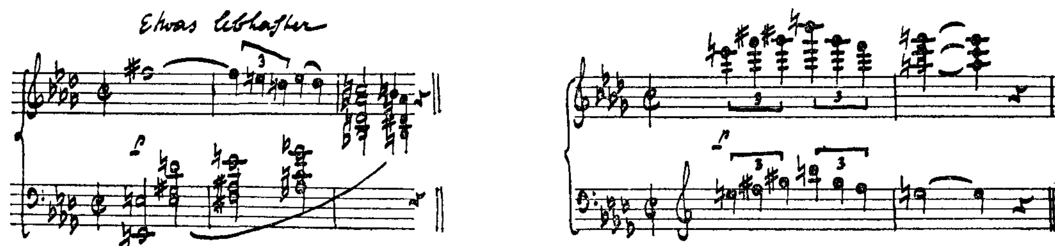
Das zur Aufführung kommende, aus dem Jahr 1933 stammende Klavierkonzert b-moll ist in der großen zyklischen Form gebaut und umfaßt vier Sätze:

I. Allegro moderato, alla breve, b-moll. —

Regelrechte Sonatensatzform. Nach einer ausführlichen Entwicklung des Hauptgedankens,



dem als Kontrastmittel die beiden Untermotive



beigegeben werden, setzt der Seitensatz, das Gesangsthema, ein.



Es wird gleich verarbeitet, gesteigert und schließt mit einer wirkungsvollen Kadenz den Expositionsteil des Satzes ab.

Die Durchführung beleuchtet Haupt- und Seitenthema von verschiedenen harmonischen Gesichtspunkten aus. Das besondere Interesse des Zuhörers sei auf die kammermusikalischen Situationen (Geigen-, Oboe- und Hornsolo) gelenkt.

Eine dem Expositionsteil analog gebaute, etwas verkürzte Reprise beschließt den ersten Satz.

II. Andantino, 6/8, D-dur. —

In dreiteiliger Liedform gebaut, als serenadenartiges Nachtstück gedacht. Das vom Orchester einleitend angestimmte Hauptthema,



vom Klavier solo übernommen und breit ausgesponnen leitet zum Mittelteil, einer Mazurka g-moll, über.



Die Steigerung des Mittelsatzes wird durch kanonische Engführungen des Mazurkamotivs bewirkt. Daran schließt sich die nahezu unveränderte Reprise des Andantinosatzes.

III. Scherzo-Presto, 3/8, d-moll. —

Das Thema des Scherzos



ist Gegenstand des Wettstreites zwischen Klavier und Orchester. Es folgt ein träumerisches Trio (Andante con moto, 3/4, F-dur),



das erst vom Klavier angestimmt, im Verlauf der Entwicklung vom Orchester gebracht und vom Klavier figurativ umspielt wird. Die Scherzoreprise zeigt das Hauptthema in der Umkehrung,

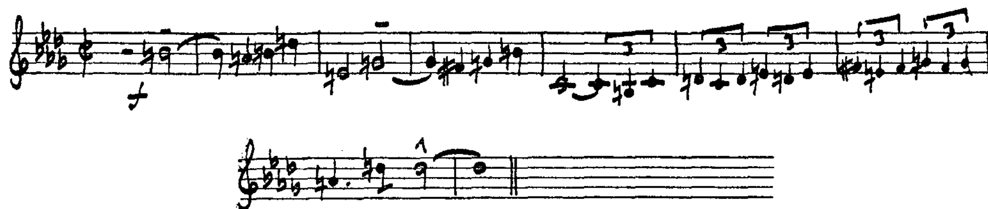


leitet zur notengetreuen Wiederholung über und schließt mit einer breit ausladenden Kadenz in der Variante (D-dur) ab.

IV. Finale, Schnell, alla breve, b-moll. —
Rondoform höherer Ordnung (mit Durchführungselementen). Zu Thema I,



welches Hauptträger der melodischen Erfindung ist, gesellt sich ein fanfarenartiges Motiv.



Der Wiedereintritt des Hauptthemas bereitet die Einführung des dem Thema I melodisch gleich bedeutenden Gegenmotivs, des Chorals,



vor, welcher den Expositionsteil des Rondos zum Abschluß bringt. Die Durchführung verarbeitet zum Teil gegebenes, zum Teil neu hinzutretendes Themenmaterial. Die behutsam eingeführte Reprise greift im Klavier auf das Hauptthema des ersten Satzes zurück (siehe Notenbeispiel 1), bringt die Motive des Expositionsteiles (in entsprechender, analoger Veränderung) in Erinnerung und führt den gänzlichen, glanzvollen Abschluß des Werkes herbei.

*

JEAN BLOCKX:

Geboren am 25. Januar 1851 zu Antwerpen, gest. daselbst 26. Mai 1912. Sohn eines Tapezierers. Studierte an der Antwerpener Musikschule (bei Benoit), und in Leipzig (bei Reinecke). Seit 1886 Lehrer an der Antwerpener Musikschule und 1901 deren Direktor. Blockx gehörte der von Benoit begründeten Antwerpener Schule an.

Werke: Bühnenwerke, Kantaten, Kirchenmusik, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Im Rahmen des Hamburger Musikfestes kommt zur Aufführung:

TRYPTIQUE SINFONIE.

*

ERNST VON DOHNÁNYI:

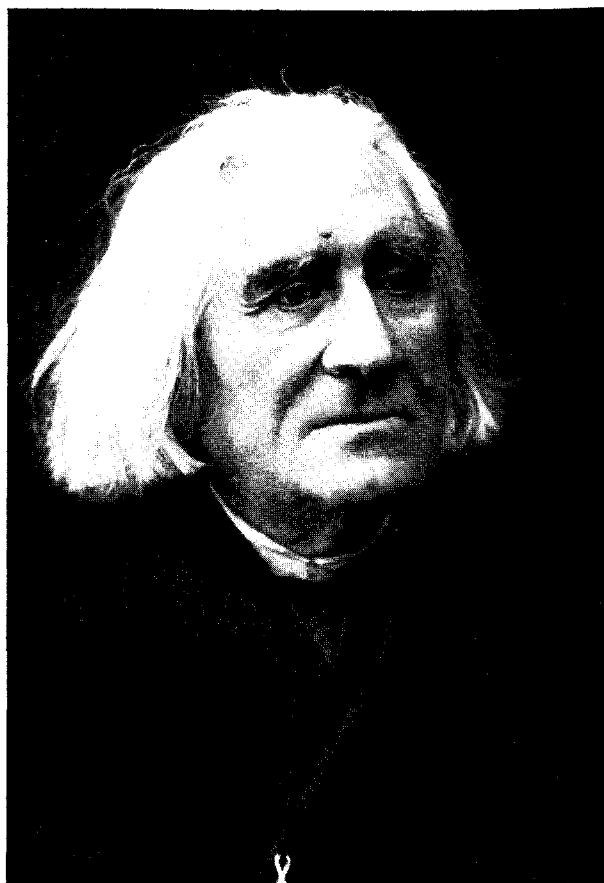
Geboren am 27. Juli 1877 in Pozſony, Ungarn. Den erſten Muſikunterricht erteilte ihm ſein Vater, Profeſſor der Mathematik am Pozſonyer Gymnaſium, und Karl Forſtner, Domorganiſt. Nach Abſolvierung des Gymnaſiums beſuchte er die Kgl. Muſikakademie in Budapeſt. Studierte daſelbſt bei Prof. Hans Koeßler Kompoſition; bei Prof. Stephan Thomán, ſpäter noch bei d'Albert Klavier. Als Akademie-Schüler gewann er auf ſeine Ouverture „Zrinyi" (Manuſkript), ſowie auf ſeine Symphonie F-dur (Manuſkript) den Milleniums-Preis. Nachdem Arthur Nikiſch mit dem Kneiſel-Quartett, Johannes Brahms des 17jährigen Dohnányi 1. Quintett im Iſchler Heim vorſpielte, empfahl Brahms es zur Aufführung in Wien. Es gelangte 1895 in Wien mit dem Komponiſten am Klavier zur Aufführung. 1898 gewann er mit ſeinem Klavierkonzert unter 72 Bewerbern den Böſendorfer-Preis. Nach dem erſten erfolgreichen Konzert in Berlin als Pianiſt erfolgten jedes Jahr größere Konzerttouren, die ihn durch alle größeren europäiſchen Städte und zwei Mal nach Nordamerika brachte. Im Jahre 1901 entſtand die Symphonie d-moll, op. 9, die von Hans Richter 1902 in Mancheſter uraufgeführt wurde, es folgten Aufführungen unter Nikiſch, Weingartner u. a., und unter Dohnányi's eigener Leitung in Wien und Budapeſt. 1904 berief ihn Joſeph Joachim als Leiter der Klavier-Meiſterklaſſe nach Berlin an die Hochſchule für Muſik. — Die Dresdner Oper führte ſeine Pantomime „Schleier der Pierette" auf, die ſeither über alle großen deutſchen und ausländiſchen Bühnen gegangen iſt. 1912 kam ſeine einaktige Oper „Tante Simona" in Dresden zur Aufführung. 1916 unterrichtete er an der Kgl. Muſikakademie in Budapeſt, welchem Inſtitut er 1918/19 auch als Direktor vorſtand. 1921 erlebte ſeine Oper „Iva's Turm" die Uraufführung an der Kgl. Oper Budapeſt, der März 1922 die erſte deutſche Aufführung in Düſſeldorf folgte. Seit 1918 iſt Dohnányi Präſident der Budapeſter Philharmonie, mit welchem Orcheſter er auch Reiſen nach Italien, Paris, London, Holland, Schweiz und Deutſchland unternahm. 1923 wurde ihm von der Klauſenburger Univerſität in Szeged das Ehrendoktorat verliehen. 1925/26 war er Dirigent des Newyorker State Symphonie Orcheſters und Gaſtdirigent der größeren Orcheſter Amerikas. 1926 wählte ihn die Univerſitätsſtadt Debreczen zum Ehrenbürger. 1927 übernahm er auf der Muſikakademie Budapeſt die Leitung der Meiſterklaſſe für Kompoſition und Klavier. 1928 kam ſeine komiſche Oper „Der Tenor" in Budapeſt zur Uraufführung, der ein Monat ſpäter die deutſche Uraufführung am Nürnberger Stadttheater folgte. 1930 kam ſein letztes Werk op. 35 (preisgekrönt) Missa Solemnis in dedicatione Ecclesiae, für Soli, Doppelchor, Orcheſter und Orgel zur Einweihung der Szegeder Votivkirche zur Aufführung und wurde er mit der Corvinkette ausgezeichnet. 1931 Generalmuſikdirektor des Budapeſter Radio's. 1934 Oberdirektor der Kgl. Muſikakademie Budapeſt.

Werke: I. Quintett op. I., Tonkünſtler-Verein Wien (1895); Zrinyi: Ouverture, Symphonie F-dur (1896); Klavierſtücke 2, 3, 4 (1897); Klavierkonzert op. 5 (1898); Paſſacaglia op. 6, Streichquartett op. 7, Celloſonate op. 8 (1899), Symphonie d-moll op. 9 (Hans Richter, Mancheſter, UA. 1922; 1901), Serenade Streichtrio op. 10 (1902), 4 Rhapſodien op. 11 (1902/03), Cellokonzert op. 12 (1904), Winterreigen, Klavierſtücke op. 13, Liedercyclus op. 14 (1905), Humoresken op. 17, Orcheſterſuite op. 19, Oper „Tante Simona" op. 20 UA. Dresden (1908 bis 1911), Violinſonate op. 21 (UA. Klinger-Quartett, Berlin), Lieder f. Orcheſter und Baß op. 22 (Richard Mayr, Budapeſt), Klavierſtücke op. 23 (1912), Suite im alten Stil op. 24 (1913), Variationen über ein Kinderlied f. gr. Orcheſter mit konzertantem Klavier (UA. Berlin, Blüthner-Saal m. dem Komponiſten; 1914), II. Klavierquintett op. 26 (Klinger-Quartett, Berlin; 1914), Violinkonzert (UA. Telmányi in Budapeſt, C. Fleſch in Berlin, 1915), Konzertetüden op. 28 (1916), Klaviervariationen über ein ungariſches Lied op. 29 (1917), Iva's Turm. Oper (UA. Budapeſt, deutſche Düſſeldorf), Feſtouvertüre op. 31 (Budapeſter Philharmonie), Ruralia Hungarica op. 32 (greguss-Preis), Ungariſches Credo (1918—23), Streichquartett op. 33 (UA. Waldbauer-Quartett, London; 1924), Komiſche Oper „Der Tenor" (UA. Budapeſt; deutſche Nürnberg; 1927), Fingerübungen. Pädagogiſches Werk (1929), Missa solem-



Eugen Jochum

Der Festdirigent des Hamburger Tonkünstlerfestes



Phot. L. Held-Weimar

Franz Liſzt



Franco Alfano
(Italien)



Friedrich Bayer
(Österreich)



Jan Blockx
(Belgien)



Ernſt von Dohnanyi
(Ungarn)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Phot. Lambert

Edward Elgar
(England)



Jens Laurſon Emborg
(Dänemark)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Manuel de Falla
(Spanien)



Joſeph Bohuslav Foerſter
(C. S. R.)



Phot. Junker-Jensen, Kopenhgen

Louis Glaß
(Dänemark)



Jakov Gotovac
(Jugoslavien)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Phot. Suse Byk, Berlin

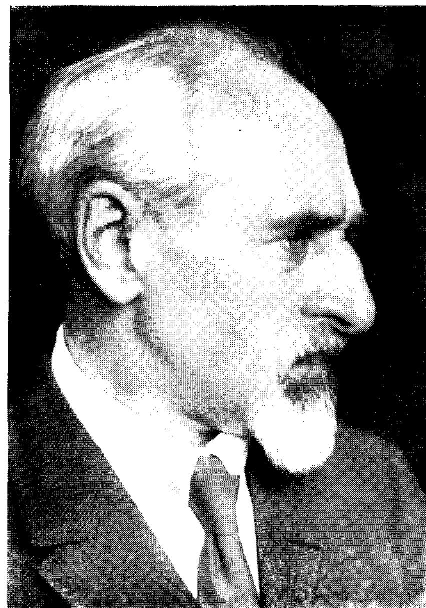
Paul Graener
(Deutschland)



Guſtav Holſt
(England)



Marinus de Jong
(Belgien)



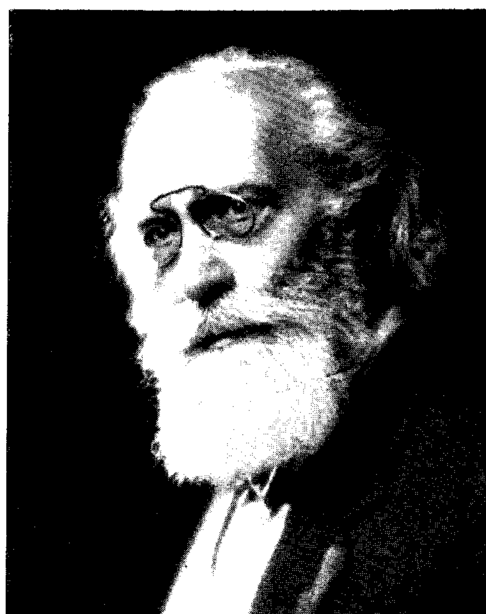
Phot. Domker, Berlin

Paul Juon
(Deutschrusse)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes

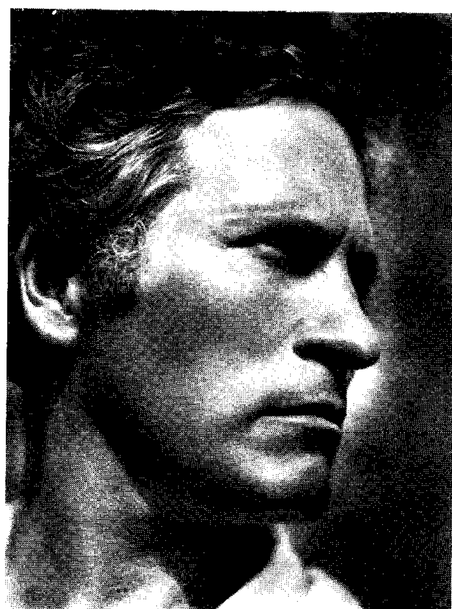


Heinrich Kaminski
nach einer Bildnisbüste von Prof. Reichert-Bielefeld
(Deutschland)



Phot. Fayer-Wien
Dr. Wilhelm Kienzl

(Österreich)



Yriö Kilpinen
(Finnland)



Zoltán Kodály
(Ungarn)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Joſeph Marx
(Österreich)



Jon Leifs
(Island)



Stanislaw Moniuszko
(Polen)



Vitežslav Novák
(C. S. R.)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



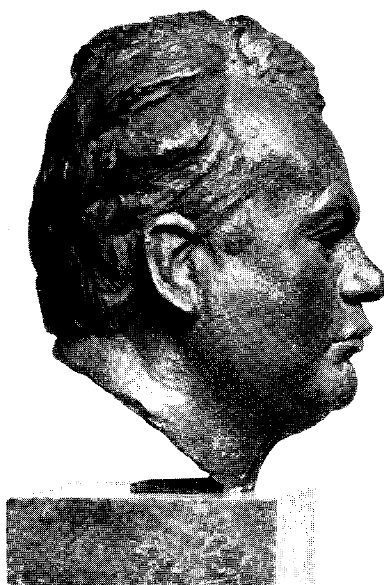
Hans Pfitzner
(Deutschland)



Ennio Porrino
(Italien)



Ture Rangſtröm
(Schweden)



Max Reger
nach einer Bildnisbüste von Prof. Georg Müller-München
(Deutschland)

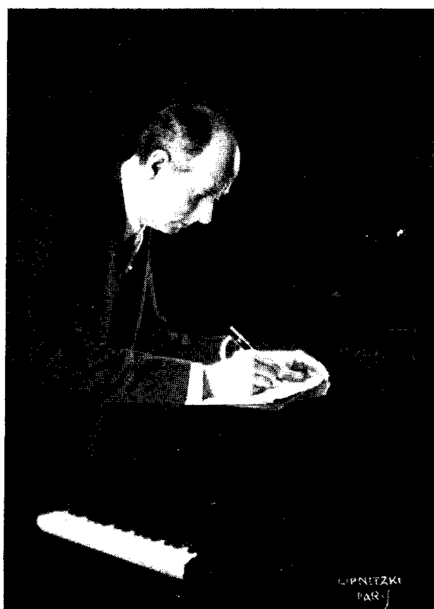
Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



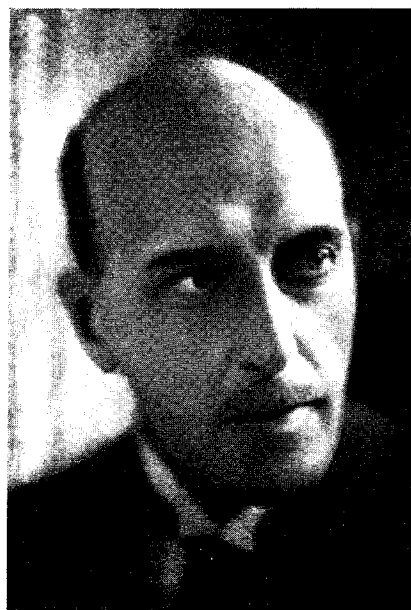
Albert Rouſſel
(Frankreich)



Ludomir von Rozycki
(Polen)



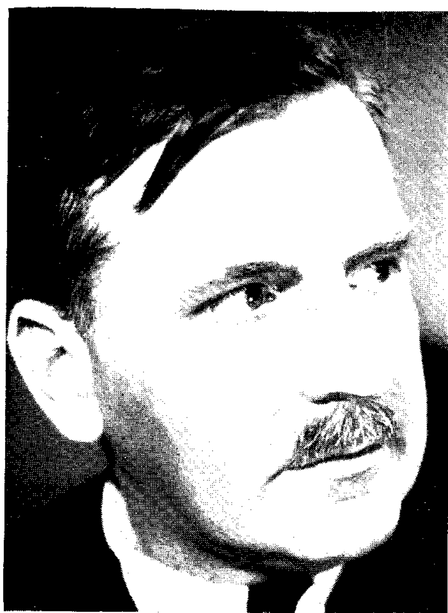
Guſtav Samazeuilh
(Frankreich)



Phot. H. Hurth, Berlin

Max von Schillings
(Deutschland)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



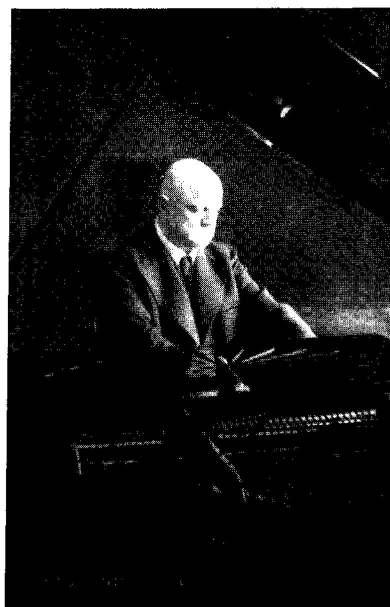
Othmar Schoeck
(Schweiz)



Franz Schmidt
(Österreich)



Georg Schumann
(Deutschland)



Jean Sibelius
(Finnland)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Ewald Straeßer
nach einer Bildnisbüste von Bildhauer Gustav Adolf Otto, Stuttgart
(Deutschland)



Max Trapp

(Deutschland)



Edward Verheyden
(Belgien)



Georg Vollerthun
(Deutschland)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Julius Weismann
(Deutschland)



Eric Weſtberg
(Schweden)



Richard Wetz
(Deutſchland)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Szenenbild aus Stanislaw Moniuſzko „Halka“ (1. Akt).

(Deutsche Uraufführung an der Hamburger Staatsoper)



Szenenbild aus G. F. Händel „Tamerlan“

(Aufführung im wiedereröffneten Celler Schloßtheater)

nis in dedicatione Ecclesiae (preisgekrönt; 1930), „Die heilige Fackel", Tanzlegende nach der Musik der Ruralia Hungarica und Symphonische Minuten (UA. Budapest, Kgl. Oper; 1934), Septett für Streicher, Bläser und Klavier (1935)

Zur Aufführung gelangt:

HUMORESKE FÜR KLAVIER.

*

EDWARD ELGAR:

Geboren 2. Juni 1857 zu Broadheath bei Worcester, gest. am 23. Februar 1934 zu London, zunächst Violinschüler von Pollitzer, 1885 Nachfolger seines Vaters als Organist an der St. Georgskirche zu W. 1889 gab er dies Amt auf, um ausschließlich seinem kompositorischen Schaffen zu leben. 1924 wurde er kgl. Hofkapellmeister.

Werke: Opern, Oratorien, Sinfonien, Konzertouvertüren, Orchestervariationen, Kammermusik, Chöre, Lieder.

„COCKAIGNE", Konzert-Ouverture.

Eine Meinung hierzu von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl, Hamburg:

Edward Elgar, der ausgezeichnete englische Komponist, einer der vorzüglichsten unter den englischen Musikern, war in Deutschland durch seine national gefärbte As-dur-Symphonie rühmlich bekannt geworden. Lange vor dem Krieg schickte er noch ein anderes werbekräftiges Orchesterwerk über den Kanal nach Deutschland: es trägt den merkwürdigen, den Deutschen zunächst kaum verständlichen Namen „Cockaigne". Das Wort (gesprochen Kokéhn) bedeutet Cockney-Land, bedeutet London. Der Cockney (gesprochen Kockne[i]) ist der gewöhnliche „ordinäre" Londoner, eine jener örtlich typischen Erscheinungen, denen man in allen Großstädten begegnet und die z. B. in Hamburg „Buddjes" genannt werden. Aus England, dem Land der Kaufleute, der Ingenieure, der Konstruktionsarbeit und des scharfen Verstandes herübergekommen, verleugnet sich in Elgars Ouvertüre keineswegs diese ihre Herkunft: denn ein wenig Ingenieur- und Konstruktionsarbeit ist an dieser kräftigen Musik haften geblieben. Das lebensprühende Orchesterstück versucht eine fließende Reihe von Eindrücken aus dem Londoner Straßenleben, künstlerisch umgewertet in Musikszenen wiederzugeben. Die Form seines Werkes, vom Knochengerüst des Sonatensatzes bestimmt, ist klar und übersichtlich. Das Hauptthema schildert das fröhliche Leben und Treiben in „London-Town". Es folgt eine großzügige Melodie, die den starken und treuen Charakter des Londoners, des Cockney, eindringlich veranschaulichen will. Im Verlauf des Stückes gelangt sie in verjüngter Gestalt als „Scherzando" zu besonderer Bedeutung. Als wichtiges Seitenthema erscheint ein Liebesgesang, leicht angehaucht vom warmen Ton schottischer Lieder. Die Durchführung wird erweitert: mit den bereits ins Treffen geschickten verbinden sich zwei neue Themen: eine Militärmusik zieht vorüber; ein anderes stellt dem Getümmel der Straßen die feierliche Stille einer Londoner Kirche als wohltätigen Stimmungsgegensatz gegenüber. Die Reprise bringt mit der zusammenfassenden und gesteigerten Wiederholung des thematischen Stoffes das Stück zum glänzenden Abschluß. Man darf fragen: ist es Elgar gelungen, die Illusion zu wecken, als sei es wirkliches und echtestes „Londoner Leben", das in dieser Musik an uns vorüberrauscht? Bodenständigkeit, Heimatkunst, Kultur der heimischen Scholle: das ist ein Ruf, den man seit langem allenthalben zu hören bekommt. Elgar wollte ganz sicher nichts anderes als Heimatkunst geben. Aber ist es ihm ganz gelungen? Er nennt sein Stück „Londoner Leben". Es könnte vielleicht auch mit kleinen Änderungen Berliner Leben heißen; oder, wäre es leichter und unbeschwerter, wohl auch Wiener Leben. Fröhliches Stra-

ßengetriebe, irgendein Liebesgesang, der Vorbeimarsch einer Militärkapelle, ein paar fromme Klänge aus einer Kirche: das bildet den Inhalt des Stückes; aber das alles findet man doch nicht ausschließlich nur in London; es ist Gemeingut aller großen Menschenzentren. Ein zweites Moment fällt an seiner malerisch in Bildern fließenden Musik auf; der Zwang der Ouvertürenform hemmt die natürliche Freiheit des musikalischen Geschehens. Weil die mit der Sonatenform gleichbedeutende Ouvertürenform eine zweimalige Wiederkehr der Themen verlangt, läßt Elgar seine Militärmusik mit krachenden Posaunen zweimal vorübermarschieren und auch die Liebesleute müssen sich ein zweites Mal in Unkosten stürzen und singen. Kurz, alles geschieht zweimal, weil es die Sonatenform so fordert; nicht das Leben. Aber diese formgerechte Symmetrie, indem sie das Baugesetz der Musik erfüllt, wird mit ihrer notwendigen Anpassung überhaupt erst Musik. Indessen, die Ouvertüre Elgars bleibt das Werk eines trefflichen Künstlers, abgesehen von ihren kaum örtlich scharf und überzeugend abzugrenzenden Beziehungen zum Leben: voll Temperament und Geist, nobel in ihren Gedanken, vollendet in ihrer Technik und von glanzvoller Orchesterwirkung; und wenn als Musik weder Neuland noch ein fortzeugend neuer Wert, so doch gehaltvoll, gesund und erfreulich.

*

JENS L. EMBORG:

Geboren 22. Dez. 1876 in Ringe (Dänemark) als Sohn eines Lehrers. Studierte in Kopenhagen bei Valdemar Tofte (Violine) und Otto Malling (Komposition, Orgel) und hat mehrere Studienreisen nach Deutschland und Frankreich gemacht, wohnt jetzt in Vordingborg.

Werke: Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Kirchenmusik u. a. sind in Skandinavien, Deutschland, Österreich und Frankreich aufgeführt.

STREICHQUARTETT op. 53:

Das 5. Streichquartett wurde vom Budapester Quartett in Berlin 1924 uraufgeführt. Die Sätze sind: I. Danza fugata, II. Intermezzo, III. Thema con variazioni, IV. Scherzo, V. Intermezzo und VI. Finale. Die Hauptsätze sind I, III, IV und VI, unterbrochen von den zwei kurzen Intermezzi. Das ganze Quartett wird ohne größere Pausen zwischen den Sätzen gespielt.

*

MANUEL DE FALLA:

Geboren am 23. Nov. 1876 in Cadix. Erhielt den ersten Musikunterricht von seiner Mutter, einer Pianistin, und von Kapellmeister Broca. Studierte in Madrid (bei José Tragó, F. Pedrell), Paris, wo er sich mit Debussy, Ravel und Dukas befreundete. Siedelte 1914 nach Granada über, wo er heute lebt.

Werke: Opern: „La Vida breve", „Fuego fatuo", „El Retablo de Maese Pedro"; Symphonien: „Noches en los jardines de Espanna" f. Klavier und Orchester, „El Amor Brujo" (Ballett), „El Sombrero de Tes Picos" (Ballett) und „Fanfare"; Choralwerke: Balada de Mallorca und Atlantida (in Vorbereitung) und eine größere Reihe von Kammermusikwerken.

In Hamburg gelangt zur Aufführung:

„EL SOMBRERO DE TES PICOS" (Der Dreispitz),

aus welchem uns der Komponist das folgende charakteristische Motiv sendet:

*

JOS. B. FOERSTER:

Geboren am 30. Dez. 1859 in Prag, studierte an der Universität und an der Techn. Hochschule daselbst, zu gleicher Zeit an der Orgelabtlg. des Konservatoriums f. Musik. Organist und Chordirektor in Prag, von 1895—1905 in Hamburg Lehrer am Bereuth'schen Konservatorium und Musikkritiker der „Hamburger Nachrichten". Von 1905 an in Wien, Musikkritiker der „Zeit" und Lehrer am neuen Wiener Konservatorium. Von 1918 Lehrer an der Meisterschule für Komposition am staatlichen Konservatorium in Prag.

Werke: 5 Sinfonien (Nr. III UA. in Hamburg unter Gustav Mahler), sinfonische Suiten: In den Bergen, Aus Shakespeare, Die Liebe (Cyrano de Bergerac), Fest- und tragische Ouverture, sinfonische Dichtungen: Meine Jugend, Von Frühling und Sehnsucht (UA. in Wien unter Felix von Weingartner); sechs Opern, davon „Eva" in Prag, Wien, Freiburg i. B., Brünn, Olmütz, M.-Ostrau, Pilsen; drei Streichquartette, Klavierquintett, drei Klavier-Trios, Bläserquintett, Nonet; Chorwerke: Stabat mater, Te Deum, Legende (D. v. Liliencron) für gemischten Chor und Orchester, Klaviermusik, Lieder, Chöre usw.

„MORTUIS FRATRIBUS",
Kantate für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel:

Das Werk entstand 1918, geweiht nicht nur dem Andenken an meinen Bruder, sondern allen, die der Schmerz in eine einzige Familie Leidender und Verlassener verband, allen, denen es bestimmt war in der Zeit des Schreckens und der Klage ihr Leben zu opfern: den toten Brüdern.

Die dichterische Unterlage der Kantate habe ich vier Dichtern zu danken: Karl Gerok, Josef Merhaut, J. Vrchlicky und Rabindranath Tagore. Mit dem Psalm: „Der Herr ist mein Hirt" wird die Kantate beschlossen. Einer eingehenden Analyse bedarf das Werk nicht. Es spricht deutlich und klar, und will das Eine: die Herzen treffen.

Jede Partie der in zwei Teile gegliederten Kantate ist aus neuem Themenmaterial aufgebaut, selbstverständlich aber auch musikalisch durch gemeinsames Hauptmotiv verschmolzen.

*

LOUIS GLASS:

Geboren am 23. März 1864 in Kopenhagen. Studierte Muſik erſt bei ſeinem Vater Organiſt C. H. Glass, ſpäter bei Prof. Niels W. Gade. Von 1884—85 am Brüſſeler Konſervatorium, Klavier bei Prof. Zarembskie und Joſeph Wieniawſki, Violoncell bei Prof. Joſeph Servais. Hat in Verbindung mit dem Muſikgeſchichtsforſcher Hortenſe Tanum den muſikpädagogiſchen Verein in Kopenhagen gegründet. War in einer Reihe von Jahren Dirigent des däniſchen Konzertvereins. Neben einer großen Praxis als Lehrer im Klavierſpiel bis 1934 Inhaber eines Konſervatoriums für Klavierſpiel, zugleich Tätigkeit als Pianiſt und Kammermuſikſpieler. Mitglied der Kgl. Akademie zu Stockholm.

Werke: 6 Symphonien, 6 Suiten (davon „Sommerleben") und andere Kompoſitionen für Orcheſter. Ein mimiſches Drama „Artemis". Eine Fantaſie für Klavier mit Orcheſter. Violinkonzert, Klavierquintett, Trio, Streichſextett, 2 Streichquartette, 2 Klavierſonaten, eine Violinſonate, eine Fantaſie für Klavier nebſt vielen Klavierſtücken und Liedern u. a. m.

„SYMPHONIA SVASTICA" op. 57 (komp. 1910).

Dies in Hamburg zur Aufführung kommende Werk zerfällt in die folgenden Sätze:

I. Dagvirke — Tagewerk:

a)

b)

II. Stoile — Ruhe:

III. Skygge — Schattenreich:

IV. Morgengry — Tagesdämmerung:



Die Titel ſind weniger buchſtäblich als ſymboliſch aufzufaſſen.

*

JAKOV GOTOVAC:

Jugoſlawiſcher Komponiſt, geboren am 11. Oktober 1895 in Split/Dalmatien, wo er am dortigen klaſſiſchen Gymnaſium die Reifeprüfung ablegte. Auf Wunſch der Eltern ſtudierte er anfangs Jura an der Zagreber Univerſität, jedoch nach ſeinem erſten Erfolg als Komponiſt widmete er ſich ganz der Muſik. Die muſikaliſchen Studien genoß er bei heimiſchen Lehrern und ſpäter vervollſtändigte er ſeine Muſikkenntniſſe in Zagreb und Wien. Seit 1923 wirkt er als Operndirigent am Nationaltheater in Zagreb und als Chorleiter des Akademiſchen Geſangvereins „Mladoſt", mit welchem er mehrere Konzert-Tournéen im Auslande (Deutſchland i. J. 1926) abſolvierte.

Als Komponiſt iſt Gotovac Repräſentant und Vorkämpfer der jugoſlawiſchen Muſik, welcher aus den reichen und unerſchöpflichen Quellen des jugoſlawiſchen Folklors ſeinen eigenen muſikaliſchen Ausdruck in einer zeitgenöſſiſchen Technik zu ſchaffen trachtet. Gotovac' Kompoſitionen erreichten in kurzer Zeit eine große Popularität in ſeiner Heimat und die fachmänniſche Anerkennung des Auslandes.

Werke: Bühnenwerke: die Muſik zu Gundulic' Hirtenſpiel „Dubravka" (Freilichtaufführungen in Raguſa) und eine Volksoper in drei Akten „Morana" (Aufführungen in Prag, Brünn UA., Belgrad, Zagreb, Laibach und Split); Lieder mit Klavier oder Orcheſterbegleitung, gemiſchte und Männerchöre; Chorkompoſitionen; eine Symphonie Opus 12 „Symphoniſches Kolo", ein Streichquartett in E-dur „Aufforderung, Lied und Tanz". Die Werke erlebten bereits zahlreiche Aufführungen.

Sein ſoeben vollendetes neues Opus iſt das dritte Bühnenwerk, eine komiſche Oper in drei Akten, betitelt „Der pfiffige Ero" (ein jugoſlawiſcher Volkskauz), deſſen Uraufführung Mitte Oktober d. J. am Nationaltheater in Zagreb ſtattfinden wird.

„SYMPHONISCHES KOLO":

Kolo symphonique, op. 12, für großes Orcheſter, welches für das Tonkünſtlerfeſt des „Ständigen Rates für Internationale Zuſammenarbeit der Komponiſten" in Hamburg aufgenommen wurde, gilt als ein repräſentatives Werk der jugoſlawiſchen Muſik und wurde mit Erfolg ſehr oft in Jugoſlawien ſowie auch im Auslande aufgeführt. In dieſem Werk bringt Gotovac in einer bunten Inſtrumentation verſchiedene melodiſche und rhythmiſche Eigenſchaften des „Kolo" (Reigen), des Nationaltanzes aller Südſlawen hervor, welche er in Form eines großen Rondos entwickelt und in ſynthetiſcher Art zu einer kräftigen rhythmiſchen und dynamiſchen Steigerung als Apotheoſe dieſes nationalen Tanzes führt.

*

PAUL GRAENER:

Geboren am 11. Januar 1872 in Berlin, wo er als Knabe im Domchor ſang. Nach Vollendung des Askaniſchen Gymnaſiums widmete er ſich dem Studium der Muſik, wurde 1896 Theaterkapellmeiſter in London und Lehrer an der dortigen Königlichen Muſikakademie. Über Wien kam er nach Salzburg und war 1910/13 Direktor des Mozarteums. 1920 wurde er als Nachfolger Regers Lehrer für Kompoſition am Leipziger Konſervatorium. 1930 übernahm er die Leitung des Stern'ſchen Konſervatoriums in Berlin und führt ſeit

1933 auch eine Meisterklasse an der Akademie der Künste (vgl. hierzu: Paul Graener-Heft der ZFM, Januar 1932).

Werke: Eine Reihe von Opern, darunter am verbreitetsten „Don Juans letztes Abenteuer", „Hanneles Himmelfahrt", „Schirin und Gertraude", „Friedemann Bach", zahlreiche Orchesterwerke, Kammermusikstücke und Lieder. Für Hamburg wurde zur Aufführung vorgesehen:

„VORSPIEL, INTERMEZZO UND ARIE".

*

GUSTAV THEODORE HOLST:

Geboren am 21. September 1874 in Cheltenham, gestorben am 25. Mai 1934. Schwedischer Abstammung von väterlicher, englischer von mütterlicher Seite. Von seinem Vater, einem Organisten, zum Pianisten, dann zum Organisten bestimmt, wurde er mit 18 Jahren Organist und Chorleiter zu Wyck Rissington in Gloucestershire. 1893 kam er an das Royal College of Music in London, 1895 gewann er ein Kompositions-Stipendium, studierte bei Stanford. 1898 begann er seine Laufbahn als Posaunist im Schottischen Orchester. 1903 war er Musikdirektor an der Edward Alleyn School in Dulwich, 1903—19 an anderen Instituten. Seit 1919 Kompositionslehrer am R. C. M. in London, 1919—23 daneben Musikdirektor am Reading College. 1925 Dozent für Musik an der Universität Liverpool.

Werke: Opern, Chor- und Orchesterwerke (darunter besonders bekannt eine Choral-Symphonie und ein Konzert für 2 Violinen und Orchester), Stücke für Kammermusik, für Militärmusik, 12 Lieder und Kanons.

Das Hamburger Programm sieht vor:

BALLETT AUS „PERFECT FOOL".

*

MARINUS DE JONG:

Geboren 1891 in Oosterhout (Nord-Brabant/Holland), wo er auch seinen ersten Musikunterricht erhielt. Studierte später in Antwerpen am Kgl. Fläm. Konservatorium (bei L. Mortelmanns, E. Bosquets). Er widmete sich besonders dem Studium der Kirchenmusik und hat auf diesem Gebiete eine Reihe stark beachteter Werke geschaffen. Bereits in jungen Jahren erhielt er mehrfache Auszeichnungen. Neben der kompositorischen Tätigkeit trat er auch als Klaviervirtuose hervor und hat große Reisen durch ganz Europa und die Vereinigten Staaten gemacht. Heute wirkt er als Professor für höhere Klavierkurse am Kgl. Fläm. Konservatorium zu Antwerpen.

Werke: Orchesterwerke, Kammermusik, Messen, Orgelwerke, Stücke für Klavier allein und Violine mit Klavier, Lieder.

STREICHQUARTETT in H nach alten Tonarten: Lydisch, Dorisch, Phrygisch, Mixolydisch:

Kurze Analyse: Der erste Teil in Lydischer Tonart wurde in Hattisburg (USA.) entworfen und in Newyork an den Ufern des Hudson beendigt. Die Lydische Tonskala ist: d, e, fis, gis, a, h, cis, d. Das Allegro non troppo hat die klassische Sonatenform und zeugt von edler Empfindung, worin Energie und geistliche Ruhe abwechseln.

Der zweite Teil in Dorischer Torart (g, a, b, c, d, es, f, g) Andante religioso ist, wie die Bewegung anzeigt, von geistlicher Stimmung, womit eine pathetische, melancholische und beruhigende Stimmung zusammengeht und abwechselt. Es ist komponiert in dreiteiliger

Liedform mit einer dramatiſchen Coda am Ende. Zum großen Teil wurde dieſer zweite Teil auf der Überfahrt von Amerika nach Europa beendet.

Der dritte Teil Allegro-Scherzando im $^{3}/_{4}$-Takt iſt ein Scherzo in Phrygiſcher Tonart (h, c, d, e, fis, g, h) von ganz eigentümlichem, harmoniſchem Inhalt. Es iſt ein luſtiger Tanz oder Spiel von Elfen und hat die Form des Scherzo mit geringen Abweichungen und mit einem Trio in Doriſcher Tonart.

Der vierte Teil (Finale) Allegro maestoso in Mixolydiſcher Tonart (e, fis, gis, a, h, cis, d, e) hat eine freiere Auffaſſung an die Sonatenform anſchließend mit als Coda ein Fugato, worin die Themen verwirkt ſind. Der Inhalt iſt erfüllt von edler Fliehkraft und heldenhaftem Trotz. Die zwei letzten Teile wurden beendet in der ſehr ſchönen Umgebung von Antwerpen (Heide-Calmpthout) in der herrlichen, friſchen Luft von Wäldern und Dünen.

*

PAUL JUON:

Entſtammt der Familie eines höheren ruſſiſchen Beamten, deſſen Vorfahren aus Graubünden nach Rußland übergeſiedelt waren. Geboren am 8. März 1872 in Moskau. Beſuchte 1888 das dortige Konſervatorium, wo er bei Hrimaly Violine und Tanejew und Arensky Kompoſition ſtudierte. In Berlin vollendete er ſeine Studien unter Bargiel und erhielt in dieſer Zeit den Mendelsſohn-Preis. Nach kurzer Lehrtätigkeit in Baku ſiedelte er ſich in Berlin an und wurde von Joſef Joachim als Profeſſor für Kompoſition an die Kgl. Hochſchule für Muſik berufen, welches Amt er bis 1934 inne hatte. Zahlreiche Schüler wurden von ihm herangebildet. 1928 erhielt er den Beethoven-Preis.

Werke: Sein reiches Schaffen erſtreckt ſich auf alle Gebiete der Konzert- und Hausmuſik, unter denen er jedoch Kammermuſik bevorzugt.

QUINTETT op. 84 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott:

Das Hauptthema (B-dur) des erſten Satzes iſt ein Hornruf und beſteht aus 3 Motiven:



Dieſem Ruf folgen die anderen Inſtrumente und bauen aus kleinen und kleinſten Teilchen (Zellen) des Themas eine längere Epiſode auf. — Das zweite Thema (d-moll) beginnt das Fagott:



überläßt jedoch die Fortſetzung der Oboe:



Dann folgt noch ein Anhangsthema, welches Horn und Fagott (ſpäter Klarinette und Horn) im unisono, bzw. in Oktaven ſpielen, begleitet vom Motiv c in Flöte und Klarinette:

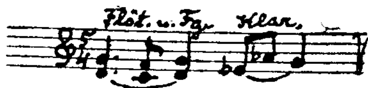


Damit ſchließt die Expoſition (in F-dur). — Im Durchführungsteil entwickelt ſich ein Fugato aus den Motiven a und b. — Nach einer gekürzten Repriſe klingt der Satz in B-dur aus.

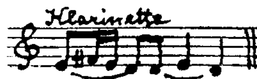
Der zweite Satz lehnt ſich an Motive eines ruſſiſchen Volksliedes an, welche frei entwickelt und variiert werden:



Das Mittelſtück des Satzes ſteht im 5/4-Takt und baut ſich bewegungsreich über einem ſtarr durchgehaltenen Motiv auf:



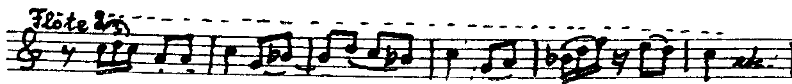
Der letzte Satz (ein Rondo) ſteckt voll ſtarker Gegenſätze. Nach einigen Takten bizarrer Harmonien als Einleitung erſcheint über dem Begleitungsmotiv:



das erſte Thema:



Es iſt in eine bis zur Bitterkeit herbe Harmonik getaucht. — In ſtarkem Gegenſatz dazu ſteht das heitere, fröhliche zweite Thema:



Eine rezitativiſch und präludierend gehaltene Überleitung mündet in das elegiſche, ſehnſuchtsvolle dritte Thema:



Nach dem düſteren Ausklang desſelben bricht jäh das erſte Thema wieder ein. Auch das zweite erſcheint noch einmal. — Eine frohlockende Coda beſchließt das Werk.

*

HEINRICH KAMINSKI:

Geboren am 4. Juli 1886 in Tiengen im Badiſchen Schwarzwald, beſuchte das Gymnaſium in Konſtanz, ſtudierte in Heidelberg (bei Wolfrum) und in Berlin (bei Klatte, Kaun, Juon), leitete die ſtädtiſchen Konzerte zu Bielefeld und in den Jahren 1930/32 eine Meiſterklaſſe für Kompoſition an der Berliner Akademie, lebt aber bereits ſeit 1914 in Ried bei Benediktbeuren im Iſartal (vgl. Heinrich Kaminski-Heft der ZFM, Oktober 1929).

Werke: Das Muſikdrama Jürg Jenatſch, Chorwerke, Motetten, Lieder und eine größere Anzahl von Werken für Kammermuſik.

„MUSIK FÜR 2 VIOLINEN UND CEMBALO“:

Da die Titel der einzelnen Sätze: Präludium und Fuge, Kanon, Tanz, Einleitung mit Fuge bereits hinreichend unterrichten, ſah der Komponiſt von einer Einführung in das Werk ab.

*

WILHELM KIENZL:

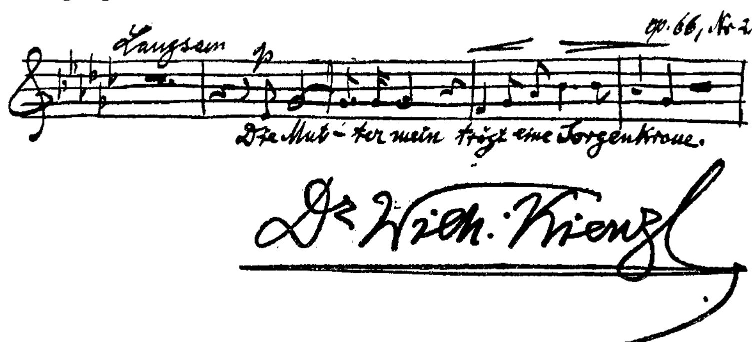
Geboren 17. Januar 1857 zu Waizenkirchen in Oberöſterreich, war in Graz Schüler von W. Mayer-A. Remey und ſtudierte ſpäter in Prag, Leipzig und Wien. 1879 ging er nach Bayreuth zu Richard Wagner, wirkte dann als Opernkapellmeiſter in Amſterdam und Krefeld, wurde 1886 Dirigent des Steyerſchen Muſikvereins in Graz, 1889 Kapellmeiſter am Stadttheater in Hamburg und dann bis Ende 1893 an der Münchener Hofoper. Seither lebt er (zunächſt in Graz und ſpäter dann) in Wien ausſchließlich ſeinem kompoſitoriſchen Schaffen.

Werke: 9 Opern, unter denen der „Evangelimann" die ſtärkſte Verbreitung fand, 11 Orcheſterwerke, 9 Kammermuſikwerke, 5 Melodramen, 8 Choralvorſpiele für Orgel, 2 Stücke für Harmonium, 185 Klavierſtücke, 10 Chorwerke mit Orcheſter, 96 a-capella-Chöre (gemiſchte, Frauen- und Männerchöre). Auch 8 Muſikbücher entſtammen ſeiner Feder.

Auf dem Programm des Hamburger Tonkünſtlerfeſtes werden

„LIEDER"

genannt. Der Komponiſt ſtellte uns für das Feſtheft ein Motiv aus ſeinem Liede „Meine Mutter" zur Verfügung, das ihm als Probe ſeines Schaffens beſonders bezeichnend erſcheint.



*

YRJÖ KILPINEN:

Geboren am 4. Februar 1892 in Helſingfors. Studierte am Helſingforſer Konſervatorium, in Wien und Berlin. Lebt in Helſingfors.

Werke: Über 400 Lieder zu finniſchen, ſchwediſchen und deutſchen Texten (u. a. 74 Morgenſtern-Lieder). Im Druck erſchienen u. a. 22 Lieder nach Gedichten von Chriſtian Morgenſtern (u. a. „Lieder der Liebe" I u. II, „Lieder um den Tod"); 14 Lieder nach Gedichten von Albert Sergel („Sommerſegen", „Spielmannslieder"); 7 Lieder nach Gedichten von Hans Fritz von Zwehl; 37 Lieder nach Gedichten von V. A. Koskenniemi; 12 Lieder nach Gedichten von V. E. Törmänen (Fjeldlieder); 31 Lieder nach Gedichten von Hugo Jalkanen; 12 Lieder nach Gedichten von Eino Leino; „Phantaſie und Wirklichkeit", 15 Lieder nach Gedichten von Ernſt Joſephſon; „Das Herz", 13 Lieder nach Gedichten von Bo Bergman; „Reflexe", 15 Lieder nach Gedichten von Pär Lagerkviſt; „Weiſen und Melodien", 16 Lieder nach Gedichten von Th. Cnattingius; 20 Lieder nach Gedichten von Anders Öſterling; 6 Lieder nach Gedichten von Guſtaf Ullman, ſowie Lieder nach Gedichten von L. Okerva, Larin-Kyöſti, Kanteletai.

Beim Hamburger Feſt gelangen zur Aufführung:

„LIEDER UM DEN TOD".

*

ZOLTÁN KODÁLY:

Geboren am 16. Dezember 1882 in Keeskemét in Ungarn. Studierte in Budapest (bei Kößler) und promovierte mit einer Arbeit „Über den Strophenbau im ungarischen Volkslied". Seine Bemühungen um die Nationale Kunst führten ihn zum Volkslied. Auf zahlreichen Reisen sammelte er über 3000 ungarische Volkslieder. Seit 1907 wirkt er als Theorielehrer an der Landesakademie, seit 1927 als Dirigent und seit 1930 als Lektor an der Budapester Universität. Reisen führten ihn nach Berlin und Paris.

Werke: Eine große Anzahl von Liedern und Singspielen, Tänze, Madrigale.

„MAROSSZEKER TÄNZE" für kleines Orchester.

Das Orchester setzt sich zusammen aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten, Schlagwerk, Streichern. Eine Einführung erschien dem Komponisten bei der kurzen und klaren Anlage des Werkes unnötig. Das gleiche gilt auch für seine zur Aufführung kommende

„SONATE FÜR CELLO UND KLAVIER".

*

JÓN LEIFS:

Geboren am 1. Mai 1899 in Solheimar im nördlichen Island, studierte in Leipzig (bei Teichmüller, Szendrei, Scherchen, Lohse und Graener), trat als Konzertdirigent in vielen deutschen Städten auf, leitete 1923/24 die Leipziger Volksakademie. L. siedelte vor kurzem in seine Heimat über und wurde vom isländischen Kultusminister mit der Neuorganisation der musikalischen Abteilung des isländischen Rundfunks betraut.

Werke: Zahlreiche Chor- und Orchesterwerke, denen im wesentlichen isländisches Sagengut und isländische Motive zu Grunde liegen; Theatermusiken, Kirchenmusik, Stücke für Klavier, Geige und Orgel, Lieder und eine Reihe leichter volkstümlicher Werke. Als Vertreter der musikalischen Eigenart Islands ist Jón Leifs auch im musikalischen Schrifttum vielerorts bekannt geworden. Das diesjährige Tonkünstlerfest wird von ihm zur Aufführung bringen:

„ISLÄNDISCHE LIEDER".

*

FRANZ LISZT:

Geboren 22. Oktober 1811 zu Raiding bei Ödenburg, gest. 31. Juli 1886 zu Bayreuth. Sein Lebensweg und -werk sind der gesamten Musikwelt so hinreichend bekannt, daß es sich an dieser Stelle erübrigt, seinen äußeren und inneren Werdegang nochmals aufzurollen. So sei lediglich seiner in Hamburg zur Aufführung kommenden Dante-Symphonie nachfolgende Betrachtung gewidmet.

DANTE-SYMPHONIE.

Eine Betrachtung von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl, Hamburg:

Die Dante-Symphonie, einst verlacht und verhöhnt, eines der erhabensten Denkmale der religiös gerichteten Instrumentalmusik großen Stils, ist eine Welt für sich, wie jede große Musik. Nicht Jeder findet den Weg zu ihr, nicht Jedem erscheint sie als die beste unter den möglichen Welten. „Die Feuerluft aus dem Laboratorium" Liszts, um ein Wort Schlegels leicht abzuwandeln, legt sich beklemmend und erstickend auf schwache Brüste; an den Abgründen, die hier gähnen, befällt die Ängstlichen ein Schwindel; und zu den Sonnengipfeln, die in ewiger Lichtruhe leuchten, dringt kein befangenes Auge. Diese Musik, die das Unvergängliche der Divina Commedia, ihren tiefsinnigen Gehalt ausspricht, in der, wie Richard Wagner sagt:

„die Seele des Danteſchen Gedichtes in reinſter Verklärung lebt", — als Ganzes von gewaltiger Größe ſteht ſie im Kosmos der Muſik. Die dämoniſche Natur Liſzts, die tiefe Gläubigkeit ſeines Herzens, das Grauſen dieſes frommgläubigen Katholiken vor der Hölle, inbrünſtig in Gottesanbetung und Himmelsſehnſucht, prägen dieſem Werk den Charakter des Außerordentlichen, des nur Einmal-Möglichen und des Unvergleichlichen auf; mehr Myſterium und Gottesdienſt als Symphonie. Das große chriſtliche Problem: Gedanken an Sünde und Erlöſung treiben die Muſik Liſzts durch Tiefen und Höhen, durch Schrecken und Ekſtaſen; wie vielleicht auch das Bewußtſein davon, daß die grauenvollen Vorſtellungen von den Qualen der Hölle, wie jene Bilder von Fegefeuer und ſeligem Paradies die chriſtliche Kirche von den Orphiker-Myſterien übernommen hatte: als wirkſam ſuggeſtives Erziehungsmittel unfolgſamen und ſtörriſchen Mitgliedern der Gemeinde gegenüber; übernommen in weiſer Vorausſicht von der Wucht dieſer Erziehungsmethode; Hölle, Fegefeuer und Himmel: die drei Ebenen im Schickſal des Menſchen auf ſeinem Wege zu Gott. Aus dem Gedicht der in mittelalterlichem Geiſt zutiefſt erglühenden Commedia Divina empfing Liſzt die grandioſen Phantaſieanreize einer ſeeliſch ergriffenen Muſik und jener lyriſchen Epiſoden, in denen die wundervolle Erſcheinung der in ſüßer Schwermut vibrierenden Franzesca-Geſtalt, das Entzücken an reiner Menſchlichkeit die wilden Dämonenſtimmen der grauſig-realiſtiſchen Höllentragödie zum Schweigen bringt. Dieſe rührende Frauengeſtalt wird der lichte Gedanke, der auch noch im Inferno leuchtet, das ewig Weibliche, das den Sünder durch alle Schrecken der Hölle ſicher leitet. Im zweiten Teil ſeiner Symphonie, im Purgatorio, entfernt ſich Liſzt bereits von der dämoniſchen Unterwelt Dantes. Der Muſiker befreit ſich vom Dichter: er wendet ſich dem Allgemeinen zu, verſinkt in den myſtiſchen Tiefen des chriſtlichen Dogmas und glaubensinniger Überwelt-Geſichte. Dort, im erſten Satz: Donnerſtimmen, ein furchtbares Drohen grauſiger Rezitative, das Bellen der Hölle, Krachen und Toben des infernaliſchen Sturms, die Schreie der Verfluchten; eine Summe ſchrecklicher Laute, biſſiger Diſſonanzen, wildraſender Rhythmen und endlich, in den überwältigenden Schlußtakten des Inferno: auf den hohl heulenden Quinten die Viſion einer unſagbar entſetzlichen und grauſigen Erſcheinung. Dagegen aber im Purgatorio, dem zweiten Satz: ſanftes Säuſeln, die wundervolle Milde der geheimnisvoll ſtillen erſten Morgenſtunden vor Sonnenaufgang; tiefer Mittelmeerhimmel voll Geheimnis und Ahnung, die weiche Luft eines löſenden Klimas, in der die Stimme einer Oboe herrlich ein frommes Motiv ſingt. Aus Seufzern und Klagen ſpinnt und ſpannt ſich eine echt Liſztſche Lamentomelodie, entfaltet ſich zur ſchmerzensreichen Fuge: Klagelaute eines von Reue zerriſſenen Herzens, bange Fragen, begütigende Zurufe, Tränen der zerknirſchten Tannhäuſerſeele, Schmerzenstöne der Selbſtanklage, aufſchluchzende Monologe tiefſter Demut und Bußfertigkeit: endlich die erſehnte Botſchaft voll Troſt und Erlöſungsverheißung, wenn aus viſionär-myſtiſcher Höhe Gnadenlieder niederklingen in den heiligen Motiven des „Magnificat", in den ſtrengen und leuchtenden Melodien alter katholiſcher Kirchengeſänge. Eine herzbewegende Kunſt von erlöſender und vergeiſtigender Kraft, von unerſchöpflichem innerem Reichtum, eine ekſtatiſche Muſik, in deren Ausklang die Lichttore des Himmels ſich auftun und alle Heilsquellen fließen. Voll rein chriſtlicher Frommheit atmet Liſzt im innerſten, intimſten Kreis katholiſcher Myſtik. Ein milder Glanz liegt auf dieſen Chorgeſängen, zarte Schönheit ſchimmert auf dieſem von Frauenſtimmen getragenen Magnificat; eine hochpoetiſche muſikaliſche Stimmung breitet ſich berückend aus, die dieſe Muſik weit über das Glaubensbekenntnis hinaufhebt in die Klarheit reinſter Gottesentrückung. Hier ſchweigt alles Irdiſche, Endliche; das Unendliche, das Überirdiſche beginnt zu tönen, die Schauer des Erhabenen und Ewigen ſpielen um dieſe uralten Hymnenklänge. Anfang und Ende der Dante-Symphonie bilden einen merkwürdigen und zugleich notwendigen Gegenſatz. Liſzt beginnt ſein Werk mit einer rezitativiſchen Phraſe gewöhnlicher Herkunft. Das muſikaliſche Thema, das den Rhythmus der Höllentorinſchrift einfängt, „Per me si va nella cità dolente" iſt Gemeingut aller älteren Opernkomponiſten: alltäglich und häufig wie die Sünde ſelbſt. Alles klanglich Gewaltſame, das rhythmiſch Harte und Rückſichtsloſe der Höllenſchilderung muß man freilich mit in Kauf nehmen als unzertrennlich von der Natur des Stoffes. Wer aber feiner zu hören verſteht,

über diese Kraftproben der Realistik und kosmopolitischer Redewendungen hinaus, wer das Geniale, das Feine und Zarte, die reiche Poesie der Lisztschen Musikseele erkennt, von den Sphärenharmonien des Ausklangs sich emporgetragen fühlt in das Licht der Verklärung: diesem Wissenden und Eingeweihten wird auch die Dante-Symphonie als Erscheinungsform genialen Geistes zur Offenbarung einer Gott suchenden inbrünstig schöpferischen Menschennatur sich erhöhen. Mit dem Purgatorio schließt Liszt diese gewaltige Symphonie. Ein dritter Satz, das „Paradies", den Liszt plante, wurde nicht geschrieben, als Wagner 1855 aus London ebenso starke wie wohlbegründete Bedenken gegen die Schilderung des Paradieses geltend machte in einem sehr ausführlichen, bedeutenden und lesenswerten Brief.

*

JOSEPH MARX:

Geboren am 11. Mai 1882 in Graz, studierte in Wien (bei Degner), lebte zunächst seinem kompositorischen Schaffen in Graz und wirkt seit 1914 als Theorielehrer an der Akademie für Musik in Wien, deren Leitung er in den Jahren 1922/25 als Nachfolger Ferdinand Löwes inne hatte. Heute ist er noch als Rektor der Hochschule tätig.

Werke: Eine große Anzahl Lieder, auch mit Orchester; ferner Kammermusik, ein romantisches Klavierkonzert, eine Phantasie und Fuge für Violine und Klavier, eine Herbstsymphonie in 4 Sätzen.

„TRIO-SONATE" für Violine, Cello und Klavier.

Das zur Aufführung vorgesehene Werk ist bereits 1912 komponiert, stellt also ein Jugendwerk dar. Es ist viersätzig (das Intermezzo, als Einleitung des letzten Satzes gedacht, bringt die Reprise des 1. [Sonaten-]Satzes, wird aber meist weggelassen, weil das Hauptthema des 1. alle Teile beherrscht, und dadurch die zyklische Einheit der großen Form gewahrt bleibt.) Die Ecksätze sind, wie die Bezeichnung „Fantasie" andeutet, freier in Anlage und Tonsprache, die Mittelsätze mehr in Anlehnung an klassische Meister gestaltet.

*

STANISLAW MONIUSZKO:

Geboren am 5. Mai 1819 auf dem Gut Ubil im Gouvernement Minsk in Litauen, gest. am 4. Juni 1872 in Warschau. Erhielt seine musikalische Ausbildung bei dem Organisten Freyer in Warschau und Rungenhagen in Wien. Nach mehreren Jahren Privatmusiklehrertätigkeit wurde er 1858 Opernkapellmeister in Warschau und später Professor am dortigen Konservatorium.

Werke: 20 Opern, 5 Ballette, 6 Kantaten, 6 Messen, 2 Requiems, 4 Ostrobramer Litaneien, kirchliche Hymnen, Musik zu 10 Dramen (darunter zu Shakespeares „Hamlet" und „Die lustigen Weiber von Windsor"), 8 Sonette aus der „Krim" für Chor und Orchester, Klavierstücke, gegen 400 Lieder und ein Lehrbuch der Harmonie.

Für das Hamburger Tonkünstlerfest wurde gewählt:

„HALKA".

Oper in 4 Akten von W. Wolski, deutsche Übertragung von Felix Greißle.

Die polnische Nationaloper „Halka", ihrer Heimat ein nationales Heiligtum, stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. In der ersten Fassung des Opernlibrettos auf zwei Akte gebaut, dann nach der Uraufführung des Jahres 1848 auf vier Akte erweitert, trägt die Oper den Namen „Halka" nach dem Bauernmädchen, das an der tiefen Leidenschaftlichkeit einer Liebe zugrunde geht, in der, traditionell überliefert, der dramatisch ebenso wirkungsvolle wie menschlich tragische Gegensatz einer sozial gefesteten Lebensordnung aufbricht. Halka, das

treue und demütige Bauernmädchen liebt einen jungen adeligen Mann, der an der hingebenden Zärtlichkeit dieses schönen Weibes zwar genießend sich erfreut, aber diese heiße Liebe und mehr noch diese sittliche Treue in dem Augenblick als unbequem und lästig von sich stößt, in dem er unter dem Zwang seines Standesbewußtseins und egoistischer Interessen mit der liebenswürdigen Tochter eines reichen und vornehmen adeligen Herrn sich verlobt. Dieses Verlobungsfest wird im 1. Akt gefeiert. Halka, die vor dem Schloß nichtsahnend, aber sehnsuchtsheiß ihres Geliebten harrt, erfährt erst im Lauf der Geschehnisse das ihr Unfaßbare; ihr Geist verwirrt sich; schon bereit, auf das Dach der Dorfkirche, in der die Vermählung stattfindet, in wildem Rachegefühl den roten Hahn zu setzen, aber durch einen frommen Hochzeitschor im letzten Augenblick zu Selbstüberwindung bekehrt, stürzt sie sich in der Schlußszene der äußerlich sehr sparsamen, ganz in Zustandsschilderung, in Affekt und seelischer Stimmung gelösten Handlung in einen Abgrund.

Die bescheidene Handlung empfängt das opernhaft Glänzende, das festlich Rauschende durch prachtvolle Tanzszenen, wie die pompöse Polonaise und die hinreißende Rhythmik eines elektrisierenden Mazur (1. Akt), durch den urwüchsig elementaren Tanz der Goralen, der Bauern und Hirten, die an den Nordabhängen der Karpathen wohnen. Diesen leben- und temperamentgesättigten Nationaltänzen verbunden sind echt und rein gestimmte Volkslieder, die zwischen ausdrucksvollen Rezitativen, eindringlichen Arien und Cantilenen, in volkstümlicher Bodenständigkeit blühen. Neben ihnen stehen Chorstücke, in denen, wie in der Arienlyrik, Anregungen von Verdi und von Donizetti her unverkennbar deutlich werden. Italienische Gegensätzlichkeit — jene der Sonate und der Sinfonie des 18. Jahrhunderts, — prägt und bestimmt die Form der in ihrem gesamten Ablauf durchaus interessanten und fesselnden Ouvertüre. Die wertvolle und vornehme Oper hat Generalintendant Strohm zur Uraufführung in Hamburg und somit auch in Deutschland bestimmt, die inzwischen mit außerordentlichem Erfolg Ereignis wurde: sie wird über die Zukunft des Werkes entscheiden: wird sie „außerhalb national-politischer Bedingtheit" lebensfähig bleiben? Wird sie die Kraft haben, sich im deutschen Spielplan einzuführen? Prof. Dr. Ferdinand Pfohl.

*

VITEZSLAV NOVÁK:

Geboren am 5. Dezember 1870 zu Kameniz a. d. Linde, studierte nach vollendetem Gymnasium zunächst Jura und Philosophie in Prag, dann auch Musik am dortigen Konservatorium (bei Jiranek, Stecker, Dvořák), 1909/20 wirkte er als Kompositionslehrer am utraquistischen Konservatorium in Prag und ist seither Prof. für Komposition an der Meisterschule des Tschechischen Konservatoriums, das er in den Jahren 1919/22 als Rektor leitete. Er hat als Lehrer großen Einfluß auf die Entwicklung der jungtschechischen Musik ausgeübt.

Werke: Eine größere Anzahl Kammermusikwerke, Lieder, Chorkompositionen, 4 Opern, eine Pantomime, Ouverturen, sinfonische Dichtungen und Chorkompositionen.

„STREICHQUARTETT op. 35"
für 2 Violinen, Viola und Violoncell in D-dur.

Ein von der üblichen Quartettform ganz abweichendes Werk in 2 Sätzen, einer Fuga und einer Fantasia.

Die Fuga 4stimmig, im Tempo eines Largo misterioso gehalten, beginnt mit einem süß gesangvollen, *pp* gespielten viertaktigen Thema (Violoncell)



welches nacheinander von Bratsche, 2. und 1. Violine aufgenommen wird, während die anderen Instrumente die weiteren Themen, eins nach dem andern zum ersten kontrapunktierend,

bringen, bis bei Buchſtabe 1 alle vier gleichzeitig im leiſeſten *pp* ertönen. Wie Novak nun weiter mit den Themen verfährt, iſt bewundernswert. Entzückend iſt z. B. die Stelle mit der Umkehrung des erſten Themas bei 4:



welche die Bratſche bringt. Weich und wie von unſichtbarer Stelle aus ertönend erhebt ſich der langſame Fluß dieſes Satzes meiſt nicht über ein einfaches *p* hinaus; nur an einigen Höhepunkten ſteigert es ſich zu einem *f* und *ff*. Wundervoll ſind auch die freieren Stellen bei Buchſtabe 7, das ſchöne crescendo bis 9 und das leiſe Abklingen zum tempo molto tranquillo bei 10, dem zarten D-dur-Schluß des gehaltvollen Satzes.

Der zweite Satz, Fantasia, Allegro passionato, ma non troppo presto, beginnt ſofort im kräftigen *ff* mit dem erſten Thema der Fuge, welches hier aber einen gänzlich neuen Charakter bekommt:



ebenſo wie vorher gebrauchte Begleitfiguren hier bald wiederkehren aber im ſchnellen Tempo und dadurch mit ganz anderer Wirkung. Durch ein mehrfaches sostenuto geht der Satz über in einen Dreiviertelakt, Allegretto moderato, quasi Scherzo, in welchem in reizender Weiſe wiederum das Anfangsthema erſcheint, nur in wieder entſprechend umgewandelter Form:



Das Slaviſche ſpielt hier eine beſondere Rolle in der Behandlung dieſes Satzteiles. Darauf kehrt der Satz wieder zu ſeinem etwas veränderten Anfange zurück und ſchließt endlich mit dem Ende des Largo misterioso (des 1. Satzes) in D-dur geheimnisvoll ab. Die Harmoniſierung iſt ſtets feſſelnd, dabei natürlich und ohne Gewalttätigkeiten, andrerſeits aber durchaus modern. Die Themen ſind ſehr geſchickt erfunden und gewandt verarbeitet. Das Ganze iſt ein talentvolles, ernſtem Wollen und Können entſprungenes Werk, deſſen gute Ausführung allerdings tüchtige Spieler erheiſcht. (Dr. H. Cramer, ZFM, 19. Sept. 1906.)

*

HANS PFITZNER:

Geboren am 5. Mai 1869 zu Moskau (als Kind deutſcher Eltern), zunächſt Schüler ſeines Vaters, des Muſikdirektors und nachherigen Violiniſten am Stadttheater Frankfurt a. M. und ferner des Dr. Hoch'ſchen Konſervatoriums (bei Kwaſt, Knorr), 1892/93 Lehrer am Konſervatorium zu Koblenz, 1894/95 Kapellmeiſter-Volontär am Stadttheater zu Mainz und im folgenden Jahr 2. Kapellmeiſter, 1897/1906 Lehrer für Kompoſition und Dirigieren am Stern'ſchen Konſervatorium zu Berlin, daneben ſeit 1903 1. Kapellmeiſter am Theater des Weſtens. 1907 Leiter der Abonnementskonzerte des Kaim-Orcheſters zu München bis zu deſſen Auflöſung, 1908 Nachfolger von Fr. Stockhauſen als ſtädt. Muſikdirektor und Direktor des Konſervatoriums Straßburg, daneben Operndirektor bis 1916. 1920/21 Dirigent der Abonnementskonzerte des Münchener Konzertvereins, 1920/30 Leiter einer Meiſterklaſſe an der Akademie der Künſte zu Berlin, 1930/34 Leiter einer Meiſterklaſſe an der Akademie der Tonkunſt zu München. Hans Pfitzner iſt in München anſäſſig (vgl. hierzu Hans Pfitzner-Hefte der ZFM, Sept. 1930 und Mai 1934).

W e r k e : Muſikdramen und Opern: „Der arme Heinrich", „Die Roſe vom Liebesgarten", „Paleſtrina", „Das Chriſtelflein", „Das Herz", Muſik zu Ibſens „Das Feſt auf Solhaug" und Kleiſts „Käthchen von Heilbronn"; daneben zahlreiche größere Chorwerke, Kantaten, Orche-

ſter- und Kammermuſikwerke, Geſänge und Lieder für Sopran-, Alt-, Bariton- und Baßſtimme, mit Orcheſter und mit Klavierbegleitung. Eine erſtmalige Geſamtſchau des bisher vorliegenden Lebenswerkes dieſer markanteſten Geſtalt unter den lebenden deutſchen Muſikern findet ſich in der kürzlich erſchienenen Pfitzner-Biographie von Hermann Abendroth, über die Prof. Dr. Junk an anderer Stelle dieſes Heftes berichtet.

Das Hamburger Feſt erhält eine beſondere Note durch die Aufführung ſeiner Oper

„DER ARME HEINRICH“.

„Komm', hebe dich zu höher'n Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach!“

Dieſes von James Grun der Dichtung ſeines „Armen Heinrich“ vorangeſtellte Wort aus Goethes „Fauſt“ umreißt die ethiſche Idee der Legende vom „Armen Heinrich“ ſo, wie ſie in ihrer innerſten und letzten Konſequenz die dramatiſche Geſtaltung und Formulierung der epiſchen Vorlage des Hartmann von Aue enthält. Es iſt wichtig, hier grundſätzlich eines zu betonen, was den Unentwegten nie einleuchten wollte und will: die Dichtung Gruns iſt eine Dichtung (ſonſt hätte ſie Pfitzner, der ſelbſt bei der Faſſung am Werke war, abgelehnt) und ſie iſt zum andern dramatiſch. Die beiden erſten Aufzüge, charakteriſtiſch durch die Gegenſätze des todkranken Ritters und des opferwilligen Kindes, geben die in ſich abgeſchloſſene Vorbereitung des von unerhörter dramatiſcher Spannkraft erfüllten dritten Aktes, der das Wunder der Geneſung bringt. Das iſt in groben Zügen der Verlauf der Handlung, die ſich inſofern von der des mittelalterlichen Epos unterſcheidet, als ſie das Ganze nicht in die Breite dehnt, d. h. einfach gleichſam Szene auf Szene aneinandergliedert, ſondern verdichtet, ſeeliſch und pſychologiſch vertieft, begründet, nach Innen richtet, den Stoff, das Thema gewiſſermaßen als äußeren Anlaß nimmt. Es handelt ſich alſo nicht um eine mechaniſche Dramatiſierung (die auch nicht möglich wäre), ſondern um eine den inhaltlichen und dramatiſchen Geſetzen entſprechende Ausdeutung und folgerichtige Verinnerlichung.

Hans Pfitzner erklärt es (in „Grundfragen der Operndichtung“) ſelbſt: „Wenn aus den Perſonen, Vorgängen, Motiven, die zuſammen die mittelalterliche Erzählung vom „Armen Heinrich“ bilden, ein Drama entſtehen ſoll, ſo muß ein dramatiſcher Kern in allem dieſen entdeckt werden, der aus ſich die höhere Form, jene Elemente neu umfaſſend, herauswachſen läßt. Dieſen dramatiſchen Kern ſah Grun in der vollſtändigen ſeeliſchen Umwandlung des Helden, des plötzlich von ſchrecklicher, nicht weichen wollender Krankheit geſchlagenen Ritters und Sängers Heinrich. Der alte Hartmann von Aue ſetzt die Beſtandteile ſeiner Erzählung: ſchmähliches, endloſes Siechtum eines edlen Ritters, Entſchluß eines reinen Mädchens, für dieſen ihren Herrn auf grauſame Art den Opfertod zu erleiden, freiwillige Einwilligung des Ritters, ja der Eltern zu dieſem Schritt, die Figur des Arztes, der dieſes Opfer beſtimmt und ernſtlich willens und fähig iſt, es ſelbſt auszuführen, das wunderbare Schwinden der Krankheit ohne Vollzug des Opfers, ruhig nebeneinander und ſchließt mit einer fröhlichen Heirat. Für die Möglichkeit dieſes Schluſſes mögen die mittelalterliche Anſchauungsweiſe und das gleichſam addierende Weſen des Epos verantwortlich ſein . . . Es ergibt ſich aber von ſelbſt als Höhepunkt des Dramas, wenn man, wie Grun, die Handlung in die Sphäre erhebt, wo das Wunder zu Hauſe iſt, wenn man die ungeheuren Motive als Gleichnis von etwas erſchaut, was unter großen Menſchen jederzeit ſich in irgendeiner Form abſpielen kann, wenn man den furchtbaren Ernſt der Sache beläßt und nicht zum Schluß, nachdem alles Gräßliche angerührt worden iſt, ſagt: Es war alles nicht ſo ſchlimm gemeint, jetzt wird geheiratet.“

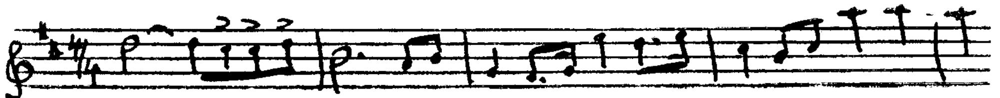
Die Einheit des Dramas, das mit dem Vorſpiel des erſten Aufzugs einſetzt und mit dem heiligen Lobgeſang der Mönche ſchließt, bindet vollends die Muſik, die in reifer Meiſterſchaft gegebene Schöpfung des zweiundzwanzigjährigen Hans Pfitzner (Uraufführung vor vierzig Jahren, am 2. April 1895 in Mainz), der damit zum erſten Male das ſagte, was er auch heute noch in vorbildlicher Entwicklungskonſequenz und perſönlicher Charakterfeſtigkeit vertritt und verkörpert. Man hat von Wagnerismen geſprochen. Gewiß: der Urſprung liegt in der Tendenz Wagners. Und doch ginge man fehl, von einer Unbedingtheit des Einfluſſes Wagners

zu ſprechen, dergeſtalt, daß man Pfitzner als einen Epigonen, einen anſpruchsloſen Nachahmer betrachtet. (Denjenigen Zeitgenoſſen, die das auch heute noch tun, ſoll das Vergnügen nicht genommen werden, weil ſie unbelehrbar ſind.) Erwin Kroll hat bereits darauf hingewieſen, daß ſchon die dramatiſche Form trotz der Bezeichnung „Muſikdrama" vom Vorbild Wagners abweicht; er ſpricht von der „Legende" (vgl. „Paleſtrina"). Aber das iſt vielleicht das Unweſentlichſte. Entſcheidend iſt wohl die innere, entwicklungsgemäße Konzeption. Die Technik des Leitmotivs iſt zu einer Art „Leitgedanken" geweitet, lyriſche und dramatiſche Elemente geben ſich die Ergänzung, die vor allem in einer auffallenden Abgrenzung formaler Abſchnitte beſteht (Erzählung Dietrichs, die Wandlung Heinrichs), die Sprache und der Stil ſind harmoniſch eigengeprägt wie die Durchführung des orcheſtralen Charakters (vgl. Heinrichs „In deiner Jugend" im III. Akt), der fürwahr „pfitzneriſch" iſt, die Abſolutheit der Kontrapunktik (Vorſpiel zum dritten Aufzug) iſt ebenſo klar wie die nicht programmatiſche, ſondern das Seeliſche deutende orcheſtrale Illuſtration (Heinrichs Abſchied von Wehr und Waffen). Man kann es von allen Seiten beleuchten: immer wieder offenbart ſich die wunderſchöne Vollendetheit des Geſamtbildes, die Reinheit und Echtheit (die die Böswilligen mit „Askeſe" zu verwechſeln pflegen), die Unbeſtechlichkeit, die die Dichtung — muſtergültig und natürlich deklamiert — mit der Muſik durch die Muſik zur Einheit verſchmilzt.

Die Ökonomik des Aufbaus wird dadurch deutlich, daß es im Grunde genommen fünf motiviſche Hauptgedanken ſind, die die muſikaliſche und damit auch dramatiſch-pſychologiſche Geſtaltung der Heinrich-Legende bedingen:



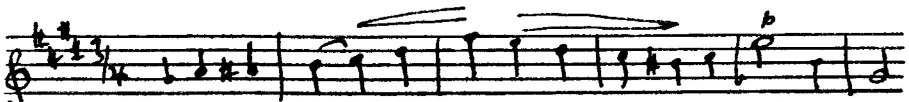
Die Einleitung, das „Heinrich-Motiv" mit ſeinem berühmten alterierten Quintſextakkord, führt unmittelbar, ohne Umſchweife, in die dramatiſche Situation hinein. Pfitzner hat über das Vorſpiel geſchrieben: „Wilde Schmerzen und wüſter Traum" (vgl. Borromeo: „Ihr ſcheint mir krank in Eurer Seele", Paleſtrina I, Akt). Die Eigenheit der Harmonik, die ebenſo kennzeichnend und ſymboliſch iſt wie der „Triſtan"-Akkord, wird durch die aufwärtsſtrebende, ſich gleichſam empormühende Melodik, die in variierter Form immer wiederkehrt, unterſtrichen.



Dietrich-Motiv (in Es-dur: „Dietrich naht jetzt uns bald").



„Da plötzlich heiß den armen Mann durchwühlt des Siechtums grimme Kraft."



Hilde: „Du biſt mein Frühling, Du meine Sonne" (eines der vielen Beiſpiele für die Charakteriſtik und Originalität der m e l o d i ſ ch e n Erfindung Pfitzners).



Agnes- oder Opfermotiv („Tief aus Nacht, aus Qual und Sünden, läßt der Himmel Heil ihm künden"). Das prägnante Merkmal ist die leitmotivische Quintenparallelik.

Die zitierten Beispiele sind nur Andeutungen, Hinweise, die ebensowenig erschöpfen können wie die nüchternen Benennungen. Man muß Pfitzners Werk in seiner Ganzheit erleben, dieses frühe, vollendete Werk, um nicht beim blassen Buchstaben bleiben zu wollen, man muß es mit offenen Ohren, Herzen und Sinnen in sich aufnehmen, vor allem, um zu erkennen, daß das Gerede von der Askese, die später dem „Palestrina" angehängt wurde, ein billiges, unwahres und dummes Gefasel ist. Die frühlingssonnige Taghelle, die mit der Erlösung hereinbricht, ist nicht anders wie das „dein Erdenpensum" im „Palestrina" das Zeichen der Bejahung. Das wundersame Geschöpf Agnes, das in seiner zarten Kindlichkeit die Züge der Johanna oder des Käthchens trägt, aktiviert die Handlung, bis zu dem Augenblick, da der kranke Ritter sich in aufbäumender Willenskraft aufrafft. Pfitzner nennt das alles: einen „typischen menschlichen Vorgang."

Mit diesem Jugendwerk (der Entstehungszeit nach) hat Pfitzner, der alleinige und wahre Erbe Wagners, der das Werk Wagners nicht übernahm, um es nachzumachen, sondern von ihm nur seinen Ausgangspunkt zu nehmen, einen neuen Entwicklungsweg geebnet, den er selbst kompromißlos gegangen ist. Und das danken wir ihm, als dem großen Künstler, dem Deutschen, dem Bannerträger und Herold der deutschen Seele.

Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

*

GABRIEL PIERNÉ:

Geboren am 16. August 1863 zu Metz. Studierte am Pariser Konservatorium (bei E. Durand, C. Franck und Massenet), 1890/98 als Nachfolger César Francks Organist von St. Glotilde-Paris, Nachfolger Colonnes in der Leitung der Colonnes-Konzerte.

Werke: 8 Opern, mehrere Pantomimen, Ballette, Oratorien (am bekanntesten „Der Kinderkreuzzug"), Symphonien, Kammermusik, Lieder.

Beim diesjährigen Tonkünstlerfest gelangt von ihm zur Aufführung:

„SONATA DA CAMERA" für Flöte, Cello und Klavier.

*

ENNIO PORRINO:

Geboren 1910 in Cagliari, studierte am kgl. Konservatorium St. Cäcilia in Rom und vollendete seine Studien bei Ottorino Respighi.

Werke: Seine ersten Kompositionen sind: 2—3stimmige Chöre; eine lyrische Komposition, „Traeeas" (= ein sardinisches Wort, welches von Ochsen gezogene Wagen bedeutet); eine Ouverture „Tartarin de Tarascon", welche Werke bei verschiedenen Wettbewerben preisgekrönt wurden; ferner eine lyrische Komposition „Der Schmied von Bethlehem", „Die Gesänge der Sklaverei" für Trio, „Die Jahreszeitengesänge" für Singstimme und kleines Orchester, „Die Visionen des Ezechiel", Präludium Adagio und Choral für Orchester — Filmmusik, Bearbeitungen von Volksgesängen, ein kleines Konzertino für Orchester.

„SARDEGNA“

eine ſymphoniſche Dichtung, wurde 1933 komponiert und kam bereits im Augusteo in Rom, im Politeama in Florenz und in anderen Städten Italiens zur Aufführung. Die dem Werk zu Grunde liegende Dichtung hat folgenden Inhalt:

Nacht auf den ſardiniſchen Weiden: Liebesgeſänge, Gitarrenklänge, ein mit finſterem, verſchloſſenem Geſicht gemachter Tanz . . .

Sie haben den ermordeten Sohn auf den Grundbeſitz getragen . . . Die Mutter iſt im Schmerz erſtarrt, das Jammern der Klageweiber iſt wie ein melancholiſches Wiegenlied . . .

In der myſtiſchen Morgendämmerung wird der Schmerz zum Gebet, alles iſt wie neubelebt in der Freude an der Sonne, im Frieden der Natur . . .

*

TURE RANGSTRÖM:

Geboren am 30. November 1884, abſolvierte 1903 das Abiturium; ſtudierte 1905—08 Geſang bei Julius Hey, Berlin und München; kurze Zeit Kompoſition bei Hans Pfitzner. Lebt ſeit 1908 als Geſangspädagoge, Muſikſchriftſteller und Dirigent in Stockholm. War 1922—25 erſter Leiter der Sinfoniekonzerte in Gothenburg. Seit 1931 attachiert an der Königlichen Oper in Stockholm.

Werke: Drei Sinfonien: I. „Auguſt Strindberg in memoriam“ (cis-moll), II. „Mein Land“ (a-moll), III. „Geſang unter den Sternen“ (Des-dur), zwei Opern: „Die Kronbraut“ (nach Strindberg), Uraufführung Stuttgart 1919, und „Mittelalterlich“ (nach Holger Drachmann), Stockholm 1920; mehrere ſinfoniſche Gedichte, Ouverturen und Orcheſterſuiten („Dithyrambe“, „Herbſtgeſang“, „Es ſingt das Meer“, „Intermezzo dramatico“, „Divertimento elegiaco“, „Lyriſche Vignetten“, „Unſere Stadt“ etc.); dramatiſche Orcheſtermuſik zu Strindbergs „Nach Damascus“, Ibſens „Brand“, Shakeſpeares „Macbeth“, „Coriolan“ und „Heinrich IV.“; Chorwerke; ein Streichquartett („Nachtſtück in E. Th. A. Hoffmanns Manier“), Kammermuſik, Klavierſtücke ſowie an die zweihundert Lieder und Balladen nach ſkandinaviſchen und deutſchen Gedichten.

In Hamburg erklingen aus ſeinem Schaffen:

„LIEDER“.

*

MAX REGER:

Geboren am 19. März 1873 zu Brand/Obpf., geſt. am 11. Mai 1916 zu Leipzig. Erhielt ſeine erſte muſikaliſche Ausbildung durch ſeinen Vater und durch den Organiſten Lindner in Weiden. Studierte 5 Jahre bei Hugo Riemann in Sondershauſen und Wiesbaden und war 1896 Lehrer am Wiesbadener Konſervatorium. 1898 ſiedelte er in ſeine Heimat, 1901 nach München über, wo er 1905/06 eine Lehrſtelle für Kontrapunkt an der Akademie der Tonkunſt bekleidete. 1907 folgte er einem Rufe als Univerſitätsmuſikdirektor und Kompoſitionslehrer an das Konſervatorium nach Leipzig. 1911 wurde er Hofkapellmeiſter in Meiningen, unterrichtete aber daneben weiterhin am Leipziger Konſervatorium, 1915 ſiedelte er nach Jena über, von wo aus er ſich einer ungeheuer regen Konzerttätigkeit widmete (vgl. hiezu Max Reger-Heft der ZFM, März 1933).

Werke: Zahlreiche Orgelwerke, dann auch Geſänge und Lieder mit Klavier, Männerchöre, Frauenchöre, gem. Chöre a cappella, mit Klavier, mit Orcheſterbegleitung, Klavierwerke zu 2 und 4 Händen, Kammermuſik für Violine allein, Violine und Klavier, Violine und Orcheſter, Violoncello und Klavier und eine ganze Reihe von Orcheſterwerken.

KANTATE „O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN“:

Die Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“ iſt die tiefſte der fünf Choralkantaten, die Reger auf Veranlaſſung des Straßburger Theologen Prof. Dr. Friedrich Spitta für den liturgiſchen Gebrauch im evangeliſchen Gottesdienſt in den Jahren 1902—1904 geſchrieben hat. Dieſem Zweck entſprechend hielt er den Aufführungsapparat möglichſt klein: Die vorliegende Kantate verlangt Solo-Alt und -Tenor, gemiſchten Chor, Solovioline, Oboe und Orgel. Für die letzte (zehnte) Strophe wird der Chor in zwei Halbchöre geteilt, von denen jedoch der zweite die Choralmelodie einſtimmig ſingt, ſodaß für ihn auch die Gemeinde ſingend eintreten kann. (Somit ſind die Verſuche, die Hörer zur aktiven Mitwirkung in einer muſikaliſchen Aufführung heranzuziehen, nicht erſt neueren oder neueſten Datums.) Die erſte Aufführung der Kantate leitete Reger ſelbſt 1906 in München als Dirigent des Porgesſchen Chorvereins.

Die Form der zykliſchen Choralbearbeitung hatte Max Reger ſchon in ſeiner Weidener Zeit gepflegt in ſeinen großen Choralfantaſien für die Orgel. Die oft behaupteten Parallelen zu den Bachſchen Choralvariationswerken ſtimmen jedoch äußerlich nur inſoferne, als hier wie dort der cantus firmus des evangeliſchen Chorals, der nur gelegentlich durch Zwiſchenſpiele unterbrochen wird, den gemeinſamen Nenner für alle Variationen abgibt. Das Figurationsmaterial wird von Bach, dem kultiſch gebundenen Architektoniker, in motiviſcher Konzentration durchgeführt, während Reger in ſeinen Choralkantaten als Kind eines bindungsloſeren Zeitalters ſeiner religiöſen Ekſtaſe nicht anders als im freien Linienſpiel muſikaliſchen Ausdruck zu geben vermag. Insbeſondere die Führung der Soloinſtrumente wird ihm zum Gebiet ſubjektivſter Geſtaltung, die ihr Material nicht dem cantus firmus oder den auf ihn abgeſtimmten Figurationsmotiven entnimmt. Die gerade in der Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“ äußerſt charakteriſtiſche Verwendung der Solooboe und -violine mit ihren zarten Kantilenen, ihren ſchmerzlichen Seufzern, ihren wehmütigen Klagen geben das Empfinden der E i n z e l p e r ſ ö n l i c h k e i t zum Kreuzestod Chriſti wieder und zeigen, wie Reger ſubjektiv zum Text eingeſtellt iſt. Der gekennzeichnete Unterſchied der Figurationsweiſe Bachs und Regers iſt ſymboliſch für den feſt im B e k e n n t n i s ſeiner Kirche ſtehenden Lutheraner Bach und für den myſtiſch gleichſam in ſich ſelbſt verſunkenen, ſchwermütigen, hart um einen inneren Halt ringenden, nicht kirchlich-konfeſſionell gebundenen Reger. Und doch — auch bei Reger zerfließt trotz aller Freiheit im Gebrauch der Mittel, trotz äußerſter harmoniſcher Farbigkeit die Form der Choralkantate nicht ins Weſenloſe; der klar überſchaubare Zuſammenhang iſt gegeben durch den jeweils deutlich erkennbaren cantus firmus der zehn Choralſtrophen, der faſt ohne Zwiſchenſpiele gleichmäßig abläuft.

Nach kurzer, improviſierender Einleitung der Oboe und der Orgel, die in die Grundſtimmung des Werkes einführt, beginnt der c. f. der 1. Strophe („O Haupt voll Blut und Wunden“) im Soloalt, begleitet von Oboe und Orgel. In der 2. Strophe („Du edles Angeſichte“) iſt die Geige Trägerin des c. f., während der Tenor in freien Linien hierzu kontrapunktiert. Durch hochgetriebene Chromatik der beiden Soloinſtrumente erfährt die 3. Strophe („Die Farbe deiner Wangen“) die charakteriſtiſche Illuſtrierung; der c. f. liegt hier wieder im Soloalt. Die 4. Strophe („Nun, was du, Herr, erduldet“) wird vom gemiſchten Chor geſungen, gelegentlich inſtrumental durchſetzt in Echoformen. Den c. f. der 5. Strophe („Erkenne mich, mein Hüter“) bringt der Orgelbaß, während Solotenor und Violine in aufgelockerten Linien imitieren, bzw. kontrapunktieren. Die 6. Strophe („Ich will hier bei Dir ſtehen“) iſt wieder dem gemiſchten Chor gegeben; die Orgel ſchweigt.

Von der 7. Strophe ab beginnt ſich eine große Steigerung vorzubereiten: vorerſt Altſolo („Es dient zu meinen Freuden“); dann Soloquartett in der 8. Strophe („Ich danke dir von Herzen“); in der 9. Strophe Chor-Uniſono („Wann ich einmal ſoll ſcheiden“); in der Schlußſtrophe („Erſcheine mir zum Schilde“) teilt ſich der Chor in den vom erſten Halbchor einſtimmig geſungenen c. f. und in den vierſtimmigen frei dagegenſingenden zweiten Halbchor. Die Inſtrumente beteiligen ſich in freien Linien am Aufbau der Steigerung.

So stellt Max Reger mit einfachen Mitteln ein Werk hin, das trotz praktischer Absichten aus tiefster Innerlichkeit kommt und zu eindringlichsten Wirkungen führt. Diese Choralkantate ist für die kommende Generation der Kirchenmusiker beispielgebend geworden.

Prof. Friedrich Högner, Leipzig.

*

ALBERT ROUSSEL:

Geboren am 5. April 1869 in Tourcoing in Nordfrankreich, war zunächst Marineoffizier, welchen Beruf er aber 1894 aufgab, um sich ausschließlich der Musik zu widmen. Er kam nach Paris, wo er unter der Leitung des Organisten E. Gigout und bei Vincent d'Indy studierte. Aus seinen zahlreichen Reisen im Orient brachte er viele Eindrücke mit, die ihm mehrere seiner Werke eingaben. 1930 unternahm er eine größere Reise durch die Vereinigten Staaten, im Verlauf deren er in Boston der Uraufführung seiner 3. Symphonie unter Serge Koussevitzky (anläßlich der 50-Jahrfeier des Bestehens des dortigen Orchesters) beiwohnte.

Werke: Seine Hauptwerke sind: 4 Symphonien, eine Sinfonietta, „Evocations" für Orchester, Soli und Chöre, der 80. Psalm für Orchester, Tenorsolo und Chöre, die Symphonie „Pour une fête de printemps", ein Klavierkonzert mit Orchester, 2 Sonaten für Violine und Klavier, 2 Trios, 1 Quartett, 1 Quintett und 1 Sextett, mehrere Stücke für Klavier allein, 30 Lieder und an Bühnenwerken „Padmavati" (in 2 Akten), 3 Ballette: „Le Festin de l'araignée", „Bacchus et Ariane" und „Aeneas" und eine lyrische Erzählung in 2 Akten „La naissance de la Lyre".

In Hamburg erklingen einige seiner

„LIEDER".

*

LUDOMIR VON RÓZYCKI:

Geboren am 6. November 1884 zu Warschau, Schüler von Noskowski und Humperdinck (Komposition), bei seinem Vater und Michalowski (Klavier), von 1908—1912 Professor am Konservatorium zu Lemberg, auch Kapellmeister an der Oper, ab 1926 in Warschau einige Zeit tätig an der Oper und am Konservatorium.

Werke: Orchesterwerke: Anhelli op. 22, „Mona Lisa", Gioconda op. 29, „Boleslav der Kühne", eine Tanzsuite für Orchester usw. — Kammermusik: Klavierquintett, Streichquartett, Trio-Rhapsodie, Alto Sonate, Klaviermusik, Lieder, Klavierkonzert op. 43, Ballade für Klavier mit Orchester op. 18. — Bühnenwerke: „Eros und Psyche" (polnischer Staatspreis für Musik 1930), UA. in Breslau, weiter an polnischen, deutschen, schwedischen und jugoslawischen Bühnen; „Casanova", komische Oper (an polnischen, tschechischen und jugoslawischen Bühnen); „Pan Twardowski", Ballet pantomime (über 400 Aufführungen in Warschau, Prag, Kopenhagen usw.); „Die Teufelsmühle", ein szenischer Film.

In Hamburg kommt zur Aufführung:

„KLAVIERKONZERT".

*

GUSTAV SAMAZEUILH:

Geboren am 2. Juni 1877 in Bordeaux, Schüler von Vincent d'Indy und Paul Dukas. Lebt als Komponist und Musikschriftsteller in Paris.

Werke: Eine Reihe von Orchesterwerken „Nuit", „Naïades au soir", „Le Sommeil de Canope", „Le Cercle des Heures", „Chant d'Espagne" für Gesang und Orchester, „Le Chant de la Mer", eine Folge mehrerer Klavierstücke, eine Sonate und eine Fantasie für Violine und Klavier, zahlreiche Lieder und Stücke für verschiedene Instrumente.

S. hat auch eine größere Anzahl von Bearbeitungen von Werken bedeutender, lebender französischer Tonkünstler, sowie eine französische Übersetzung von Richard Wagners „Tristan und Isolde" geschrieben, die die Zustimmung von Frau Cosima und Siegfried Wagner fand. Ferner hat er auch zahlreiche Lieder Schuberts und Liszts, und fünf Gedichte Wagners ins **Französische** übertragen.

„NUIT", eine Orchesterdichtung.

Das Werk, das nach Versen von Henri de Rignier entstanden ist, wurde 1924 geschrieben. Es schildert die Erinnerung an menschliche Leidenschaft, die emporwächst und sich steigert und dann wieder beruhigt in der Tiefe der Nacht.

„LE CERCLE DES HEURES"

ist eine Folge für Gesang und Orchester nach orientalischen Dichtungen, die im Jahre 1933 entstanden ist.

*

FRANZ SCHMIDT:

Geboren am 22. Dezember 1874 in Preßburg, studierte in Wien (Hellmesberger), wurde 1896 Mitglied des Hofopernorchesters als Cellist, und bald darauf Cellolehrer an der kaiserlichen Akademie, 1910 dortselbst Professor für Klavierspiel, während er gleichzeitig aus dem Orchester austrat. 1925 übernahm er die Leitung der staatlichen Musikakademie zu Wien. Seit 1932 zog er sich in das Privatleben nach Perchtolsdorf/ObÖst. zurück

Werke: 2 Opern, „Notre-Dame" und „Fredigundis", 4 Symphonien, 2 Streichquartette, 2 Klavierquintette, 2 Klavierwerke mit Orch., 10 große und zahllose kleinere Orgelwerke.

„TOCCATA"
für Orgel in C

Es ist dies ein kleiner Scherz, eine Gelegenheitskomposition, die ein in der Orgelliteratur bisher nicht behandeltes technisches Problem, nämlich das schnelle Nachschlagen von Stakkatissimo-Akkorden in der Form eines Sonatensatzes durchführt. Das Stück zählt zu den kleinsten Orgelwerken des Komponisten.

*

GEORG SCHUMANN:

Geboren am 25. Oktober 1866 zu Königstein in Sachsen, studierte in Dresden (bei C. A. Fischer, B. Rollfuß und Fr. Baumfelder) und 1882/88 am Leipziger Konservatorium. Nach mehrjährigem Dirigieren in Danzig und Bremen wurde er 1900 zum Dirigenten der Berliner Singakademie berufen und übernahm im Herbst 1930 als Nachfolger Max Bruchs die Leitung einer Meisterklasse für Komposition an der Berliner Musikhochschule. Präsident der Preußischen Akademie der Künste (vgl. hiezu Georg Schumann-Heft der ZFM, Aug. 1930).

Werke: Eine große Anzahl von Orchesterwerken, Kammermusik, Männerchören und Liedern für eine Singstimme und Klavier.

„VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA VON BEETHOVEN"
für 2 Klaviere op. 32.

In diesem Variationenwerk hat der Komponist das achttaktige Thema von Beethoven op. 77 um weitere 8 Takte verlängert.

*

OTHMAR SCHOECK:

Geboren am 1. September 1886 in Brunnen (Schweiz). Seit 1918 Leiter der Sinfoniekonzerte in St. Gallen. 1928 Ehrendoktor der Univerſität Zürich. 1934 Schoeck-Feſtwoche in Bern. Schoeck lebt in Zürich (vgl. hiezu Othmar Schoeck-Heft der ZFM, Juni 1932).

Werke: ca. 200 Lieder (Texte meiſt von Goethe, Eichendorff, Lenau, Hafis, Keller und Heſſe). Die Liederzyklen: „Elegie", „Gaſelen", „Lebendig begraben", „Wanderſprüche", „Wanderung im Gebirge", „Notturno". Die Opern: „Erwin und Elmire", „Don Ranudo", „Das Wandbild", „Venus", „Pentheſilea", „Vom Fiſcher un ſyner Fru". — Inſtrumentalwerke: Zwei Streichquartette, 2 Violinſonaten, 1 Violinkonzert, Sonate für Baßklarinette und Klavier. — Chorwerke: „Der Poſtillon", „Wegelied", „Dithyrambe", „Trommelſchläge", Kantate nach Gedichten von Eichendorff.

NOTTURNO.

Fünf Sätze für Streichquartett und eine Singſtimme, op. 47.

I. a) Sieh dort den Berg; b) Sieh hier den Bach; c) Andante appaſſionato; d) Die dunklen Wolken hingen; e) Sahſt du ein Glück vorübergehn.

II. a) Preſto; b) Der Traum war ſo wild.

III. Es weht der Wind.

IV. Rings ein Verſtummen.

V. a) Ach, wer möchte einſam trinken; b) Allegretto; c) O Einſamkeit, wie trink ich gerne; d) Allegretto tranquillo; e) Heerwagen, mächtig Sternbild der Germanen.

(Die Gedichte 1—9 ſind von Lenau, 10 von Gottfried Keller.)

In dem 1932/33 komponierten „Notturno", op. 47, wird die Baritonſtimme zum Teil vom Streichquartett „begleitet", im 1., 2. und 5. Satz löſt ſich dieſes jedoch auch mit größeren, mehr oder weniger geſchloſſenen Formen vom Worte ab. — Neun verſtreute Gedichte von Nikolaus Lenau und Gottfried Kellers letzter Gedichtentwurf ſind von Schoeck zu einem zykliſchen Bau gefügt worden, deſſen inneres Geſchehen aus ſeeliſchen Kämpfen um Liebesgemeinſchaft und um den Sinn des Daſeins in die Einſamkeit führt, — eine Einſamkeit, die nicht Verzweiflung, ſondern geläuterte Daſeinsform, Einklang von Ich und Weltgeiſt bedeutet.

Der II. Satz ſtellt (Ia und Ib) die bejahende und die verneinende Stimme der beiden Sonette „Liebe und Vermählung" einander gegenüber, um den ſo beſchworenen Konflikt in einem Quartettſatz (Ic: Andante appassionato) zum Austrag zu bringen. „Der immer naht, ihr immer doch zu fehlen", — dieſer Vers mag den Sinn dieſes inſtrumentalen Zwiſchenſtückes umſchreiben, in welchem das Thema des zweiten Sonetts und das des nachfolgenden Liedes (Id) als Haupt- und Seitenſatz einer Sonatenform in Erſcheinung treten.



„Die dunklen Wolken hingen“ (Id) bringt das Scheiden, — ein kurzes Rückerinnern an das erste Thema des Andante hält das Vergessen kaum mehr auf, und im Schlußgesang (Id) sieht die Seele nur noch mit ihrem Leid sich selbst vorüberfließen“.

Im II. Satz — einem nächtlichen Scherzo — läßt Schoeck die „Traumgewalten“ zunächst nur durch das Quartett geistern (IIa),



erst ins Trio (IIb) greift die Singstimme ein, um auch in die Reprise hinüberzuwachsen.

Wie Frage und Antwort stehen sich die liedförmigen Sätze III und IV gegenüber: der dritte, zweithemig angelegt, überträgt dem Streichquartett die Führung, während die Singstimme mehr deklamatorisch gehalten erscheint, bis sie sich zur Schicksalsfrage „Ist's Erdenleben Schein?“ erhebt. Der vierte, schlicht liedhafte Satz gibt mit seinem für Schoeck charakteristischen Moll-Dur-Wechsel die Antwort: „daß alles Sterben und Vergehen nur heimlich still vergnügtes Tauschen“



Der V. Satz zieht den Einsamen in immer stillere, reinere Kreise. Der bacchantische „einsame Trinker“ spinnt sich ein in ein berceuseartiges Allegretto der Streicher (Vb), das ihn zu geistigerem Trank führt (Zweizeiler: „O Einsamkeit wie trink ich gerne aus deiner frischen Waldzisterne“). Stiller kehrt der Berceuse-Satz wieder (Vd)



nur einmal noch taucht die Erinnerung an die Liebesgestalt auf, dann wendet sich der Einsame zu den Sternen, der Heerwagen fährt am nächtlichen Himmel herauf (Ve)



das kühle Licht der Gestirne (Ostinato-Harmonien, dazu das Berceuse-Motiv von Notenbeispiel 5) umfängt den Menschen, der über sein Erdenleid hinausgehoben Zwiesprache hält mit dem Unendlichen.

Dr. Willi Schuh (Zürich).

*

JEAN SIBELIUS:

Geboren am 8. Dezember 1865 zu Tawaſtehus in Finnland, ſtudierte in Helſingfors urſprünglich Jura, dann aber Muſik (bei M. Wegelius) und weiterhin in Berlin (bei A. Becker) und Wien (bei R. Fuchs), iſt u. a. Mitglied der Preuß. Akademie der Künſte in Berlin.

Werke: op. 1 bis 117, darunter 7 Symphonien.

„SUITE CARELIA“

wurde 1834 komponiert für ein Feſt, bei dem Szenen aus der Geſchichte der finniſchen Landſchaft Carelia aufgeführt wurden.

*

EWALD STRAESSER:

Geboren am 27. Juni 1867 in Burſcheid im Rheinland, geſtorben am 4. April 1933. Von 1892—1917 Lehrer für Kompoſition und Kontrapunkt an der Hochſchule für Muſik in Köln am Rhein. Dozent an der Univerſität daſelbſt. Von 1921—32 Ordentlicher Profeſſor an der Württembergiſchen Hochſchule für Muſik als Leiter der Meiſterklaſſe für Kompoſition und Kontrapunkt. Ordentliches Mitglied der Akademie der Künſte in Berlin.

Werke: Sechs Symphonien für großes Orcheſter, „Frühlingsbilder“, Prolog, Tragödien-Ouverture, Konzert-Ouverture, Stimmungsbilder, Sinfonietta, 1 Klavierkonzert, 2 Violinkonzerte, Lieder mit Orcheſter. Kammermuſik: Fünf Streichquartette, 1 Bläſerquintett, 1 Klavierquintett, 1 Klarinettenquintett, 1 Klaviertrio, 1 Horntrio, 3 Klavier-Violinſonaten, 1 Sonate für Klarinette und Klavier. Ferner viele Lieder, Klavier-Violinſtücke, Klavierſuite, Rhapſodien, Klavierſtücke, Geiſtliche Kantate.

KLAVIERQUINTETT.

Das fis-moll-Quintett op 18. für Klavier und Streichquartett könnte man am beſten als ein großes Duo zwiſchen Klavier und Streichern bezeichnen; letztere ſtellen ſich häufig geſchloſſen dem Klavier gegenüber, fechten ihren Strauß mit ihm aus, oder verbinden ſich mit ihm zu gemeinſamer Tat. Das zweite Thema des erſten Satzes nimmt jene ſchöne Melodie aus dem Liede „Worte am Abend“ op. 20 Nr. 3 wieder auf, einen innigen A-dur-Geſang, den ſpäter auch einmal das Klavier ſolo vorträgt in jener keuſchen Linienführung, wie ſie Straeſſer liebt, der ſeinen eigenen durchſichtigen Klavierſatz hat. Der langſame Mittelteil in D-dur, eine Art Intermezzo, wird von einem größeren Abſchnitt in raſcheſtem Tempo wirkungsvoll unterbrochen. Das ungeſtüme Finale des dreiſätzigen Werkes betont den Duo-Charakter des Stückes wieder beſonders, wobei ſich in einer Epiſode auch die erſte Geige einmal gegen die anderen Streicher auf Seite des Klaviers ſtellt. T.

*

MAX TRAPP:

Geboren 1. Nov. 1887 in Berlin. Muſikſtudium an der Hochſchule zu Berlin bei Paul Juon und Ernſt von Dohnanyi. Von 1920 bis 1934 Lehrer dortſelbſt. Seit April 1934 Inhaber einer Meiſterklaſſe für Kompoſition an der Akademie der Künſte zu Berlin. 1927 zum Profeſſor ernannt, 1929 zum Mitglied der Akademie gewählt.

Werke: 4 Symphonien, Violinkonzert, Klavierkonzert, Nocturno für Orcheſter, Divertimento für Kammerorcheſter, Sinf. Suite, Prolog zu einem lyr. Drama, Konzert für Orcheſter. Streichquartett, 3 Klavierquartette, Klavierquintett, Lieder, Klaviermuſik, Muſik zu „Timon von Athen“ und zu einem Schattenſpiel von Mörike.

OUVERTURE AUS DEM „KONZERT FÜR ORCHESTER":

Beſetzung: kl. Flöte, 2 gr. Flöten, 2 Oboen (engl. Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Poſaunen, Tuba, Pauken, Becken, Streichquintett.

Die Ouverture iſt in freier Sonatenform geſchrieben. Das energiſche Hauptthema (f-moll) tritt uniſono in den Streichern und im Holz auf und wird durch rhythmiſche Schläge im Blech begleitet.



Die Streicher übernehmen die Bewegung allein und führen ſie in linearer Entwicklung von oſtinaten Blechrhythmen unterſtützt zum jähen Abbruch auf der Dominante von As. Nun beginnt auf dem Orgelpunkt D ein Zwiſchenſatz, von einer Solo-Oboe eingeleitet. Tiefe Streicher ſingen einen „bel canto" dazu.



Flöte und Klarinette geſellen ſich hinzu und führen das konzertante Motiv über eine viermalige Sequenz zurück zum Tutti, wo im *ff* das ganze Orcheſter das Spiel aufnimmt und zu einem groß angelegten Schluß ſteigert. Darauf Wiederholung der erſten Takte des Hauptthemas — jedoch Erweiterung in der höheren kleinen Terz. Die Violinen ſtürzen vom viergeſtrichenen ces in virtuoſer Kadenz in die Tiefe, der zuckende oſtinate Rhythmus in den Bläſern bleibt die ſtändige Untermalung. Mit großer Kraft übernehmen Bratſchen und Celli die Führung und ſuchen in Sekund-Schritten die Bewegung zum Stillſtand zu bringen. Auf der Dominante von E erſcheint ſehr kontraſtierend das zweite Thema wie eine Viſion (Solo-Klarinette).



Oboe, Fagott, Flöte ſetzen die Melodie fort, die ſich beim Eintritt vom Engl. Horn über manigfaltige Modulationen nach a-moll gewendet hat. In dieſer Tonart beginnen nun die Streicher einen breiten Geſang



der in mächtiger Steigerung über weit geſpannte melodiſche Bögen zum Abſchluß geführt wird.

Durchführung aus dem thematiſchen Material des Hauptſatzes. Verkürzte Repriſe und kurze Coda.

*

EDWARD VERHEYDEN:

Am 8. Oktober 1878 in Antwerpen geboren, studierte die Kompositionslehre bei Lodewyk Mortelmans und ist gegenwärtig Lehrer der höheren Kurse für Harmonie am Kgl. Fläm. Konservatorium in seiner Geburtsstadt.

Verheyden ist hauptsächlich dramatischer Komponist. Für die Flämische Oper verfaßte er die Opern: „Heidebienchen" und „Der Geist". Ferner betrat er mehrere andere Gebiete der Musikkomposition. So entstanden seine symphonischen Werke, worunter: „Festklänge"; Kammermusikstücke, darunter: die vielmals gespielte „Fantasia" für Violine und Klavier; Gesangstücke mit Orchesterbegleitung: „Voer Doer" (Plattdeutscher Text von Klaus Groth), „Maurische Ballade" (für tiefe Baßstimme, Chor und Orchester); Lieder, darunter das bekannte: „O, Lied", „Lenzbotin", „De ole Harfenistin" (plattdeutscher Text); eine Kantate für Kinderstimmen und Orchester: „De Dyle" („Die Dyle").

Das Hamburger Fest bringt zur Aufführung eine Reihe seiner

LIEDER.

*

GEORG VOLLERTHUN:

Am 29. September 1876 zu Fürstenau (Kr. Elbing) als Sohn des Gutsbesitzers Eduard Vollerthun geboren, erwachte schon mit 4 Jahren der Trieb zur Musik bei mir. Da bisher alle Vorfahren väterlicher- und mütterlicherseits Bauernhofbesitzer gewesen waren, so wurde diese Reihe von mir und meinen Brüdern zum ersten Male durchbrochen. Nach erstem Schulbesuch in Elbing kam ich nach Berlin, wo zugleich mit den Schulstudien die musikalischen fortgesetzt wurden, und zwar bei Wilhelm Tappert und dann auf dem Sternschen Konservatorium unter Robert Radecke und Friedrich Gernsheim. Lust und Neigung zur Oper erwachten früh und führten mich nach Beendigung der Studien an die Bühnen von Prag, Charlottenburg (Th. d. Westens), Barmen und Mainz. Danach übte ich, um den wachsenden kompositorischen Aufgaben gerecht zu werden, eine Tätigkeit als Privatlehrer aus, zuerst in Berlin und dann einige Jahre in Paris, wo ich zugleich wichtige musikalische Anregungen erhielt. Nachdem ich im Weltkrieg als Kriegsfreiwilliger an der Front gestanden hatte und verwundet worden war, zog ich mich nach einigen in Holstein verbrachten Jahren nach Strausberg bei Berlin zurück und wurde im Herbst 1933 als Professor an die Staatl. Hochschule für Musik in Berlin berufen. (vgl. hiezu Georg Vollerthun-Heft der ZFM, Okt. 1933).

Werke: Etwa 100 Lieder für eine Singstimme und Klavier, darunter die 3 Miegel-Zyklen, eine Anzahl Balladen, sowie die „Lieder der Anmut", die „Lieder aus Niederdeutschland" und neuerdings die „Lieder aus Ostland". Ferner: vier Duette für Sopran und Tenor mit Klavier, sowie eine Anzahl Männer- und gemischte Chöre. Meine 3 Opern: „Veeda", „Island-Saga" und der „Freikorporal" sind über eine Reihe von Bühnen gegangen und befinden sich noch in ihren Spielplänen. Öffentlich betätigt habe ich mich vielfach als Begleiter meiner Lieder und als Dirigent meiner Opern.

„VIER LIEDER AUS NIEDERDEUTSCHLAND" op. 27

Die „Lieder aus Niederdeutschland" sind 1934 entstanden nach Gedichten des Marschendichters Hermann Allmers und enthalten folgende Einzellieder: 1. Strandluft; 2. Auf stiller Höh'; 3. Sonnenlied; 4. Am Strande.

Sie bringen mit der Atmosphäre der niederdeutschen Meereslandschaft die Empfindungen zum Ausdruck, die durch sie erweckt werden und zeigen das Bild stärkster Verbundenheit zwischen Mensch und Natur. „Strandluft" ist das Bild des stürmischen Meeres, das auf den Menschen befreiend wirkt. „Auf stiller Höh'" gibt der Beseligung in der Natur Ausdruck. „Sonnenlied" ist die ekstatische Begrüßung der dem Niederdeutschen so oft verschleierten

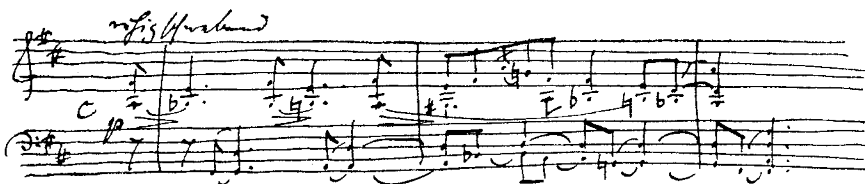
Sonne, und „Am Strande" im Ausdruck einem Nocturno vergleichbar, löst die in solcher Stimmung auftauchenden Empfindungen aus.

Charakteristische Themen der 4 Lieder sind:

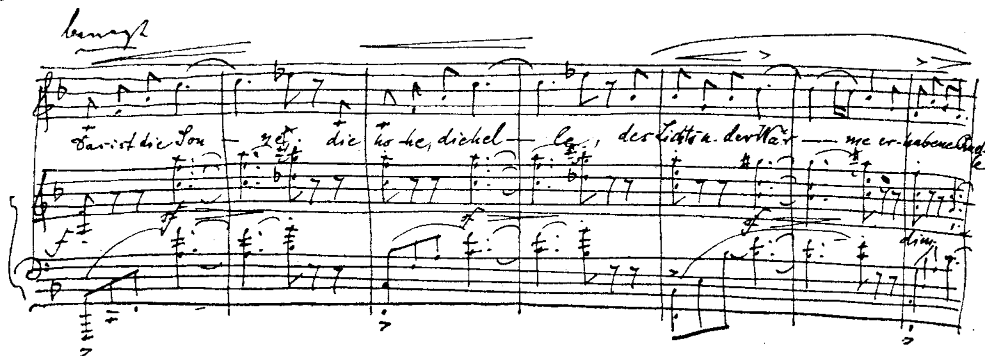
1. Strandluft.



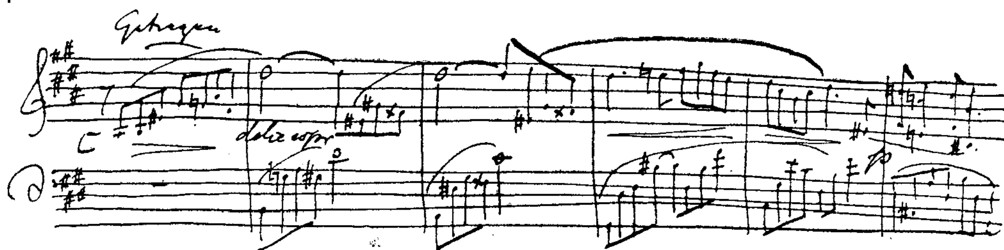
2. Auf stiller Höh'.



3. Sonnenlied.



4. Am Strande.



*

JULIUS WEISMANN:

Geboren am 26. Dezember 1879 in Freiburg im Breisgau, studierte in München (bei Rheinberger und Buchmeyer), in Freiburg (bei H. Dimmler, einem Schüler Franz Liszts), in Berlin (bei Herzogenberg) und vollendete seine Ausbildung in München (bei Thuille). Seither lebt er in Freiburg seinem kompositorischen Schaffen und leitet seit einigen Jahren das Musikseminar der Stadt Freiburg (vgl. Julius Weismann-Heft der ZFM, Jan. 1931).

Werke: 5 Opern, („Schwanenweiß“, „Ein Traumſpiel“, „Leonce und Lena“, „Regina del Lago“ und „Geſpenſterſonate“) 10 Orcheſterwerke, 2 Klavier-, 2 Violin-, 6 Chorwerke mit Orcheſter, 5 Chorwerke mit Klavier und a cappella-Chor, 3 Geſänge mit Orcheſter, 27 Kammermuſikwerke und weit über 100 Lieder.

Für das Hamburger Feſt wurde aus ſeinem Schaffen gewählt:

„TANZFANTASIE“.

*

ERIC WESTBERG:

Am 9. Mai 1892 in Hudiksvall/Schweden geboren. Abiturientenexamen in Uppſala im Jahre 1911. Hat Mathematik und Naturwiſſenſchaft bei der Univerſität Uppſala ſtudiert und ſein Examen im Jahre 1916 abſolviert. Gleichzeitig ſtudierte er Violoncell und Klavier und hat weite Tourneen, teils als Celliſt in dem „Kjellſtröm-Quartett“, teils als Pianiſt, vorgenommen. Im Jahre 1918 wurde er Intendant bei dem Stockholmer Konzertverein und leitete während der Jahre 1921—27 die Orcheſterkonzerte für Studienzwecke der Schuljugend in Stockholm. Von dem letzten Jahre ab (1927) iſt er Geſchäftsführender Direktor der ſchwediſchen Aufführungsrechtsgeſellſchaft, „Föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyra Stim, u. p. a.“ in Stockholm.

Werke: Drei Symphonien, ſymphoniſche Gedichte „Gask“ (in einem Wettbewerb, der von der ſchwediſchen Rundfunkgeſellſchaft angekündigt war, preisgekrönt); „Lustspelsouvertyr“ (gleichfalls preisgekrönt), 5 nordiſche Gedichte für Orcheſter (ſchwediſche Volksweiſen und Tänze), Orcheſterrhapſodien, Kammermuſik etc.

ZWEITE SYMPHONIE:

Die zweite Symphonie iſt während der Jahre 1919—20 komponiert worden. Die Uraufführung hat am 17. April 1935 im Stockholmer Konzertverein ſtattgefunden.

Die Symphonie bleibt trotz der Titel der Sätze ſtreng bei dem klaſſiſchen Formenſchema. Der erſte Satz will eine ſchwärmeriſche, jugendlich überfließende — im Tempo ſehr rubato — Improviſation ſein und enthält viele thematiſche Ideen. Der zweite Satz iſt, wie die klaſſiſche Toccata, eine Etüde, die jedoch zu einem ordinären Scherzo ausgebaut worden iſt. Durch den größten Teil des dritten Satzes hindurch tönt eine obſtinate Figur (auf dem übermäßigen Dreiklang), wodurch der Tonſetzer verſucht hat, in ſtiliſierter Form den Tempelglockenklang wiederzugeben. Das Finale iſt ein polyphones Spiel mit teils neuen Themata, teils Motiven von den vorigen Sätzen. Auf ſtreng diatoniſcher Baſis wird der Satz mit einem zweiſtimmigen Kanon auf der Tonika eröffnet. In der Fortſetzung folgen die Stimmen einander im Kanon auf ſowohl Sekunde, Terz und Quarte.

Für denjenigen, der theoretiſch intereſſiert iſt, werden hiermit einige Informationen gegeben.

Nach ein paar ſuchenden rezitativartigen Phraſen tritt das Hauptthema ein, das ohne Sequenzbildung ſich durch mehrere Tonarten windet:



In der Vergrößerung bildet dieſes Thema das Grundelement in der Durchführung. Es kehrt in rhythmiſch veränderter Geſtalt in dem Zwiſchenteil der Arie und auch wie ein langer, ausgeſponnener, dreiſtimmiger Kanon in der Durchführung des Finales zurück.

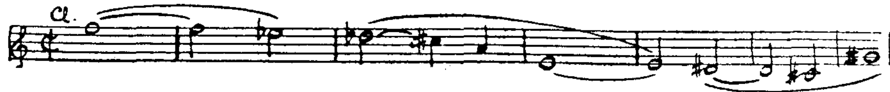
Ein Seitenthema, das mit dem Hauptthema nahe verwandt iſt, wird von der Oboe vorgeführt:



Unmittelbar vor dem Wiederholungsteil kommt die folgende Cellophraſe vor:



welche unmittelbar von der umgekehrten Phraſe in Vergrößerung erwidert wird:



Dieſe zwei Motive ſind von großer Bedeutung für die ſpätere Entwickelung der Symphonie. Aus der Cellophraſe entwickelt ſich teils der „cantus firmus" des zweiten Satzes, teils das einleitende Rezitativ des dritten Satzes, welches Rezitativ in demſelben Satz gegen das Hauptthema des erſten Satzes kontrapunktiſch ausgeführt iſt. Die Umkehrung wird in dem Zwiſchenteil des zweiten Satzes ein durchgehendes Geſangsthema und kehrt in der „Coda" des letzten Satzes wieder.

Die Etüdenfigur der Tokkata, die durch den größten Teil des Satzes läuft, hat Paganini-Rhythmus:



Aſymetriſch zu dieſer Bewegung iſt der „Cantus firmus" des Satzes eingeflochten.

Die Melodie des Zwiſchenteils



kehrt in rhythmiſcher Umwandlung in die Mitte der „Arie" zurück:



Die Hauptmelodie des dritten Satzes wird von der Oboe vorgeführt, die von Harmonien, die zwiſchen Streichern, Harfe, Holzblasinſtrumenten und Hörnern wandern, begleitet iſt. Die Melodie iſt in dem letzten Satze wie ein kanoniſch geführter Chor für die Blechinſtrumente und die höheren Holzblasinſtrumente zu finden:

Von den Themen des Finales werden die folgenden zitiert:

Hauptthema:



Seitenthema:



Geſangthema:



*

RICHARD WETZ:

Geboren am 26. Februar 1875 zu Gleiwitz in Schleſien. Beſuchte dort das Gymnaſium, nach deſſen Abſolvierung er für kurze Zeit an das Leipziger Konſervatorium und die dortige Univerſität ging. Der ſtärkſte muſikaliſche Jugendeindruck, entſcheidend für vieles ſpätere, war Mozarts g-moll-Symphonie und das Beiſpiel Rob. Schumanns. In Leipzig wurde Wetz Privatſchüler von Richard Hofmann und Alfred Apel, gerade dem letzteren verdankte er Weſentliches. 1899 überſiedelte er nach München, ſtudierte bei Thuille, ohne darum in den eigentlichen Thuillekreis ſich einzureihen, und an der Univerſität (Philoſophie und Literatur). Die anſchließenden zwei Jahre als Theaterkapellmeiſter führten zu einer ſo tiefen künſtleriſchen Enttäuſchung, daß Wetz ſich — in Leipzig — ganz ins Private zurückzog. Im eigenen Schaffen wurde er ſelbſt. 1906 übernahm er dann in Erfurt, das ihm zur neuen Heimat werden ſollte, die Leitung des Muſikvereins und der Sing-Akademie. Es begann jene reiche, auch an äußeren Erfolgen reiche Arbeit des Chor- und Orcheſterdirigenten Wetz, die ihm in Thüringen und darüber hinaus einen guten Namen machte. Im Mittelpunkt ſeiner Bemühungen ſtanden die Werke Liſzts und immer mehr die Schöpfungen Bruckners. (Über beide Meiſter hat er für Reclam wichtige Biographien geſchrieben.) Wetz wurde noch Leiter des Männergeſangvereins „Arion“ und des Lehrergeſangvereines in Erfurt (bis 1925). Von 1911 bis 1921 unterrichtete er auch am Thüringer Landeskonſervatorium für Muſik in Erfurt Kompoſition und Muſikgeſchichte. Zwei Winter hindurch dirigierte er als Gaſt die Konzerte des Muſikvereins in Gotha, wo er Draeſekes „Chriſtus“ herausbrachte. Von 1913 bis 1915 war er Leiter des Leipziger Riedelvereins. 1916 begann er ſeine Tätigkeit an der jetzigen Staatlichen Hochſchule für Muſik in Weimar, an der er eine ſehr umfangreiche Arbeit bis an den Beginn ſeiner zum Tode führenden Erkrankung leiſtete. 1920 wurde er Profeſſor. 1928 wurde er, gleichzeitig mit Strawinſky, als auswärtiges Mitglied in die Berliner Akademie der Künſte aufgenommen. Seit 1918 hatte er die Leitung des Engelbrechtſchen Madrigalchores in Erfurt inne, es wurde „ſein“ Chor und mit ihm arbeitete er vornehmlich die alten Meiſter durch. In den letzten Lebensjahren hatte Wetz, um mehr Zeit zum Schaffen zu gewinnen, alle Verpflichtungen, außer an der Weimarer Hochſchule und an ſeinem Madrigalchor und gelegentlichen Gaſtſpielen von ſich geſchoben. So wurde es, von außen geſehen, immer ſtiller um ihn, wenn es auch, zumal ſeit der nationalen Revolution, nicht ganz an Anerkennung und Rühmung fehlte. Es iſt ſehr bezeichnend, daß je mehr Wetz ſich in ſich ſelbſt vergrub, je einſamer er wurde, ſeine Muſik immer mehr ihrem Inhalt wie ihrem Aufbau nach ins Weite wuchs. Wie ſo viele ſeiner Alters- und Zeitgenoſſen begann er mit der Lyrik des Klavierliedes, deſſen Subjektivität allerdings nie bei ihm in äußerliche Abſchilderung des Gedichtes ſich verlor. Auch in dieſen Gebilden ſteckt ſchon, trotz mancher Abhängigkeiten von Vorbildern, die große Linie, die in ſeiner Entwicklung dann immer bedeutender, klarer, reiner, gültiger und umfaſſender wurde, bis hin zum unvollendeten Oratorium „Liebe — Leben — Ewigkeit“ nach Dichtungen Goethes, das trotz ſeines ſkizzenhaften Zuſtandes als das erhabene Vermächtnis des Meiſters an das deutſche Volk aufzufaſſen iſt. (Vgl. hiezu Richard Wetz-Hefte der ZFM Mai 32 und Jan. 35.) Er ſtarb zu Erfurt am 16. Januar 1935.

Werke: Veröffentlicht: Über 100 Lieder mit Klavier op. 5, 7, 9, 10, 15, 17, 18, 20—28, 30, 35, 36, 41, 45. — Männerchöre a capella op. 34 und 38. — Geistl. Chöre a cappella op. 44 und 46. — 3 Weihnachtsmotetten für Chor a cappella op. 58. — „Nacht und Morgen", Zyklus für a cappella-Chor op. 51. — 3 Gesänge für a cappella-Chor op. 56. — „Romantische Variationen über ein eigenes Thema" für Klavier op. 42. — Passacaglia und Fuge d-moll für Orgel op. 55. — Sonate G-dur für Violine allein op. 33. — Streichquartette f-moll op. 43 und e-moll op. 49. — „Kleist-Ouvertüre" op. 16. — I. Symphonie c-moll op. 40. — II. Symphonie A-dur op. 47. — Konzert für Violine und Orchester h-moll op. 57. — Für Chor und Orchester: „Traumsommernacht" für Frauenchor op. 14. — „Gesang des Lebens" für Männerchor op. 29. — Chorlied aus „Oedipos" op. 31. — „Hyperion" (mit Baritonsolo) op. 32. — „Der dritte Psalm" (mit Baritonsolo) op. 37. — Requiem h-moll (mit Sopran- und Baritonsolo) op. 50. — „Ein Weihnachtsoratorium" (mit Sopran- und Baritonsolo) op. 53. — Unveröffentlicht: 2 Opern: „Das ewige Feuer"; „Judith". — Sinfonisches Scherzo d-moll. — „Hymne an meine Göttin", symphonische Dichtung op. 8. — „Aus der Jugendzeit", Ouvertüre op. 11. — Frauenchöre a cappella op. 35. — III. Symphonie B-dur. — 2 Orchesterlieder für Bariton oder Mezzosopran (Keller, Hölderlin) op. 52. — Klavierstücke op. 54. — Unvollendetes Oratorium „Liebe — Leben — Ewigkeit" (Goethe).

LANGSAMER SATZ
aus der III. Symphonie in Bdur (Manuskript:)

Der Satz ist der zweite Teil der großen B-dur-Symphonie. Wohl ist sein Aufbau — eine durchaus selbständige Technik der Sonatenform ohne Durchführung — in sich organisch. Aber wie nicht nur eine ideelle Verknüpfung mit den drei anderen Teilen und zumal mit dem ersten Satz besteht, so ist auch das Wiederaufgreifen eines für die ganze Symphonie wichtigen Themas aus diesem Satz bezeichnend für die innere und äußere Dichtigkeit, mit der Wetz sein monumentalstes Instrumentalwerk gestaltete. Eine Analyse erübrigt sich aus diesem Grunde, da sie nur Sinn hätte, wenn sie den Gesamtkomplex der Symphonie untersuchte, und das bliebe für den Hörer dieses Adagios ja doch unkontrollierbar. So bleibt zu erwarten, daß der „Sehr langsame" cis-moll-Teil seine ergreifende, religiös-erhabene Kraft unmittelbar ausstrahlen wird und für jenes Ganze zeugt, für das er nur ein Zwischenglied bedeutet.

Dr. Walter Hapke, Altona.

*

Unterlagen von Gabr. Pierné und G. Sonzogno waren trotz unserer Bemühungen nicht zu erreichen.

Stichfehler und fragliche Stellen bei Beethoven.

Von Max Unger, Zürich.

Vor knapp zehn Jahren bat ich den immer hilfsbereiten Dr. Eusebius Mandyczewski, den damaligen Direktor des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, um den Vergleich einer fraglichen Stelle einer Klaviersonate Beethovens mit der zeitgenössischen Abschrift in der sogenannten Rudolphinischen Sammlung. Seine Antwort lautete, daß der Takt der gedruckten Fassung entspreche, und er fügte eine Bemerkung etwa des Sinnes hinzu, jede Note in den Sonaten des Meisters sei von den Herausgebern so genau überprüft, daß sich darin heute schwerlich noch mit Gewißheit Stichfehler nachweisen ließen. Das wollte mir schon damals, wo ich nur gelegentlich Untersuchungen in der Richtung anstellte, nicht recht in den Sinn. Inzwischen mit der Bearbeitung einer großen Beethovenhandschriftensammlung und von Verlegern mit Revisionen von Werken des Meisters beauftragt, weiß ich bestimmt, daß in seinen Ausgaben noch viele Stichfehler weitergeschleppt werden. Gewiß nicht mehr viele in den bekanntesten und vielgespielten Werken — aber dennoch auch darin einzelne.

Gerade erst im vorigen Jahre ist Walter Petzet mit der Feststellung einer falschen Note in der letzten Klaviersonate herausgerückt (Neues Beethoven-Jahrbuch V, S. 97). Teilweise sehr schlimm verhält es sich damit aber in den nicht so häufig gespielten oder gesungenen Werken des Tondichters. Im Laufe von etwa anderthalb Jahr, während dessen ich die in der erwähnten Sammlung aufbewahrten Urschriften von rund 40 Musikstücken des Tondichters kritisch bearbeite und mehrere Ouvertürenpartituren revidiere, habe ich wohl an die hundert Stellen in den Drucken verbessert: plane Notenfehler, falsche Angaben in der Dynamik, Artikulation usw.. In dem Liede „Neue Liebe, neues Leben" z. B. finden sich in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel nicht weniger als ein ganzes Dutzend Fehler; in der großen Kadenz zum ersten Satze des Klavierkonzertes in C-dur deren etwa zehn (obgleich das Stück in dieser kritischen Gesamtausgabe zuerst gedruckt worden ist). Verschiedene weitere wichtige Beispiele sowie einige von fraglichen Lesarten, die sich mir aus Briefen Beethovens und Partiturrevisionen ergaben, sollen unten folgen.

Man glaube nun ja nicht, ich hätte mit der Lust des Entdeckers nach berühmten Mustern mehr Fehler gefunden, als ich verantworten könnte. Ich möchte vielmehr selbst vor unkritischen und vorschnellen Feststellungen von vermeintlichen Stichversehen und nicht zuletzt vor Überschätzung von Urschriften und etwaigen abschriftlichen Stichvorlagen in der Frage warnen; denn in manchen Fällen hat Beethoven noch in die Korrektur hinein verbessert. Eine ausführliche Darlegung des Vorgehens würde eine große Abhandlung für sich erfordern. Daher möchte ich hier nur in aller Kürze andeuten, daß dazu alle möglichen Beweisgründe heranzuziehen sind. Die späteren Abdrucke müssen mit den Erstdrucken, den Urschriften und vom Meister selbst eingesehenen Abschriften der Werke, soweit solche erhalten sind, genauestens verglichen, zur endgültigen Festlegung fraglicher Stellen Briefe und andere Schriftzeugnisse von Beethovens und anderer Hand sowie andere vertrauenswürdige Überlieferungen herangezogen und zweifelhafte Lesarten musikalisch und stilkritisch aufs schärfste durchdacht werden. Gelegentliche unbestimmte Ergebnisse sind bei Neuausgaben in Anmerkungen oder im Revisionsbericht zu vermerken.

Ich übertreibe nicht, indem ich die Anzahl der Fehler angedeuteter Art, die sich in der 25bändigen Gesamtausgabe noch finden lassen, auf über ein volles Tausend schätze. Das mag überraschen, aber es verhält sich bestimmt so. Daher ist es endlich Zeit, daß einmal eine kritische Gesamtausgabe, die allen heutigen wissenschaftlichen Forderungen gerecht wird, geschaffen wird. Da diese Aufgabe heute weder einem Gelehrten nebenbei noch einem Verlag zugemutet werden könnte, müßte der Staat damit mehrere jüngere, aber mit der Beethovenwissenschaft, insbesondere auch mit den Handschriften des Meisters durch mehrjährige Beschäftigung schon genügend vertraute Musikwissenschaftler beauftragen, die sehr sorgfältig zu arbeiten verstehen und auch genügend musikalisch-praktische Kenntnisse besitzen. Freilich soll man nicht denken, daß einige wenige fähige Köpfe die Arbeit schon in ein oder zwei Jahren beendigt haben könnten; denn wer sich mit Beethovenhandschriften noch nicht näher oder nur oberflächlich beschäftigt hat, macht sich von den Schwierigkeiten, denen solche Untersuchungen unterworfen sind, keine Vorstellung. Auf jeden Fall müßten die Mitarbeiter an dem Unternehmen vollkommene Kenntnisse von der Buchstaben- und Musikhandschrift des Meisters besitzen. Anfängerarbeit müßte natürlich ausgeschlossen sein. Zur Warnung sei nur festgestellt, daß der größte Konfusionsrat der Beethovenforschung, Dr. Alfred Christlieb Kalischer, in seinem Abdruck des Heiligenstädter Testamentes sage und schreibe einhundertundfünf Fehler — hauptsächlich Verwechselungen von großen und kleinen Buchstaben, z und tz usw. — hineingelesen hat. Und das alles kommt dann auf Beethovens eigenes Konto. Leider steht es mit der Buchstabenschriftdeutung auch bei Dr. Theodor von Frimmel nicht viel besser; doch hat dieser um einige andere Zweige der Beethovenwissenschaft, vor allem um Bildnis- und Wohnungsfragen, erhebliche Verdienste. Die Aufgabe ist eine der dringendsten der modernen Musikwissenschaft überhaupt; denn für diese kann es keine höhere geben als die Säuberung der Abdrucke der Werke unserer größten Tonmeister von fehlerhaften Stellen.

In den folgenden Kapiteln möchte ich einzelne noch heute mitgeſchleppte falſche oder fragliche Lesarten in einigen Ouvertüren und der ſchönen Violoncellſonate W. 69 feſtſtellen. Bei manchen dieſer Verbeſſerungen werden ſich die Dirigenten und Spieler an den Kopf greifen und fragen, weshalb man noch nicht eher dahinter gekommen iſt, insbeſondere bei einer, die eine wichtige Stelle der Fidelio-Ouvertüre betrifft.

Zu den Leonoren- und Fidelio-Ouvertüren.

Ein Reviſor der Leonoren- und Fidelio-Ouvertüren ſieht ſich vor ſchwierige Aufgaben geſtellt. Von den vier Muſikſtücken iſt nur eins zu Beethovens eigenen Lebzeiten in Stimmen erſchienen: die dritte (große) Leonoren-Ouvertüre. Breitkopf und Härtel haben ſie im Jahre 1810 zum erſten Mal ſo veröffentlicht; die Vorlage — ungewiß, ob eine Abſchrift oder die Urſchrift — iſt leider verſchollen. Daß der Tondichter die Korrektur — wie meiſt bei den im Leipziger Verlag erſchienenen Werken — nicht ſelbſt geleſen hat, geht aus der Unmenge von Stichfehlern dieſes Erſtdruckes hervor. Hauptſächlich auf dieſen iſt aber ein Herausgeber des Werkes angewieſen. Die erſte Leonoren-Ouvertüre brachte Tobias Haslinger in Wien als nachgelaſſenes (138.) Werk im Jahre 1832 zum erſten Male heraus. Wie er in den Beſitz der von Beethoven durchverbeſſerten Abſchrift, die ſeiner Ausgabe zugrunde lag, gekommen war, iſt noch ungeklärt. Er ſelbſt behauptete, ſie aus der Verſteigerung von Beethovens Nachlaſſe zu haben. Man darf darein aber Zweifel ſetzen; denn ein ſolches Werk iſt im Nachlaßverzeichniſſe nicht vermerkt. Das wäre gewiß der Fall geweſen; bei ſeiner großen Bedeutung wäre es gewiß nicht mit in irgend einem Konvolut zuſammengeſchloſſen worden. Gegenwärtig befindet ſich die wichtige Handſchrift im Beſitz von Frau Maria Floersheim, der Tochter des verſtorbenen Frankfurter Sammlers Louis Koch. Mit derſelben dankenswerten Hilfsbereitſchaft, die ſchon ihr liebenswürdiger Vater meinen Beethovenforſchungen entgegenbrachte, legte mir Frau Floersheim die Handſchrift für eine Reviſion des Werkes vor, die demnächſt in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe erſcheinen wird. Trotz Beethovens eigener Überprüfung iſt die Vorlage nicht ganz fehlerfrei. Die zweite Beethoven-Ouvertüre hat, nachdem ſie ſchon einmal 1842 nach einer lückenhaften Abſchrift in ſehr unvollkommener Form erſchienen war, erſt Otto Jahn im Jahre 1853 nach einer vollſtändigen zeitgenöſſiſchen Kopie, die von Beethoven mit Verbeſſerungen verſehen war, in der Originalgeſtalt herausgebracht, aber leider und unnötigerweiſe mit Hinzufügung urſprünglich fehlender Poſaunen. In dieſer Faſſung wird ſie noch heute immer aufgeführt, doch ſollten ſich die Dirigenten entſchließen, die Poſaunen wieder hinauszuwerfen. Leider iſt jene Abſchrift, die aus dem Beſitze des Wiener Verlegers Auguſt Artaria in Jahns Hände übergegangen war, zurzeit auch verſchollen. Ich war deshalb bei meiner Reviſion des Werkes nur auf den Erſtdruck angewieſen, und zwar ſtand mir durch die Zuvorkommenheit des Herrn Prokuriſt Th. Biebrich von Breitkopf & Härtel das Exemplar zur Verfügung, das mit Blei eine Anzahl Änderungen für den Neudruck der Geſamtausgabe enthält. Die im Jahre 1814 geſchriebene Fidelio-Ouvertüre in E-dur iſt offenbar ebenſowenig wie die Leonoren-Ouvertüren Nr. 1 und 2 zu den Zeiten des Tondichters erſchienen, nicht einmal in Stimmen. (Die Urſchrift gehört heute der preuß. Staatsbibliothek.) Aber Beethoven hat von der ganzen Oper im Jahre 1814 und möglicherweiſe noch ſpäter mehrere Abſchriften für Theateraufführungen herſtellen laſſen, und es wäre eigentlich merkwürdig, wenn ſie alleſamt umgekommen ſein ſollten. Für die Textkritik wären ſie von höchſter Bedeutung. Der Meiſter hatte im Jahre 1815 den ganzen Fidelio, alſo auch die Ouvertüre, in Partitur an den Verlag S. A. Steiner verkauft; aber das Werk wurde in der Form weder von ihm noch ſeinem Nachfolger Tobias Haslinger herausgebracht. Wann der erſte Stimmenabdruck der Ouvertüre erſchien, vermag ich nicht zu ſagen; die Partitur mit der Ouvertüre wurde, wie mir Prof. Otto Erich Deutſch in Wien, der beſte Kenner der Erſt- und Frühdrucke der Tonmeiſter, freundlicherweiſe mitteilte, erſt etwa 1848 bei N. Simrock in Bonn veröffentlicht. Ein Exemplar dieſer Ausgabe konnte ich bei Herrn Muſikdirektor Ewald Radecke in Winterthur einſehen. Wie mich die Reviſion der Ouvertüre lehrte, ſind weder die Drucke noch die Berliner Urſchrift fehlerfrei, dieſe enthält ſogar ungewöhnlich viele Schreib-

verſehen und iſt deshalb bei Reviſionen nur mit Vorſicht zur Verbeſſerung von Stichfehlern heranzuziehen. Man wird aber ſehen, daß ſie mir zumal in einem Sonderfalle ſehr große Dienſte geleiſtet hat. Für die Erlaubnis eingehenden Studiums bin ich der Direktion der Muſikabteilung der Staatsbibliothek, zumal dem Aſſiſtenten Herrn Dr. Krabbe, ſehr zu Dank verpflichtet.

Da die Drucke der unter der Werkzahl 138 veröffentlichten erſten Leonoren-Ouvertüre nur eine Reihe weniger bedeutungsvoller fraglicher Stellen enthalten, greife ich gleich zur z w e i t e n. Hier nur ein Hinweis auf eine fragliche Stelle: Alle neueren Ausgaben laſſen im 98. bis 108. Takte dieſes Stückes, vom Allegro ab gezählt, die zweite Flöte in der tieferen Oktave mit der erſten blaſen; dagegen läßt der von Jahn beſorgte Druck vom Jahre 1853 die zweite Flöte an der ganzen Stelle vom 2. Viertel des 98. Taktes ab pauſieren. Ich halte dieſe Lesart — eine einzige Flöte in verklärter Höhe — für ſchöner. Sollte dem Bearbeiter der Ouvertüren der Geſamtausgabe eine unbekannte Abſchrift vorgelegen ſein, oder hat der (mir unbekannte) frühere Druck des Werkes die zuſätzliche zweite Flöte?

Wie meine Reviſion der d r i t t e n L e o n o r e n - O u v e r t ü r e zeigen wird, geben deren bisherige Drucke zu mehreren Bedenken Anlaß. Der erſtaunlichſte Fall iſt folgender: Die Erſtdruckſtimmen verlangen bei den beiden auf der Bühne zu blaſenden Trompetenſtellen ganz unzweifelhaft nicht nur eine Trompete, wie in allen ſpäteren Ausgaben, ſondern deren zwei im Einklang. Die Stimmen für dieſe Stellen ſind nämlich in der Erſtausgabe „Trombe [Mehrzahl!] in B. auf dem Theater“ bezeichnet und ſogar z w e i m a l auf einem — auseinanderzuſchneidenden — Blatte gedruckt. (Jahns Partitur der zweiten Leonoren-Ouvertüre ſchreibt dagegen nur eine „Tromba auf der Bühne“ vor.) Was ſoll man zu der Verdoppelung ſagen? Haben die ſpäteren Herausgeber des Werkes eine Stimme geſtrichen, um nicht Ungenauigkeiten im Zuſammenklang der beiden Trompeten zu riskieren? Oder ſollte es eine Handſchrift geben, die an der Stelle nur ein Inſtrument vorſchreibt?

An eine ſolche Vorlage möchte man beinahe auch glauben, wenn man den Erſtdruck der Stimmen mit den ſpäteren Ausgaben auf die Inſtrumentierung der Takte 25—14 vor Schluß des Werkes vergleicht. Die ſpäteren Drucke laſſen hier die zweite Flöte vom 2. Viertel des 25. Taktes ab mit der erſten in der tieferen Oktave gehen, während ſie in den Erſtdruckſtimmen pauſieren. Dagegen ſchreiben jene für die beiden Fagotte ein unisono mit der zweiten Klarinette vor, während die Erſtdruckſtimmen das zweite Fagott bis zum 14. Takt vor Schluß mit den Streicherbäſſen zuſammengehen laſſen. Die beiden Fagotte hatten alſo die Stelle ſo

ſtatt ſo

zu blaſen. Sollte man die obige Lesart der Erſtdruckſtimmen nicht vorziehen?

Die unglaublichsten Fehler habe ich jedoch in der Fidelio-Ouvertüre in E-dur nach der Urschrift entdeckt. Oder ist es anders zu bezeichnen, wenn bei den Aufführungen des Werkes die Pauker sechs ganze Takte nacheinander an einem der wichtigsten Höhepunkte immer falsche Rhythmen schlagen? Dabei hätte ein gesunder Musikerverstand die ersten beiden Takte schon längst ohne weiteres berichtigen können. Ich stelle hier die falsche Lesart, die die Pauken an dieser Stelle — 37.—32. Takt vor Schluß des Werkes — in allen Ausgaben haben, unter die richtige und ziehe die anderen Instrumente auf wenige Notenzeilen zusammen:

Flöten
übrige Holzbläser und Hörner
Trompeten und Posaunen
Streicher
Pauken (richtig)
Pauken (falsch)

f sempre più f

Erſt im Anſchluſſe an dieſe Stelle hat der Pauker vier Takte lang Achtel zu ſchlagen, was auch den durchgehend gehaltenen Noten der Trompeten und Poſaunen entſpricht. In die Druckausgaben iſt die falſche Lesart der Pauken in den Takten 35—32 durch eine merkwürdige abkürzende Schreibweiſe Beethovens geraten. Da dieſe Takte den folgenden vier in den meiſten Inſtrumenten völlig gleichen, ſtellte er ſie einfach in Wiederholungszeichen und ſetzte bei den wenigen Stimmen, die bei der Wiederholung anders lauten ſollten, jeweils beide Lesarten mit dem Vermerk „1tes mal“ und „2tes mal“ in ein und demſelben Takt. Dieſe Notierung des Meiſters iſt mißverſtanden worden. Wer die Urſchrift daraufhin überprüft, wird ja den Irrtum begreiflich finden; denn die Seite ſieht durch die überaus flüchtige Schrift, die Verbeſſerungen und Streichungen geradezu wüſt aus. Dagegen hätte der falſche Rhythmus der Pauke in den beiden vorhergehenden Takten bei größerer Sorgfalt des Vergleiches unbedingt vermieden werden müſſen.

Zur Ouvertüre „Die Weihe des Hauſes“.

Bei der Reviſion der Ouvertüre „Die Weihe des Hauſes“, die ich vor etwa zwei Jahren für die genannte kleine Partiturausgabe vornahm, habe ich etwa ein Dutzend herkömmliche falſche Lesarten ausmerzen müſſen, die wohl meiſt der Herausgeber der Ouvertüren der Geſamtausgabe verſchuldet hat. (Zwar ſind natürlich die Mitarbeiter an dem Unternehmen bekannt, leider ſteht aber der jeweils Verantwortliche nicht auf jedem einzelnen Band.) Für das genannte Werk kann man außer dem bei Schotts Söhnen in Mainz erſchienenen Erſtdruck als Vorlagen noch heranziehen: die Abſchrift für den Stich, die ſich noch heute bei dieſem Verlag befindet, die Urſchrift, die die ſtädtiſchen Sammlungen in Wien beſitzen, und eine zweite von Beethoven durchverbeſſerte Abſchrift, die im Beethovenhaus in Bonn aufbewahrt wird. Ich hielt mich bei meiner Überprüfung vornehmlich an den Erſtdruck und habe dann durch die Güte der Herren Strecker von B. Schotts Söhnen in Mainz auch die Stichvorlage auf einzelne Stellen hin durchſehen können; ferner haben mir die Herren Prof. Ludwig Schiedermair in Bonn und Alfred Orel in Wien noch über einige fragliche Stellen in liebenswürdiger Weiſe Auskunft erteilt. Ihnen allen ſei auch von hier aus noch beſtens für ihre Mühewaltung gedankt. Im Vorwort zu meiner Ausgabe bin ich aus Raumgründen nicht auf die von mir verbeſſerten Lesarten näher eingegangen. Hier möchte ich aber wenigſtens die beiden wichtigſten hervorheben. Bei der erſten Stelle, im 41. und 42. Takt von Anfang an gezählt, handelt es ſich wieder um einen falſchen Rhythmus der Pauken. Ich vermerke hier die Takte 37—45 (vom Un poco più vivace an), die ſoliſtiſch beteiligten Inſtrumente in eigenen Syſtemen, die übrigen in verkürzter Klavierfaſſung:

Un poco più vivace

Streicher, Oboen, Klarinetten und Hörner

Fagotte

Trompeten in C

Pauken (richtig)

Pauken (bei x x falſch)

usw.
usw.
usw.
usw.
usw.
usw.

x x

Der Herausgeber der Ouvertüren der Gesamtausgabe und seine Nachfolger fordern bei ×× einen Rhythmus wie in den Takten 37 f. Das ist jedoch wider Beethovens eigene Schreibweise — nur in dringendsten Fällen, bei offenbaren Druckfehlern, dürfen in Beethovens Werken zwei ähnliche Stellen einander völlig angeglichen werden. Überhaupt ist zu bedenken, daß der Meister selbst bei Wiederholungen von Stellen mit großer Vorliebe in der Melodik und Rhythmik wechselt.

Die andere falsche Lesart findet sich in den Takten 65—67 (Takt 12—14 vom Meno mosso ab gerechnet). Hier seien die Takte 65—70 vermerkt — noch etwas mehr vereinfacht als im obigen Falle:

Trompeten (richtig) ff

Pauken (richtig) ff

Trompeten (bei x falsch) ff x x x

Pauken (bei x falsch) ff x x x

Übrige Instrumente ff sf sf sf sf sf sf

dim.

dim.

dim.

dim.

sf

dim.

sf

Mindeſtens von der Geſamtausgabe ab haben, ſoweit ich zu ſehen vermag, alle Drucke für die Trompeten und Pauken gleich vom erſten dieſer Takte an dieſen Rhythmus ſtatt Er muß aber erſt vom 4. Takte gelten. Die Stichvorlage hatte übrigens in dieſem Takte urſprünglich denſelben Rhythmus wie in den erſten drei Takten, aber Beethoven hat ihn nachträglich mit Rötel abgeändert — alſo mit Punkt nach der Sechzehntelpauſe und mit folgendem Zweiunddreißigſtel, ſowohl in den Trompeten als auch in der Pauke. (Ich verdanke dieſe Feſtſtellung der Freundlichkeit des Herrn Franz Wilms vom Verlag B. Schotts Söhne.) Der Meiſter würde ſicher auch die früheren Takte ſo abgeändert haben, wenn er ſie ſo gewünſcht hätte. In dem 4. Takte wird alſo der mehr zuſammengedrängte Pauken- und Trompetenrhythmus der folgenden beiden Takte ſchon vorbereitet. Leider habe ich in meiner Reviſion verſehentlich den 4. Takt noch wie den 1. und 3. rhythmiſieren laſſen; ich bitte die Beſitzer dieſer Ausgabe den Fehler zu verbeſſern, und werde ſelbſt Sorge tragen, daß es auch in der nächſten Auflage geſchieht. (Fortſetzung folgt im nächſten Heft.)

Händelopern-Renaiſſance im alten, neueröffneten Celler Schloßtheater.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Am 13. und 14. Mai wurde im Rahmen der Bach-Händel-Feier die feſtliche Wiedereröffnung des alten Celler Schloßtheaters ermöglicht. Celle, die uralte, gegen Ende des 13. Jahrhunderts gegründete Welfenſtadt, iſt namentlich durch ſeine berühmte, durch das Celler Herzogengeſchlecht im franzöſiſchen Stil betriebene Hofmuſik bekannt geworden. Bach pilgerte als junger Eleve der Lüneburger Michaelisſchule nicht nur nach Hamburg, ſondern auch in die heimelige alte Heideſtadt an der Aller, die von dem im prächtigen Barock errichteten wuchtigen Kaſten des alten Schloſſes weithin überragt iſt und beherrſcht wird. Auch Händel ſoll — doch iſt dieſes nicht tatſachenmäßig nachweisbar — hier Zwiſchenſtation gemacht haben, als er in jungen Jahren ſeinen Weg von Halle nach Hamburg nahm.

Das Theater ſelbſt befindet ſich im zweiten Obergeſchoß des Celler Schloſſes, deſſen Nordflügel von dem letzten Celler Herzog Georg Wilhelm anno 1682 zu einer Stätte künſtleriſcher und

musischer Geselligkeit ausgebaut worden war. Es war mit Parterre, Hofloge, Seitenrängen und drei Rängen ausgestattet und enthielt 456 Sitzplätze. Nunmehr ist es auf zwei Ränge mit etwas über 300 Sitzplätzen reduziert worden. Beim Neubau ist das Prinzip der Kulissenbühne mit seinem naiven Maschinenzauber von Soffiten und Prospekten und der Gliederung der alten Bühnenperspektive beibehalten worden. Der Zuschauerraum selbst gibt sich im schlichten, stucklosen Weiß, gegen das das dunkelgetönte Rot der Bestuhlung und der Seitenlogen vornehm abstiᴄht. Alte Plafondbilder dienen als Schmuck der Decke, in dessen Mitte ein alter schmiedeeiserner, goldbronzener Leuchter hängt. Schlichte Innenräume, heimelige Intimität und harmonische Stilreinheit strömen Atemzüge und den eigenartigen Zauber einer alten Theater- und Musikkultur aus. —

An dem Drum und Dran der Einweihung selbst nahm die ganze Stadt durch Aufmärsche, Spalierstehen und Hissung von Flaggen teil. Mittags sprachen, in Anwesenheit von Reichsminister Kerrl, Gauleiter und Staatsrat Telschow sowie Präsidialrat Ihlert von der Reichsmusikkammer warmherzige und festliche Worte der Eröffnung. Beider Appell ging darauf hinaus, diese neueröffnete Kunststätte Angelegenheit des ganzen Volkes sein zu lassen, wobei man einer weitgehenden Unterstützung des Staates und seiner Behörden gewiß sein könne. Abends gab es, nachdem auch der Chef des Stabes, SA-Führer Lutze eingetroffen war, eine festliche Aufführung der im Jahre 1724 in London geschaffenen Tartarenoper „Tamerlan“ von G. F. Händel. Sie wurde ein fesselnder Beitrag zur Problematik des szenischen und musikalischen Darstellungsstils der Barockoper in unseren Tagen.

Die musikalische Einrichtung dieser prächtigen Händel-Oper stammt von Hermann Roth, sie stellt die Karlsruher Fassung aus dem Jahre 1925 dar, die wenigstens gegenüber der zwei Jahre früheren des gleichen Bearbeiters, den Rezitationen wieder ihren Originalcharakter läßt. Aus der damaligen Zielstellung der Händel-Renaissance heraus schürzt sie den dramatischen Handlungsknoten durch verständliche Streichungen, geht aber in der rigorosen Ausmerzung der da capo-Arien-Wiederholungen entschieden zu weit.

Die schöne Aufführung mit dem Braunschweigischen Landestheater fesselte durch den sicheren spielleiterischen Stilwillen Alexander Schums (Braunschweig), durch den prächtigen Ausstattungswurf der farbig duftigen Szenerien und Kostüme Adolf Mahnkes (Dresden) im originalen Stile der Barockzeit, Inszenierungsabsichten, denen sich die Darsteller in seelisch vertiefter, nie überspielter und weise stilisierter Haltung und Gebärde, ferner, vom Cembalo-Pult her, Rudolf Moralt mit seinem kleinen Orchester ausgezeichnet anpaßten. Damit hat das Celler Schloßtheater bewiesen, daß es für ein kultisches Festspielhaus der deutschen Barockoper und des deutschen Singspiels auf das Beste prädestiniert ist.

Richard Strauß.

Versuch einer Würdigung.*)

Von Hans Költzsch, Mannheim.

„Die Zeit im Grund, Quinquin,
die ändert doch nichts an den Sachen.“
(„Rosenkavalier“.)

Es ist heute leicht und nachgerade Mode geworden, an Richard Strauß, dem 70jährigen, Kritik zu üben. Der Wechsel der Generation, das Erlebnis des Krieges schufen neue Kunst- und Lebenshaltungen, und es bedurfte sogar kaum noch der großen geistigen Wandlung der letzten Jahre, um die Trennung von solcher Vergangenheit im Sinne ihrer Überwindung fühlbar werden zu lassen. Aber uns scheint, alle Kritik an Strauß wird auf einer falschen

*) Dieser Versuch einer Würdigung unseres Altmeisters Richard Strauß von Dr. Hans Költzsch wurde im Juni 1934 in den von Dr. Walter Stang herausgegebenen „Bausteinen zum deutschen Nationaltheater“ (Verlag Franz Eher Nachf., München) erstmalig veröffentlicht. Wir bringen diesen Aufsatz anläßlich der bevorstehenden Uraufführung der Oper „Die schweigsame Frau“ auch dem musikalischen Deutschland zur Kenntnis. Der Herausgeber.

Ebene geübt, in verschobenem geistigem Bereich. Sie geht, als Kunstkritik, nicht auf letzte, unwandelbare Wertmaßstäbe zurück; sie läßt sich vom äußeren Glanz einer großen Erscheinung ablenken, verblüffen; sie bleibt letzten Endes gar keine Kritik, sondern wird unvermutet zu einer Anerkennung, zu einer Einordnung und Begrenzung der Gestalt, begründet in jener merkwürdigen Betrachtungsweise geschichtlicher Abläufe, die da meint, alles verstehen und ordnen hieße alles dulden und verzeihen.

Nein, wir verstehen wohl, wir ordnen ein, wir erkennen an, — aber wir verzeihen nicht!

Wir verstehen: da ist ein weltfroher Künstler, der sein väterliches Erbgut pflegt und vorwärts bringt; der aus dem Geleise eines auffallend gekonnten, abgerundeten, wenn auch durchaus epigonalen Jugendstiles mit genialer Schwungkraft herausspringt und der zunächst entsetzten Mitwelt die grelle Vitalität von „Salome" und „Elektra" vorsetzt; der 10 Jahre lang, von „Salome" zur „Ariadne", durch das überragende Maß seines technischen Könnens, seiner Phantasie und Einfallskraft, seiner weltbürgerlichen Heiterkeit die Opernbühne in Atem und Spannung hielt. Da ist ein Deutscher, ein robuster Bajuware, mit Humor, Beschwingtheit, Eleganz, Grazie, und das in einer ungraziösen, unbeschwingten, humorlosen Zeit, ein skrupellos lachender Spötter in den Tagen der ewigen Vollbärte. Da ist ein ernster, strebender Musiker, dem die Last der Tradition nicht zum Verhängnis wird und ihn zum bloßen Nachfahren degradiert; der in einem eigenartigen Gemisch von schöpferischem Antrieb und gleichmütiger Selbstbehauptung sich vom Banne Richard Wagners löst und um die Gestaltung der Oper als persönlich genehmer, wie als zeitlich gebundener, moderner Kunstform ringt.

Wir ordnen ein: Richard Strauß in den Bereich der, wie man sagt, saturierten Vorkriegszeit, in den heiteren Optimismus einer bürgerlich allseitig gesicherten Lebenshaltung, die sich gelegentlich, und besonders in der Kunst, aus nervöser Anspannung und Drang nach Abwechslung, Farbe, Sensation wild und kühn, wurzellos gebärdet, deren Menschen aber nichtsdestoweniger harmlose, gesittete Genießer bleiben, ja sogar sich während eben dieser Gebärde gleichsam in einem Spiegel beobachten und eitel, selbstgefällig und „zufrieden" lobpreisen, was sie eigentlich für große Kerle sind! In den Bereich der ganz großen Kunst-Könner dieser Epoche, der Maeterlinck, Rilke, George, Hodler, Gauguin, Olbrich; wobei der Ton des Wortes auf Können, nicht so auf Kunst liegt.

Wir erkennen an: Begabung, Fleiß, Sauberkeit; ein schaffendes Individuum von höchst persönlicher Prägung und Vollendung, entfaltet auf der Grundlage eines meisterhaften technischen Könnens und eines hochgezüchteten Kunst-Instinktes; Erfüllung aller persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten in einem Grade, daß in den verschiedenen Erscheinungsformen jeweils ein Werk die volle Skala des künstlerischen Wollens enthält: nach Salome ist Elektra, nach dem Rosenkavalier Arabella, nach dem Ariadne-Vorspiel sogar Intermezzo, nach der Frau ohne Schatten die Ägyptische Helena schlechthin überflüssig; eine ästhetisch feine, immer geschmackvolle l'art pour l'art-Haltung, deren Phantasie-Fülle und Freude am Spiel, deren psychische Vielfalt oft genial anmutet. Artistik von einer Selbstverständlichkeit, Ehrlichkeit, Abgerundetheit und sogar Besessenheit des Könnens, daß sie wahres Schöpfertum, Gnade und Einfalt vorgaukeln und erlebnismäßig geradezu erschüttern kann.

Doch ach, Artistik nur . . . Es ist mit Richard Strauß wie mit einem sehr guten Schriftsteller, der, mit tiefschürfender seelischer Einfühlungskraft und der Gabe, sie in Worte zu bannen begabt, uns Mensch, Leben und Natur abbildet, und gleichsam induktiv zum starken Miterleben zwingt — und doch nie die Grenze des eigentlich Schöpferischen überschreiten kann. Der ein Schriftsteller bleibt und nie ein Dichter werden kann. — Richard Strauß ist der größte Musik-Schriftsteller der Gegenwart! Er schreibt in und mit Musik, nicht aber Musik tönt durch ihn. Eine Erscheinungsform des schaffenden Menschen, die beileibe nicht modern ist, sondern die es zu allen Zeiten gegeben hat. Was Strauß dabei von ähnlichen Erscheinungen der Gegenwart wie Schreker, Weill, Krenek, Hindemith trennt, ist die vornehme Haltung, die Ehrlichkeit, Lauterkeit und, bis auf wenige Fälle (Schlagobers), Kompromißlosigkeit seiner künstlerischen Gesinnung, das Nicht-mehr-scheinen-wollen.

Das Erlebnis des Schöpferischen, Begnadeten in einem Werk und einem Menschen — wenn einem beim Beginn eines Schubert-Liedes irgend etwas innen „aufgeht", wenn es einem an Stellen der „Zauberflöte" oder des „Don Giovanni" kalt über den Rücken läuft, wenn man beim Anschauen von Lionardos „Abendmahl" Zeit und Raum vergißt — bei Richard Strauß wird man vergeblich danach spüren und lauschen. Nach Stunden geistiger Luft und Anspannung, scharmanter, gebildeter Plauderei stellt man, schmerzlich bewegt, fest, daß er den Anderen innerlich leer ausgehen ließ, daß alles nur schönes Spiel, Schein, ästhetischer Genuß, Blendwerk und Zerstreuung war und die Tiefe der Seele nicht einen Augenblick erzittern lassen konnte. Die unerhörte psychische Einfühlungsgabe, die in allen Farben schillernde Palette der malerischen Durchzeichnung, die wunderbare Schönheit, die psychologische Feinheit, die Beseelung, Verklärung und Veredelung des klanglichen Ausdrucks in Stellen wie dem Schlußterzett des „Rosenkavaliers", dem Vorspiel und Schlußgesang der „Ariadne"-Oper, der Oreststzene in „Elektra" — nie kann sie uns jene tief innere Erlebens-Erschütterung geben, wie ein Takt eines Bachschen, Mozartschen, Schubertschen Werkes, mag er barock gebaut, klassisch gestaltet, romantisch empfangen sein. Strauß baut, gestaltet, empfängt nicht — er k a n n M u s i k, und er arbeitet mit ihr. Doch sie, die Musik, die Kunst, rächt sich auf eine geheimnisvolle Weise. Wird sie so gerufen, wird so mit ihr umgegangen, so verwehrt sie dem Schaffenden den Schritt über die Grenze und seinem Werk das Fundament der wahren Tiefe und Gnade. Es bleibt dann Artistik, ein Kunst-Stück, und er bleibt dann ein Künstler, doch kein Schöpfer, ein von der Natur mit einer großartigen Begabung bedachtes Talent, doch kein vom daimon getriebenes Genie.

„So ein Joseph, der Gott sucht, dazu muß ich mich höllisch zwingen", schreibt Strauß in einem Brief aus der „Salome"-Zeit. Nun, die Blässe dieser Josefs-Figur mag wohl ihren Grund darin haben, daß ihr Schöpfer selbst nicht so ein Josef und Gott-Sucher war. Und die Schwäche und Blässe, oder das unechte Sentiment aller Lyrik bei Strauß mag den gleichen Grund im Mangel aller Lyrik bei ihm selbst haben. Wie frivol geradezu klingt nicht seine volksliedhafte Innigkeit in „Arabella" und „Rosenkavalier", und doch birgt gerade das letztere Werk die wärmsten Herzenstöne, die Strauß zu geben fähig ist! Mangel an Herz und Lyrik bei einem Mann, dessen ganzes Werk ein Sang auf die F r a u ist, — ein Kunstgesang freilich, seelenlos wie der Sang der künstlichen Nachtigall in Andersens Märchen. — Doch dieser Mangel an Lyrik wird unversehens aus einem persönlichen Kennzeichen zu einem Wesenszug des Straußschen Werkes überhaupt. Er bestätigt den früher geschilderten instinktiven Eindruck: Verweilen in der Sphäre bloß des Spiels, der liebenswürdig heiteren Geste, der virtuosen Schönheit und Feinheit, ja des Raffinements, der Sensation und „Aufmachung", und weiterhin der geschmäcklerischen Spielerei, des „Stiles" ohne schöpferische Tiefe und begnadeten Antrieb. Geniales Kunstgewerbe.

Doch gutes Theater! Befreiung nämlich vom Ballast aller Kulissen-Mystik und krampfig verstiegener Musik-Philosophie; zurück zum lebendigen Theater, zum Spiel und Schein, zur Illusion, zu Mozart, Rossini, Johann Strauß. Daher die immer noch vergnügliche Existenz der Strauß-Opern am deutschen Theater, an dem man auch heute noch um des heiteren, befreienden Scheines willen einen Mangel an Ethos getrost hinnehmen darf, zumal wenn er in das blendende Gewand solcher makelloser technischer Fertigkeit gekleidet ist.

Ewige Kluft zwischen Beruf und Berufung, Könner und Künder; zwischen Talent und Genie, zwischen Dittersdorf und Mozart, Marschner und Weber, Strauß und Pfitzner. Oder weiterhin zwischen Genie und „Zeit". Richard Strauß, das ist nicht so sehr seine Schuld, sondern seine ihm gegebene Natur, gehört zur Seite des Berufs und Talents. Daß er auch zur Seite der „Zeit" gehört, das aber enthält nun doch eine Schuld, die ihm anzukreiden ist. Gnade kann man nicht erringen, aus der Verbundenheit mit Zeit und Umwelt kann man sich nicht lösen. Und doch: der Gnade sich geöffnet halten — und dank seiner außerordentlichen Gaben der Zeit Richtung und Antrieb geben, das ist auch jedem Talent gegeben. Strauß hat nie wider den Strom geschwommen, er hat seine Zeit erfüllt, hat sie bis in letzte Verzweigungen und Feinheiten abgebildet. Er hütete die väterliche Musikanten-Erbmasse mit

Fleiß, Können und Gelingen, ohne dabei den Boden der bürgerlichen mütterlichen Familie Pschorr selbst in den wildesten Ausbrüchen der „Elektra" oder in den hymnischen Verzückungen der „Ariadne" auch nur handbreit aufgeben zu können. Er hat die zufällige Verbindung mit dem Wiener Literaten und Ästheten Hofmannsthal zu einer organischen gemacht und sich die Richtung dieses einen Schaffensweges selbst vorgezeichnet. So hat er in seiner Zeit nie seine Kunst aus dem Reich des vergänglichen sensus in das der ewigen Idee emportreiben und damit diese Zeit überwinden können. — Wenn ihm im Geistesleben von heute eine wichtige öffentliche Stellung eingeräumt wurde, so ist die Berechtigung dafür herzuleiten aus dem äußeren, internationalen Prestige seines Namens, aus der Fülle seines Könnens im Handwerk, seiner gesunden Erfahrung und Überlegenheit, aus einer gewissen natürlichen, unverbildeten, heute noch geradezu jugendfrischen Art, Dinge und Menschen, Kunst und Kunstbetrieb zu sehen, — nicht aber aus dem geistigen, ethischen Fundus, durch den er zu seiner Zeit und heute fördernd und befruchtend hätte wirken können.

So erscheint uns Richard Straußens ganzes Lebenswerk in der weiteren Überschau wie ein einziges „Intermezzo", einmal von der ganz privaten Färbung und Ausprägung, über die der taktvolle Mitmensch mit einem verbindlichen Lächeln zur Tagesordnung schreitet, und ein andermal von einer kunstgeschichtlichen Ausprägung, deren Artistik, d. h. deren kunst-technische Einzelelemente wohl als „fortschrittlich" in den Bereich der musikalischen Ausdrucksmittel überhaupt aufgenommen werden können, über die als Ganzes, als eine interessante Episode, die Geschichte jedoch mit einem ähnlichen, diesmal augurenhaften Lächeln zur rechten Ordnung weitergeht, — und bereits weitergegangen ist.

Das große Hans-Pfitzner-Buch.

(Walter Abendroth: Hans Pfitzner, München, Albert Langen und Georg Müller, 1935.)

Von Victor Junk, Wien.

Wollte man heute die „Idee" von der deutschen Musik, ihre bildliche Vorstellung im Sinne der platonischen Ideelehre, bezeichnen und erläutern, so könnte man sie nicht anders und besser umschreiben als mit dem Namen Hans Pfitzner. In dem Kampf gegen die zerstörenden Elemente von gestern, die vom Ende der Tonkunst faselten oder es bewußt herbeiführen wollten, — einem Kampf, in den Pfitzner selbst wiederholt und aufs leidenschaftlichste eingegriffen hat, war seine stärkste und unbesiegbare Waffe seine eigene Musik. So viele namhafte Köpfe aber sich mit der einzigartigen und universellen Erscheinung Pfitzners beschäftigt haben, so fehlte doch bis jetzt die auf breiteste Quellenbasis gestellte zusammenfassende Darlegung seines Lebens und Wirkens. Sie liegt nun vor in dem prächtigen Buch von Walter Abendroth. Es wäre zu jeder Zeit willkommen gewesen und muß es besonders heute sein, wo den Gedanken der Pfitzner'schen Kunstlehre, lebenswahr veranschaulicht durch sein geniales Schöpfertum, bei der nationalen Aufrichtung Deutschlands erhöhte Bedeutung und Beachtung zukommt. Hat doch gerade Hans Pfitzner am überzeugendsten und energischsten, am mutigsten und entbehrungsvollsten für die deutsche Art in der Kunst gekämpft, ihr inmitten der Zersetzungstendenzen der letzten Jahrzehnte den Weg gewiesen, Echt und Unecht voneinander geschieden.

So sei das gegenwärtige Erscheinen des Buches doppelt warm begrüßt! Es konnte wohl auch zur Darstellung von Pfitzners Lebens- und Schaffensbild kaum einer berufener sein als Walter Abendroth, dem hier außerdem — neben der beachtenswerten früheren Literatur über Pfitzner — die reichsten und lebendigsten Quellen zur Verfügung gestellt waren: das Privatarchiv des Komponisten und der Schriftwechsel mit Freunden und Helfern. Das Buch kann daher mit vollem Recht die erste authentische biographische Darstellung genannt und als unentbehrlichste stoffliche Grundlage für alle spätere Pfitznerforschung gewertet werden.

Und doch macht es der Umfang und der Reichtum des behandelten Gegenstandes allein nicht aus: die persönliche Einstellung des Verfassers ist es vor allem, was dem Buch seine über-

ragende Bedeutung verleiht. Sie drückt ſich ſchon in der Verteilung des Stoffes aus: $^3/_4$ ſeines Inhalts ſind der Perſönlichkeit des Meiſters gewidmet, $^1/_4$ der Würdigung der Werke. Das heißt: dem Verfaſſer war es wichtiger, die Eingliederung des ſchaffenden Meiſters in Zeit und Umwelt zu verſuchen, als für die Werke erklärend zu werben. Und ſo ſtellt er in das mit markanten Strichen gezeichnete Bild von den Zeitſtrömungen in der deutſchen Muſik, in die Pfitzner hineingeboren wurde, die Perſönlichkeit des verehrten Meiſters ſelbſt; hatte er aber aus der Darlegung jener früheren Zeitſtrömungen und Richtungen auch ſchon die Maßſtäbe für das Werturteil gewonnen, und ſo tritt uns ſogleich die Univerſalität des Pfitzneriſchen Schaffens entgegen, die ihn auch außerhalb des „neudeutſchen“ Lagers ſtellen und dazu führen mußte, daß er bald von allen Seiten abfällig bewertet wurde. Solange bis dann durch alle dieſe „Mauern der Ablehnung“ die innere Stärke ſeiner Muſik endlich doch hindurchdrang. Dieſes Kapitel von der Perſönlichkeit Pfitzners gehört zu dem Wertvollſten, was über Pfitzner überhaupt je geſchrieben wurde. Die Charakteriſtik, die Abendroth von Pfitzner als Romantiker gibt, hebt mit Recht dasjenige ſtark hervor, was ihn über die Romantik erhebt: ſeine Kraft der Formgeſtaltung und Formbezwingung, eine äſthetiſche Forderung, an der die alten Romantiker ſelbſt bekanntlich alle geſcheitert waren. Auch hierin erſcheint Pfitzner demnach als ein Erfüller, der Auseinanderſtrebendes vereint, in ſeiner eigenen künſtleriſchen Erſcheinung ausgleichend vermählt hat: klaſſiſche Formvollendung mit romantiſcher Weltanſchauung und Stoffwahl. Sehr ſchön zeigt Abendroth, wie dieſe gegenſeitigen Spannungen die Natur Pfitzners frühzeitig zum Kampf gedrängt haben, zum Kampf für eine künſtleriſche Anſchauung, für eine überperſönliche Angelegenheit alſo, für die er ſich perſönlich verantwortlich fühlte: war er doch, und iſt er doch wirklich auch heute ſozuſagen das künſtleriſche Gewiſſen unſerer Zeit!

Nicht minder klar und ſcharf umriſſen zeichnet Abendroth demnach auch das Bild ſeiner menſchlichen Perſönlichkeit. Es wird nicht nur die Vertreter der modernen Vererbungslehre intereſſieren, zu erfahren, was in Pfitzners Eltern und Großeltern an menſchlichen, geiſtigen und künſtleriſchen Qualitäten gegeben war und wie ſich dieſe für die Anlage des Nachkommenden wichtigen Erbſtücke auf die Vorfahren verteilen. Von ganz beſonderem Wert iſt, was der Verfaſſer über Pfitzners zu früh verſtorbene Gattin Mimi ſagt, über die kluge und mutige Weggenoſſin des Meiſters, ein „Genie der bewußten Selbſtloſigkeit“.

Durch dieſen erſten, den biographiſchen Teil des Buches zieht ſich wie ein roter Faden hindurch das Leid, das der Meiſter erdulden mußte, durch allzulanges Verkanntbleiben, durch Zurückſetzung hinter glücklicheren Zeitgenoſſen. Und es gehört zu den höchſten Verdienſten Walter Abendroths, das von den Gegnern verzerrte Bild der künſtleriſchen und der menſchlichen Perſönlichkeit Hans Pfitzners zurecht gerückt und auch das, was wohlmeinende Freunde im Ungeſchick des Überſchwanges daran verzeichnet haben mochten, wieder in Ordnung gebracht zu haben. Nicht vergeſſen ſei hier namentlich der Mut, mit dem der Verfaſſer ſeine Aufgabe ausficht und die Dinge beim wahren Namen nennt.

Empfindet man dieſen erſten, der Perſönlichkeit und dem Leben gewidmeten als den Hauptteil des Buches, ſo wird man nicht weniger gefeſſelt und zu unbedingter Anerkennung gedrängt beim Leſen des zweiten Teils, der den Werken und dem perſönlichen Wirken Pfitzners gilt. Die Frage nach der Größe und dichteriſchen Bedeutung des Pfitzner-Grun'ſchen „Armen Heinrich“ (um nur ein Beiſpiel herauszugreifen) iſt längſt keine Frage mehr; dennoch iſt die Abendrothſche Darſtellung hier überall notwendig, weil ſie ſtets mit kurzen, aber prägnanten Sätzen das Weſentliche trifft, die richtigen Maßſtäbe zur individuellen Beurteilung jedes einzelnen Gegenſtandes anwendet und ſo ſeiner beſonderen Eigenart gerecht wird. Und ſelbſt wo Abendroth in ſchönem Eifer zu weit zu gehen ſcheint (ſo wenn es vom Paleſtrina-Text heißt: „auch Wagners reifſte Bühnendichtungen ſtellt er durch die reine Männlichkeit des Gefühls und die ſchöne geiſtige Nüchternheit der künſtleriſchen Haltung durchaus in den Schatten“), ſo wird das keinen wohlmeinenden Leſer beirren, weil es keinen Schaden anrichten kann. Sehr erwünſcht kommt die ausführliche Behandlung des „Herz“, da wohl keines der Pfitznerſchen Bühnenwerke ſolchem unbegreiflichen Unverſtand begegnet war wie dieſes letzte.

Es kann dem Meister nur neue überzeugte Anhänger gewinnen, wie hier die Vereinigung der (den früheren Werken angeblich fehlenden) unmittelbaren Theaterwirksamkeit mit dem seelischen Gehalt des Stückes nachgewiesen wird, wie beredt und klug der Verfasser die von so vielen Seiten angezweifelte Logik der Märchenhandlung verteidigt und Pfitzners eigenen Anteil an der Dichtung von Mahner-Mons klarlegt.

Aus diesem fesselnd geschriebenen Buch von Abendroth wird vor allem Eines wieder aufs neue bestätigt: das ist der schier unfaßbare Reichtum des Pfitznerschen Lebenswerks, die Vielseitigkeit, um nicht zu sagen: Allseitigkeit seiner geistigen Interessen, kurz: die Universalität des Genies. Sie tritt uns augenfällig entgegen in den Darlegungen, die Abendroth dem Komponisten, dem Meister der Wiedergabe, dem Dirigenten, dem Klavierspieler, dem Regisseur, dann aber auch dem Lehrer und — nicht zuletzt — dem Schriftsteller Hans Pfitzner gewidmet hat. Wenn diesem umfassenden, gründlichen, liebevoll geschriebenen Buche gegenüber ein Wunsch übrig bleibt, so wäre es der, daß in diesem, dem Wirken des Meisters gewidmeten zweiten Hauptteil über die gegebenen Andeutungen und kurz zusammenfassenden Grundzüge der Beurteilung hinaus Manches noch ausführlicher und ins Einzelne eingehend behandelt werden möge. Pfitzners hochbedeutsame Bearbeitungen fremder Bühnenwerke sind leider ganz übergangen. So willkommen das Zusatzkapitel mit den Polemiken Pfitzners gegen Widersacher und gegen falsche Meinungen ist, so verdiente meines Erachtens der Dichter Hans Pfitzner und nicht nur der Schriftsteller im allgemeinen noch eine besondere, tiefgehende Darlegung. Genau so, wie wir zum Verständnis eines seiner Musikdramen dessen Inhalt kennen müssen, genau so, oder noch mit viel mehr Recht darf der Leser, der sich über Pfitzner gründlich orientieren will, fordern, das Gerüst der Gedankengänge seiner hochbedeutsamen Schriften im Einzelnen kennen zu lernen. Abendroth gibt davon einen ausgezeichneten, aber, wie mir scheint, doch zu knapp zusammenfassenden Überblick. Er will auch nichts anderes geben und rechtfertigt sich im Vorhinein. Mag sein, aber der Wunsch nach mehr entspringt doch eben nur dem Bewußtsein, daß man von dieser hervorragenden und überall zutiefst eindringenden Darstellung Abendroths eben nie genug kriegen kann. Sie ist jedenfalls geeignet, uns den Größten und Reinsten der lebenden schaffenden Geister Deutschlands so zu zeigen, wie er ist, und sein unsterbliches Werk so hinzustellen, wie es wirken muß auf alle, die sich ihm ohne Voreingenommenheit nähern wollen.

Viel ist noch für Hans Pfitzner zu tun, damit er auch endlich vom Volk erkannt und gewürdigt werde — einen Weg dazu, und zwar einen beglückenden Weg weist uns das Buch von Walter Abendroth.

Das Einmalige.

Zu Otto Nicolais 125. Geburtstag am 9. Juni 1935.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Der dunkelrot lackierte königliche Wagen brachte den Kapellmeister aus dem Charlottenburger Schloß nach Berlin zurück. Das breite Gittertor schloß sich hinter dem Gefährt; der edel geschweifte Bau blieb zurück; seine grüngoldene Kuppel schwand. Otto Nicolai dehnte sich auf den dunkelpurpurnen Polstern. Fiebrig suchten seine Augen einen Ruhepunkt. Am Wagenfenster glitt die schier endlose Reihe der Chaussee-Bäume vorbei, trutzige Stämme und knorriges Astgewirr, überladen mit berstenden Knospen. Unsichtbare Sonne warf himbeerfarbene Reflexe zwischen kahle Gartenwege, blitzte im Brennpunkt eines fernen Fensters. Der Erdboden glänzte feucht-schwarz und allenthalben bildeten sich fette Krumen. Nicolai öffnete ein Wagenfenster. Auf seine Lippen legte sich der Geschmack der Märzluft; gährende Frische, mit einem leisen Aroma von Veilchen. Vorfrühlingsgeschmack . . . Am liebsten wäre der Königliche Kapellmeister aus der Hofkutsche gesprungen um den Durchbruch der Keimzeit noch näher zu fühlen, hier, wo frühe Abendnebel wie brodelnde Unruhe aufstiegen. Er nahm den Zylinder mit der breiten, geschweiften Krempe vom Kopf um die Stirn in dem eindringenden

Luftzug zu baden. Horch — dort drüben der ſinkende Carneolſtreif, der ſich dem eben noch farbloſen Odem des Erdreiches mitteilte und ihn ſichtbar durchdrang, ward Muſik, — Geigentönen. Es quillt mit dem dahinziehenden Nebelrot, es niſtet in halbwachen Trieben . . .

Nicolais Hände taſteten nach dem Bleiſtift. Sie ſteckten in hellen Glacées, ſie hatten den Hofzwang noch nicht abgeſtreift. Er ließ ſie wieder ſinken. Die Muſikaliſche Stunde bei der Königin Eliſabeth wirkte in ihm nach. Wie bedauerlich, daß der König wider Erwarten nicht erſchienen war! Das machte eine Vorfreude überflüſſig und eine Erwartung zunichte. Die Vorausſicht, daß alles ſich ähnlich abſpielen würde wie in jenem Januar-Konzert; nur daß der intimere Rahmen dieſer Nachmittagsſtunde in den Lieblingsgemächern der Königin — in dem traulicheren Charlottenburger Schloß — noch engere künſtleriſche Vertrautheit verſprach als der große Abend zu Berlin. Nein, nein, — wenn Friedrich Wilhelm nicht ſelbſt zugegen war, unterblieb beſſer der Vortrag der jüngſt entſtandenen Opernteile. Die Königin ſchwelgte lieber in Pſalmen und ernſten Liedern. Zumal heute — — —

Der Fahrweg beſchrieb einen gelinden Bogen und der Wagen rollte auf ſchnurgerader Straße dem Brandenburger Tore zu. Der unheilumwitterten Stadt entgegen.

Wie brünſtig die Königin heute nach geiſtlicher Muſik verlangte! Klavierſätze aus ſeinem Kyrie, ſeinem Graduale genügten ihr nicht. Sie verlegte das Muſizieren unvermutet in die Schloßkapelle, und während er nach ihrem Wunſch auf der Orgel phantaſierte, war ihm, als gab ſie ſich mit ihrer vertrauteſten Umgebung einem langen Gebet hin.

Er ſchloß das Wagenfenſter wieder, der Luftzug hatte ſich gewandelt. Er fröſtelte in dem kalten Hauch.

Hing die Stimmung der Königin mit den immer wieder auf der Oberfläche treibenden Gerüchten zuſammen, die eine geheime Gärung in Preußen am Werke wußten und das nahe Ende der Monarchie prophezeiten? Die Luft in dem Hofwagen war plötzlich knapp. Nicolai lockerte die ſeidene Halsbinde. Er hatte dem Gerede nie Glauben geſchenkt. Vielleicht weil er gerade jetzt auch zu tief in der Atmoſphäre ſeines Werkes untergetaucht war.

Armer König! Er hat gewiß ungern von dem Muſizieren im engſten Kreiſe Abſtand genommen. Konnte ein M e n ſ ch herzlicher entſtehendem Kunſtwerk ſich verbunden erklären, als e r es damals tat? Nicolai ſtarrte in den Spiegel unterhalb der Wagendecke. Wie in einem Guckkaſten erſchienen ihm die Bilder des erſten Hofkonzertes in dieſem achtundvierziger Winter; der ihm ſchon nicht mehr fremde Muſikſaal in dem überlieferten Zierat in Gold und Korallenrot; er ſelbſt am Flügel, das Kammerorcheſter und die ausgewählte Domſängerſchar von dort aus dirigierend. Der breite Längsſpiegel vervielfältigte die knöcherne Erſcheinung des Intendanten von Küſtner zu einer unüberwindlichen Macht, die argwöhniſch das Auftreten der beiden Primadonnen verfolgte: der kapriziöſen Madame Viardot und der bürgerlicheren Leopoldine Tuſzek. Ei — die beiden waren bei der Sache! Das Allegro ſprühte und ſprudelte mit der Glockenſtimme der Viardot; beweglich und keck ſekundierte der Flötenton der Tuſzek. Und er? Ward er nicht hineingeriſſen in den melodiöſen Schalk, daß er den Klavierpart mit blitzendem Humor führte, die untermalenden Halbtöne wie Kobolde kichern und tanzen ließ, die verlockenden, verliebten Begleitſätze der Briefleſung bis in die Fingerſpitzen fühlte, und alle Schattierungen augenblicks empfundener Neckerei und Zärtlichkeit hineinlegte.

„Frohſinn und Laune würzen das Leben — — —“

Eine Unmutsfalte zwiſchen den Brauen, ſaß der Intendant abwehrgepanzert. So als müſſe er darüber wachen, daß der lebendige Übermut, die muſikgewordene Ausgelaſſenheit an der höfiſchen Stätte in Schranken verwieſen werde.

Aber die Funken dieſer Heiterkeit hatten ſchon in Friedrich Wilhelms Bruſt gezündet. Wie ſtrahlten ſeine Augen die Luſt der Klänge zurück! Beflügelten Schrittes kam er, die Damen mit galantem Scherzwort zu beglückwünſchen, dem Komponiſten beide Hände zu ſchütteln. „Das laſſen wir uns nicht entgehen, lieber Küſtner! Die Oper ſichern wir uns.“ Die eiſige Miene des Intendanten ſtreifte ein ſieghaft entwaffnender Seitenblick.

Kunſtfroher Monarch! Was ich heute bereit hielt, ſollte dem erſten Eindruck die Wage halten. Noch erfriſchender malte ich mir die Wirkung aus: in der Zwangloſigkeit des allerkleinſten Zirkels, wo man beieinander ſitzt wie im guten Bürgerhauſe, wo die „Majeſtät" abgelegt wird als läſtiger Ballaſt und unter den Gaſtgebern ſelbſt die einfachſte Anrede, die perſönlichſte Natürlichkeit den Vorrang hat. So begegneten wir einmal einander — der Menſch dem Menſchen. Und mich umklammert eine Ahnung immer ſchnürender, die mir bedeuten will, daß ſolche Stunde nicht wieder kommt.

Der kleine Spiegel unter der Wagendecke trübte ſich. Oder zog nur die ſinkende Dämmerung darüber hin? Verſchluckte ſie auch das halbwache Klingen, das — peinvoller Zwieſpalt! — die religiöſen Themen übertrumpft hatte? Durchbruch naher Blütezeit bedeutend — —?

Der Wagen näherte ſich dem Leipziger Tore. Eine kurze Strecke noch, dann wird in der Stille des dienſtfreien Abend das zarte umnebelte Motiv ſich entfalten — — anwachſen . . . In der Schaffensſtunde!

Ob inzwiſchen ein Brief von Pauline eintraf? Der erſehnte, verhalten liebevolle Brief, der wie eine zärtliche Hand Zwieſpalt und Zweifel und Einſamkeit vom Herzen nimmt. Ja, es geht ein Strom von Miterleben aus von dieſen Briefen, ſeit aus der vornehmen Schülerin von Stradiot die Freundin Pauline wurde, die geliebte, die liebende. Manchmal ſtört eine jähe Unruhe den mit Theatermiſeren und körperlichen Leiden Ringenden auf, oder es lähmt ihn Erſchrecken. Tat er recht daran, die äußere Bindung immer noch hinauszuſchieben? Wie — wenn in Dresden, ihrem Wirkungsorte, in Wien, ihrer Heimat, in Italien, ein anderer — —?

Die Hofkutſche wendete elegant mitten in der ſtillen Leipziger Straße. Er ſuchte die Torheit ſolcher Gedanken abzuſchütteln. Zudem war er an ſeiner Wohnung angelangt. Höchſte Zeit, aus dem dumpfigen Verſchlag hier herauszukommen!

Aus den Fenſtern guckten Köpfe, eine Horde Kinder und eine Reihe eiligſt ſich nähernder Anwohner bildeten Spalier, um den Inſaſſen des königlichen Wagens zu betrachten.

Summend ſtieg er die Treppe hinauf. Kaum, daß durch die kleinen Fenſter des Treppenhauſes ein letzter trübſeliger Tagesſtreif Durchſchlupf fand.

Der Brief w i r d da ſein. In jeder Faſer lebt ihm die Gewißheit. Und ſobald die neuen muſikaliſchen Einfälle zu Papier gebracht ſind — nein — eher noch, — aus dem Brauſen und Gären heraus wird er ihr alles berichten — eine große künſtleriſche Beichte. Und wenn das Entſtehende, Zarte, die Elfenflügel ſpannt, zu i h r ſchweben, wie an Wiener Maientagen die allererſten Skizzen der Oper den Schreibtiſch verließen, ihr ſich vorzuſtellen, wie wird da die Verheißung ſchlummernder Sommermonde aufſtrömen, mit dem reifenden Werke zwei Liebende zu verbinden.

Er wurde gewahr, daß er zuletzt zwei Stufen zugleich genommen hatte. Hochatmend betrat er ſeine Wohnung.

Der Brief harrte ſeiner.

Er nahm ſich kaum Zeit, den Mantel abzulegen. Geigengeſang ſchwoll immer ſtärker um ihn an, das Thema löſte ſich aus den Nebeln.

Ja — es war ihre Hand, die zierliche dünne Schrift. Ein Brief des Vaters lag daneben. Der mußte zurückſtehen, — dieſen Glücksminuten ſoll die Düſternis der Klagelaute, die Verlogenheit vorgetäuſchter Sorgen fern bleiben. Pauline, du — du biſt nahe! Die engen Reihen, Zeile an Zeile ſind Perlenſchnüre aus dem Geheimfach deiner Seele.

Die Augen weigern ſich, im letzten Tagesverdämmern all die Seiten zu bewältigen, alles rinnt durcheinander. Der Meſſingſtänder der Schiebelampe ſchwankt unter der Haſt der Licht anzündenden Finger.

„Teurer Freund!"

Er wird zuerſt die immer heller ihn einſpinnende Melodie aufzeichnen, zum Willkomm derer, die lebendig bei ihm iſt.

Vor ſich hinſingend holte er klares Notenpapier und ſein Schreibzeug herbei, und lehnte den Brief gegen den ſanft blinkenden Lampenſtänder. Während er mit dem Raſtral die Notenlinien zog, ſah er Pauline vor ſich; die weichen Bewegungen der junoniſchen Geſtalt; das ſpie-

gelnd gefcheitelte, kunftvoll geflochtene braunblonde Haar; die träumerifchen Augen mit ihrem verhaltenen Strahl.

„Teurer Freund!"

Er brachte nur wenige Takte zu Papier, dann meinte er, ihre Nähe durch den Vorzug folcher Arbeit zu vernachläffigen. In die Ecke des kleinen grünen Ripsfofas zurückgelehnt, Freude in den Mienen, nahm er den Brief zur Hand.

Frauliche Güte fragte nach feinem Ergehen, Anklänge weckend forfchte fie nach feinem Schaffen, nach feiner Arbeit am Dirigentenpulte; feiner Stellung zum Hofe. Fließendes Geplauder über Dresdener Opernverhältniffe und faft übergangslos ernftere Wendung eigenem Schickfal zu. Ihm wird heiß bei dem Verweilen in Erinnerung feiner Befuche in Dresden. Tiefer kettet die Melodie ihn ein. Liebesgewinde. ... Wären die Elfenfchwingen ftark genug, ihn felber zu ihr zu tragen! Da fchleicht fich auch fchon die Wehmut in ihre Worte. Die Trennung — die weite räumliche Trennung! Das unentrinnbare Netz des Lebens, ward es nicht wieder und wieder allen Träumen zum Verhängnis?

Betroffen ließ er den Brief finken. Mußte es fo kommen? Ohne die bittere Frage ganz zu verftehen, berührte fie ihn wie ein Schuldurteil. Wohl — fie hatte Grund genug an ihm zu zweifeln! Was heute in ihm Entfchluß ward, lange, lange war das fällig. Er wird die Zögerung gutmachen, fchnellftens — die Bitterkeit bannen — — —

„Mußte das fo kommen?"

Er ftrich beruhigend über den Brief als könne feine Hand damit die Trauer von ihrer Stirn verfcheuchen.

Aber dann riß ihn etwas jäh empor, ein faufender Keulenfchlag, der nicht nur fein Hirn traf, betäubte; feinen Augen die Sehkraft nahm; der grade auf fein Herz niederfchmetterte, daß es berftend noch einmal wild emporfprang.

Er ftand mitten im Zimmer, beide Arme zur Abwehr ausgeftreckt. Er wußte nicht, kam der grelle Knall, der fich vor feinen Ohren fchneidend wiederholte, von feinem zerfpringenden Herzen her oder von außen —? Der Brief flatterte aus feiner Hand.

Pauline — verlobt — ?

Die aufbäumende Widerftandskraft einer Sekunde ließ fchnell nach. Er kauerte fich, zufammenfinkend, auf irgendeinen Stuhl.

Pauline verlobt — mit — das hatte er nicht mehr erfaßt. Ein Schwall von Stimmen füllte ringsum die Luft, Schreien, Rufen — er hörte unausgefetzt nur ein Wort: verloren — verloren — — —

Verloren.

Sie hat mich geliebt. Sehr geliebt.

Verloren.

Er fah fie vor fich; die weiche Bewegung, mit der fie einem anderen in die begehrenden Arme fank, fchwankend, gequält, den Widerftand zerbrochen durch den Zweifel an — feinen Gefühlen.

Zu fpät fein Entfchluß. Zerftört die Melodie. Die Elfenflügel .....

Er fühlte Entfetzen durch feinen Körper beben wie in Kindertagen, wenn der Vater die erbarmungslofe Fauft gegen ihn hob. Lange kauerte er im Schüttelfroft. Nach und nach erft kam ihm zum Bewußtfein, daß in der ftillen Leipzigerftraße ein Kampf auf Leben und Tod entfeffelt war.

* *

Von Stund an fchloß er den Treuebund mit dem Werk allein. Über Pulverdampf und Barrikaden, über die Afche feines Herzens fchritt unaufhaltfam die Oper zur Vollendung, mit der Vollendung zu erringen er fich mühte. Ein von Schwermut umfchatteter König lächelte noch einmal matt in die ftrotzende Fülle der melodiöfen Heiterkeit hinein. Der Elfenzauber der frohen Spuknacht aber kettete fich dicht um den ausgebrannten Tonfchöpfer, um ihn im Zuge des Maien fchon in die Unfterblichkeit zu tragen.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Seit einer Reihe von Jahren haben ſich die Berliner Kunſtwochen am Schluß jeder Saiſon als ein wirkungsvoller Ausklang erwieſen. Mag man auch im einzelnen noch beſondere Wünſche geltend machen, insbeſondere eine größere Rückſichtnahme auf das volkstümliche Muſizieren und die Beteiligung des Volkes im Sinne eines „Volksfeſtes“, ſo läßt es ſich andererſeits nicht leugnen, daß gerade die Kunſtwochen für die Reichshauptſtadt von typiſcher Bedeutung ſind. Sie enthalten ſozuſagen den Querſchnitt all deſſen, was für den Berliner Boden bezeichnend iſt und was Berlin von dem Muſikleben anderer Städte unterſcheidet. In dieſer Richtung zu immer größerer Vervollkommnung zu gelangen, iſt auch dieſes Mal die Aufgabe, wie Oberbürgermeiſter Dr. Sahm anläßlich der feierlichen Eröffnung im Feſtſaal des Berliner Rathauſes ausführte. Die Kunſtwochen ſollen Zeugnis ablegen von der althergebrachten Kultur der Reichshauptſtadt und zu einer Vertiefung der Muſik beitragen. Sie ſollen den Geiſt widerſpiegeln, der in Berlin waltet, und innig mit den in Berlin ſchaffenden und wurzelnden Kräften verbunden ſein.

Gerade dieſe letzte Forderung hätte keinen beſſeren Ausdruck finden können als durch die mit der Eröffnungsfeier verbundene Reznicek-Ehrung anläßlich des 75. Geburtstages des verdienten Tonſetzers. Als ihm Präſidialrat Ihlert herzliche und verſtändnisvolle Worte widmete, als ihm Miniſterialrat Scholz die Goethe-Medaille überreichte und Max Doniſch ſeine Ernennung zum Ehrenmitglied des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins ausſprach, da war es rührend mit anzuſehen, wie der greiſe Tonſetzer in ſeiner Ergriffenheit kaum Worte des Dankes für dieſe Auszeichnungen fand. Hierbei gedachte Reznicek beſonders ſeiner Berliner Entwicklungszeit und gab ſeiner ſtolzen Freude darüber Ausdruck, dieſer Stadt als Bürger und Komponiſt anzugehören.

Damit waren die Berliner Kunſtwochen offiziell eröffnet. Sie begannen am folgenden Tage mit dem großen Bachfeſt, das ſich auf die Dauer von einer Woche erſtreckt. Am Sonntag vormittag öffnete ſich die herrlichſte Barock-Kapelle Berlins, die in blauen und goldenen Farben gehaltene Eoſander-Kapelle des Charlottenburger Schloſſes den Beſuchern. An der Stelle, wo Bach einſt Friedrich dem Großen vorgeſpielt hat, fand das erſte der vier Konzerte ſtatt, die das geſamte „Orgelbüchlein“ Bachs vorführen. Die Schnitgerorgel meiſterte Wolfgang Auler unter Mitwirkung des Berliner „Heinrich-Schütz-Kreiſes“ (Leitung: Günther Arndt). Am Abend verſammelte man ſich in der alten hiſtoriſchen Garniſonskirche, um einen der größten Kunſtgenüſſe entgegenzunehmen: Der Leipziger Thomanerchor mit dem geſamten Leipziger Gewandhausorcheſter war erſchienen, um unter Leitung von Karl Straube Bachſche Kantaten zu Gehör zu bringen.

Die große Oſterkantate „Erfreut Euch, ihr Herzen“ bildete hierbei den Höhepunkt. Wie wunderbar hat es Bach verſtanden, im Eingangschor die Gegenſätzlichkeit der Freude und der Trauer überzeugend darzuſtellen, wie befreiend iſt der Ausklang des tröſtenden „Alleluja“. Erſtaunlich, wie frei und ſicher die Chorknaben ihre ſchwierigen Partien meiſterten, wie ſie ſich unter Straubes verſtändnisvoller Leitung zu einer vorbildlichen Einheitlichkeit zuſammenfanden. Dazu die vortrefflichen Soliſten Helene Fahrni, Gertrude Pitzinger, Heinz Marten, deſſen Tenor zuſehends an Wert gewinnt, und Fred Driſſen, am Cembalo die zuverläſſige Eta Harich-Schneider und die Inſtrumentaliſten des Gewandhausorcheſters. Einer der beſten deutſchen Organiſten, Prof. Heinrich Boell aus Köln, bewies ſeine künſtleriſche Meiſterſchaft durch den Vortrag der e-moll-Fuge und der gewaltigen c-moll-Paſſacaglia. Die Garniſonskirche war dicht beſetzt. Unter den Zuhörern befanden ſich u. a. Reichsinnenminiſter Frick und die Geſandten Rumäniens und Öſterreichs.

Das größte Verdienſt um die Populariſierung Bachs erwarb ſich Edwin Fiſcher mit ſeinen Bach-Konzerten, in denen ſämtliche Brandenburgiſchen Konzerte und Klavierkonzerte zum Vortrag gelangten. So etwas von Bach-Begeiſterung habe ich überhaupt noch nicht erlebt. Der bis

zum letzten Platz ausverkaufte Saal der Singakademie erzitterte unter minutenlangem Beifallsgetrampel. Wann ist es jemals vorgekommen, daß die Begeisterung der Hörer eine Zugabe erzwang, nämlich die Wiederholung eines Satzes aus dem 1. Brandenburgischen Konzert? Fischer hat aber auch eine ganz eigene Art, dem Publikum Bach nahezubringen. Sein suggestiv wirkendes Temperament in seiner Direktion vom Flügel aus ist einfach hinreißend. Er „vermenschlicht" Bach und verleiht ihm natürliche, empfindungsreiche Züge. Mag man noch so viele Gegengründe gegen eine solche Auffassung vorzubringen haben: Hier heiligt der Zweck die Mittel — der darin besteht, in Seelentiefen Bachs einzudringen und gerade dadurch ein seelisches Echo in den Herzen derer wachzurufen, für die Bachs Musik bestimmt ist. Ein besonderer Reiz des Bachabends bestand in der Vereinigung von zwei ebenbürtigen Meistern am Flügel: In den Konzerten für zwei Klaviere verband sich Edw. Fischer mit Wilh. Kempff zu einer mustergültigen, herzbewegenden Leistung.

Die Bach-Festwoche schloß mit einer Aufführung der „Johannes-Passion" im Dom durch den Sittard'schen Chor, sowie mit einem Kantaten-Abend der Berliner Solisten-Vereinigung in der Marien-Kirche unter Leitung von Waldo Favre.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die übrigen Konzerte des hier behandelten Zeitabschnittes, so treten uns wiederholt wichtige, den Durchschnitt überragende Ereignisse entgegen. Die Osterzeit brachte im Berliner Konzertleben einen der größten Höhepunkte des Jahres. Auswärtige und einheimische Kunstkräfte wetteiferten in der musikalischen Ausgestaltung der Festtage. Etwa zehn Konzerte bescherte uns allein der Karfreitag, darunter die stilvolle Wiedergabe der ungekürzten Matthäus-Passion durch den Chor der Singakademie unter Leitung von Prof. Dr. Georg Schumann. Die Aufführung nahm fünf Stunden in Anspruch von nachmittags fünf Uhr bis abends 10 Uhr, wobei zwischen beide Teile des Werkes eine einstündige Pause eingeschoben war. In der Skala konzertierten Elde Norena von der Metropolitan Opera Newyork und Mariano Stabile von der Mailänder Skala, im Sportpalast brachten die Don-Kosaken ihr artistisches Können zur Geltung.

Eine künstlerische Sensation bedeutete das Wiedererscheinen Wilhelm Furtwänglers am Dirigentenpult der Philharmonie. Die Spannung des Ungewöhnlichen lagerte über dem ausverkauften Saal. Der erste Beifall galt — dem Orchesterdiener, der Furtwänglers Taktstöcke auf das Pult legte. Als der Dirigent sich zeigte, erhob sich das Orchester. Das Publikum brauchte sich nicht erst zu erheben — es stand bereits, und Jubelrufe, geschwungene Taschentücher und donnernder Beifall begrüßten Furtwängler. Vielleicht war das mehrmonatige Interregnum anderer Dirigenten notwendig, um davon zu überzeugen, welche Bedeutung Furtwängler gerade für die Philharmoniker besitzt. Wohl rühmt man dem Orchester mit Recht eine ungemeine Anpassungsfähigkeit an anderweitige Dirigenten jeder Art nach. Aber das Beste vermag das Orchester in der Tat nur unter Furtwänglers Stabführung zu geben. Solch einen vollendeten Wohlklang, ein derart hochintelligentes Zusammenspiel, eine solche Einheitlichkeit der Wirkung vermag selbst dieses vorbildliche Orchester nur bei besonderen Gelegenheiten zu erzielen. Auf diesem Untergrund gediegensten orchestralen Könnens baute Furtwängler die drei Monumentalwerke Beethovens auf: Die Egmont-Ouvertüre, die Pastoralsinfonie und die „Fünfte" — alles längst bekannte Zeugen für Furtwänglers Dirigierkunst. Aber jedes seiner Konzerte fügt zu den bisherigen Eindrücken neue hinzu, jede seiner Veranstaltungen ist eine Neuschöpfung, getragen von dem unermüdlichen Willen, immer tiefer in das Geheimnis des Schöpfungsaktes einzudringen und dem interpretierten Meister neue Einzelzüge seines schöpferischen Wesens abzulauschen. So wurde diese Veranstaltung zu einem künstlerischen Fest, zu einem Ehrenabend für Furtwängler und seine Getreuen, die sich wiederholt von den Plätzen erheben mußten, um ihrerseits an dem Dank des Publikums teilzunehmen.

Wie verlautet, wird Furtwängler in der kommenden Saison zwar nicht alle, aber doch einen großen Teil seiner ehemaligen Abonnementskonzerte wieder selbst übernehmen. Der eben erwähnte Beethoven-Abend wurde übrigens einige Tage später vor ebenfalls ausverkauftem Saale

wiederholt in Anwesenheit der führenden Regierungsvertreter, nämlich Adolf Hitler, der dem Dirigenten offiziell durch Händedruck seinen Dank abstattete, Reichsminister Dr. Goebbels und Ministerpräsident Goering. Damit hat ein Zeitabschnitt voll innerer Gegensätze und Spannungen seine ersehnte Lösung gefunden. Stärker als die Kraft der Worte, die im Eifer des Gefechts mitunter wohl einen zu harten Klang erhalten hatten, ist die Macht der Töne, in deren Reich Wilhelm Furtwängler als künstlerisch fest umrissene Persönlichkeit wiederum präsidiert.

Die NS-Kulturgemeinde verpflichtet für ihre Berliner Konzerte nicht nur auswärtige Dirigenten — sie engagiert gleich die jeweiligen Orchester mit hinzu. Dem Musikfreund wird damit ein ungewöhnlich interessanter Genuß bereitet. Denn die Leistungen eines Dirigenten erweisen sich erst dann in voller Stärke, wenn man seine Tätigkeit an der Spitze seines eigenen, von seiner persönlichen Note getragenen Orchesters beobachten kann. Hatte uns die NS-Kulturgemeinde unlängst Prof. Abendroth mit dem Gewandhausorchester vorgeführt, so war es diesmal das Orchester der Dresdner Staatsoper mit seinem Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm. Dieses traditionellste Orchester Deutschlands rechtfertigte in seiner klanglichen Zusammensetzung vollauf seinen berühmten Ruf. Es sind Meister ihres Faches, die in diesem vorbildlichen Klangkörper vereinigt sind. Das Programm, das über Weber, Mozart und Beethoven zu Richard Strauß führte, bot einen aufschlußreichen Einblick in die künstlerische Wirksamkeit des Dresdener Dirigenten. Die Höhepunkte brachten Beethovens Fünfte Sinfonie und der „Till Eulenspiegel" von Strauß. Böhms ungewöhnlicher Energie, seinem geradezu stählernen Willen, seinem ungestümen Temperament entsprachen vor allem die Werke dramatischen Inhalts, in denen er gestalten kann. Es kommt ihm nicht darauf an, mitunter derb zuzupacken, die Akzente zu verschärfen und namentlich bei Beethoven aus dem Orchester das Äußerste an rhythmischer Präzision und heroischer Kraft herauszuholen. Das Orchester wirkte wie ein einziges Instrument. Begreiflich, wenn unter dieser Grundeinstellung Mozarts A-dur-Violinkonzert etwas nüchterner geriet, ohne letzte klangliche Abgewogenheit und Feinheit. Eine mehr geistig überlegene als seelisch verinnerlichte Auffassung, die sich auch auf die Ausführung des Soloparts durch den ausgezeichneten Konzertmeister Jan Dahmen erstreckte. Das Publikum der dichtbesetzten Philharmonie war überaus begeistert. Immer wieder mußten sich die Musiker auf dem blumengeschmückten Podium von den Plätzen erheben.

Auf den Berliner Opernbühnen fanden lediglich zwei Neuinszenierungen statt. Bedeutsamer als die geschickte „Lohengrin"-Inszenierung unter Regieführung und Mitwirkung des rührigen Intendanten Wilhelm Rode war die Neuaufführung des „Rosenkavalier" in der Staatsoper. Seit der Berufung von Clemens Krauß erfreut sich Berlin einer besonderen Straußförderung. Es ist selbstverständlich sehr anregend, die auf einen original Wiener Ton abgestimmte Auffassung kennen zu lernen, die in der Regie von Josef Gielen ein Bekenntnis zu spielerischer Leichtigkeit und schrankenloser Hingabe an den Humor in allen Stadien bis zu derber Komik ist. Die Bühnenbilder Prof. Alfred Rollers aus Wien werden durch prunkvolle Ausstattung mit einer besonderen Neigung zu starker Farbenwirkung charakterisiert. Das Zimmer der Marschallin ist auf rein goldenen Unterton abgestimmt. Pomphaft auch der zweite Akt mit seinem gigantischen Treppenhaus im Hintergrund. Der Musik gab Clemens Krauß am Pult eine nicht minder farbigsatte, sinnliche, mitunter auch von allzu heftigen Akzenten erfüllte Note. In der gesanglichen Ausführung war die bestmögliche Besetzung mit den neuen Wiener Verpflichtungen gewählt worden: Die hervorragende Viorica Ursuleac als Marschallin, der stimmgewaltige Jaro Prohaska als Baron Ochs mit einer leichten Neigung zu darstellerischer Übertreibung, Tiana Lemnitz als ein geradezu vorbildlicher Oktavian, dazu Adele Kern mit ihrer kleinen, nicht immer ergiebigen Stimme als Sophie. Ihren Vater verkörperte Walter Großmann geschmackvoll. In den kleineren Rollen begegnete man Helge Roswaenge als „Sänger" in einer unübertrefflichen Ausführung. Das Publikum nahm die wertvolle Neuinszenierung mit ihren humoristischen Regieeinfällen umso lieber in Kauf, als diese trefflich dazu angetan waren, die musikalischen Längen zu überbrücken. Es gab stürmischen Beifall.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Mit dem, von ihm geschaffenen Reichsorchester des Deutschen Luftsports erschien in der Deutzer Festhalle Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, um im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", unterstützt von dem Kölner Männerchor, dem Opernchor, dem Sprechchor der DAF und den Gesangssolisten Johannes Schocke, Wilhelm Strienz, Rudolf Therkatz, Henny Neumann-Knapp, Mia Bischoff, Rothtraut Schelck neben einer der schönen alten Turmsonaten Petzels, der Vaterländischen Ouvertüre Regers die Kantate „Wunder der Flügel" von von Hans Klaus Langer nach dem Gedicht K. M. Holzapfels als interessante Neuheit in vollendeter Form darzubieten. Hoffentlich findet dieser hervorragende Dirigent und Organisator bald den ihm zukommenden Platz im deutschen Musikleben! Das Orchester des Allianz-Konzerns, ebenfalls eine neue und im Volke verankerte Schöpfung, gab unter der Leitung Alfons Ludas mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven Proben gediegenen Könnens, unterstützt durch Orgelsoli Offermanns und kammermusikalische Darbietungen der Herren Haupt, Loyal und Becker, dazu noch chorische Zugaben unter Jungbluths Direktion. Der Kölner Männergesangverein zeigte sich in den von seinem neuen Stabmeister GMD Papst-Münster geleiteten Konzert des Osterfests im Besitz seiner altberühmten Meisterschaft, die sich vor allem in der Interpretation des Trunkschen Chorwerks „Von der Vergänglichkeit" auswirkte. Rehkemper steuerte in Vertretung der erkrankten Onegin Lieder Schuberts und Wolfs in bewährter Weise bei, ausgezeichnet begleitet von K. Delseit. Unter Max Fiedler erlebten wir dann eine glänzende Aufführung der „Missa solemnis" Beethovens mit einem, in allen Teilen ausgeglichenen Soloquartett (Else Schön, Gertr. Pitzinger, K. Erb und H. H. Nissen). Einen tragischen Abschluß fand der Abend durch den plötzlichen Tod des, das Solo im „Benedictus" spielenden Konzertmeisters Heinrich Anders, dessen Leichenbegängnis von allen Teilen der Bevölkerung und der Musikerschaft bestritten wurde. Im Rahmen einer Tagung der Kreisleitung der Sängerschaft unter Dr. Stryk wurde die Auflösung des Westd. Chorverbands, aber auch die Steigerung der Mitgliedsziffern bekannt gegeben und die Abhaltung von Schulungskursen angekündigt. Reich war um die österliche Zeit wieder das einheimische kirchenmusikalische Leben: der Chor der Karthäuserkirche unter Wilh. Iffelmann brachte neuartige „Sätze und Inventionen über geistliche Volkslieder" von Wilh. Maler für Chor und Streichquartett zur ersten Aufführung, in St. Peter erklang die neue Johannespassion Dr. Roeßlings, des Chorleiters, dramatisch angelegte Tonsätze, während in der Christuskirche unter Stud.-Rat Bredack Bachs Matthäuspassion zur schönen Wirkung kam. In der Antoniterkirche hörte man neben Orgelwerken Bachs Solokantaten des Meisters und Melchior Franks von Johanna Schmidt (Sopran) überzeugend nachgestaltet, im Verein katholischer Akademiker Bruckners Quintett und Stücke aus Bachs „Musikalischem Opfer" vom Kunkel-Quartett prachtvoll wiedergegeben, in St. Kunibert Werke von Bach, Händel und dem Leiter des Kammerorchesters, Hermann Schröder, wobei sich Pet. Schumacher erneut als reifer Flötist bewies und in Lemachers Passionskantate nach Spee der Hörerschaft ein neues, wertvolles Werk zu Gemüte geführt wurde. St. Josef endlich verhalf Joseph Haas' schönem „Lebensbuch Gottes" zu einer würdigen Wiedergabe. Nicht minder lebhaft war wieder die Tätigkeit auf dem Gebiete der Hausmusik: die Volksschule Sulzgürtel gab unter Rektor Pohle im Verlaufe eines Singabends Proben alter Frühlingslieder mit Instrumentalbegleitung. Der gemischte Chor der Bürgergesellschaft ließ Musik zu dem Thema „Rund um die Uhr" erklingen, darunter Haydns „Uhrsinfonie", Ernst Heusers „Um Mitternacht", Frankes „Wächterlied" u. a. m. Als Dirigent und Organisator wirkte hier C. Bützler.

Der Frauenklub ließ durch jugendliche Musiker klassische Kammermusik vortragen (Pfeiffer, Rütsere und Frl. Simon); und geistliche Kammermusik vernahm man in einer der Abendmusiken der Kreuzkapelle Riehl unter Rob. Engel mit dem Kölner Kammertrio (Kraus, Bauermann, Isselmann) Die Literarisch-musikalische Gesellschaft zeigte neue Programmideen zum Thema „Das Meer in Dichtung und Musik", das Musikhaus Tonger Anfängerhausmusik der Schule Skora, die Gedok zeitgenössische Werke Philippine Schicks (Klaviertrio 23), Otti Kerstens (Lieder), Otto Siegls (Variationen f. Geige und Klavier) und Hans Haaß' (Marienlieder), die alle nachhaltigen Eindruck hinterließen und den jungen Künstlern (Grete Heukeshoven, Josefa Kastert, Alfons Schänzler, Gerda Schüler-Rehm) starken Beifall eintrugen. Das Priska-Quartett schloß seinen dieswinterlichen Zyklus mit Bruckners Streichquintett und einer frühen Serenade Beethovens glücklich und erfolgreich ab. Die Makarowa-Schule führte Solo- und Gruppentänze, die alles Opernhafte vermieden und plastisch vom Volkhaften zum Naturempfinden leiteten, vor, musikalisch unterstützt von Hans Eppink. Romantische Klaviermusik trug Siegfried Schultze mit feiner Nachempfindung, nur nicht immer elastisch und beschwingt genug vor, und im letzten Meisterkonzert bewährte Rudolf Bockelmann in Arien von Händel, Haydn und Liedern von Schubert, Schumann, Löwe seinen Ruf als großer Gestalter, wie auch Lubka Kolessa mit Mozartschen und Chopinschen Werken sich erneut als Meisterin des Klaviers vorstellte.

Ins Opernhaus kam Gotthelf Pistor als Tristan zu Gaste, vollendet in stimmlicher wie darstellerischer Hinsicht, und in Verdis „Sizilianischer Vesper" lernte man ein wertvolles, aus der Meisterzeit dieses Musikers stammendes Werk kennen, dem Zallinger als musikalischer, Hans Schmid als szenischer Leiter, Reigbert als Bühnenbildner und unsere ersten Solisten (Tappolet, Schocke, Frese, Frau Schramm-Tschörner) ihr ganzes Können liehen. Für den kommenden Sommer plant die Generalintendanz die Abhaltung von Festspielen mit Werken Mozarts, Lortzings und Wagners, wozu Vorträge Wolfg. Golthers (Rostock) und Gastspiele Elmendorffs, Kittels, Maria Müllers, Rosalind von Schirachs, Bockelmanns, Th. Scheidls, Frz. Völkers treten sollen.

An der Staatl. Hochschule für Musik sprach der neue Direktor Prof. Dr. Hasse im Rahmen der Einführung der neuen Schulmusiksemester über die Mission dieses Standes, der in erster Linie als pädagogisch zu gelten und in keinerlei Gegensatz zur sonstigen Musikäußerung zu treten habe. Prof. Carl Ehrenberg, der bisherige Leiter der Kapellmeisterklasse, wurde in gleicher Stellung an die Münchener Akademie der Tonkunst berufen. 1878 in Dresden als Sohn des bekannten Malers geboren, studierte er bei Felix Draeseke und wirkte in Lausanne, Augsburg, Homburg v. d. H. und Berlin, bis ihn Abendroth 1925 nach Köln holte.

P. J. Tonger, der Seniorchef des über hundert Jahre alten berühmten und größten westdeutschen Musikhauses, erster Vorsitzender des Vereins deutscher Musikalienhändler und verlegerisch tätig auf dem Gebiete der Chormusik, feierte seinen 60. Geburtstag, der dem allgemein hochgeachteten Manne, der auch als Kriegsteilnehmer dem Vaterlande seine Dienste geliehen, lebhafte Ehrungen einbrachte.

Der Reichssender Köln bot ein Gastspiel des Elly Ney-Trios mit Pfitzners edlem Trio op. 8, Gerhard Hüschs (mit Delfeit als famosem Begleiter) mit Wolfliedern, eine Julius Weismann-Stunde, wobei der Komponist seine Klaviersuite spielte, die Erstaufführung einer wertvollen Geigensonate des rühmlichst bekannten Rundfunkpianisten Hans Haaß sowie dessen schon genannte Marienlieder, begabte Lieder J. H. Heukens mit Kläre Hansen und Egbert Grape, Kammermusik Anton Schäfers, neutönerisch bemüht, die von Melanie Wolff-Berlin, der Tochter unseres Schumann- und Wüllnerbiographen Prof. Ernst Wolff, ausgezeichnet dargebotene Geigensonate Franz Wüllners, ein echt romantisches Werk, vierhändige Volksliedbearbeitungen des jungen Hochschülers Rosenstengel, während die Opernabteilung unter Gehly eine Mailänder Aida-Aufführung nahebrachte und Willi Schaefferdieck Puccinis „Madame Butterfly" als Hörspiel geschickt nachgestaltete.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Neues Theater. Die anerkennenswerten Bemühungen um die Kunst Mozarts zeitigten einen Theaterabend, der für die Freunde des Salzburger Meisters ein wahrhaft beglükkendes Erlebnis wurde. Ein durch seine Einfachheit ansprechendes Rahmenspiel, das Walter Lange verfaßt hatte, umschloß mit seinen launigen Verschen fünf Kostbarkeiten: Zu der bekannten Serenade „Eine kleine Nachtmusik" hatte die Ballettmeisterin Erna Abendroth eine Tanzdichtung „Das schlechtbehütete Mädchen" erfunden; das Singspiel „Bastien und Bastienne" bot nach dieser Pantomime willkommene vokale Abwechslung. Als weiteres Glied dieser anmutigen Kette folgte eine ebenfalls von Erna Abendroth geschaffene Tanzdichtung „Arkadisches Hirtenspiel", das die 1778 in Paris für Noverre geschriebenen Ballettsätze zu „Les petits riens" in einer sehr ansprechenden Form der Bühne neu gewann. Liedvorträge, die in das Rahmenspiel verwoben waren, leiteten zu dem Schlußballett „Die Rekrutierung" oder „Die Liebesprobe" über; wir lernten mit diesem Werk eine reizvolle Schöpfung Mozarts kennen, die Roderich von Mojsisovics erst vor wenigen Jahren wieder entdeckt hat. Der seelischen Gelöstheit dieser Kunst kam diese zwanglose Anordnung sehr glücklich entgegen, die Werke sind reines arkadisches „Spiel" in dem Sinne, daß scheinbar jede Beziehung zur Realität aufgehoben ist und daß durch die scharf ausgeprägte Typik doch wesenhafte Seiten bei einem jeden Menschen berührt werden. Die gelungenen Bühnenbilder von Max Elten gaben den passenden Rahmen für all das unwirkliche Spiel, die Ballettmeisterin hatte mit ihrer Schar sehr gute Arbeit geleistet, Wolfram Humperdinck besorgte zuverlässig die Spielleitung, im Singspiel dirigierte Oscar Braun, in den Balletten Gerhard Keil stilsicher das Leipziger Sinfonieorchester. Otto Saltzmann gestaltete den Theaterdirektor des Rahmenspiels mit dem überlegenen schauspielerischen Können, das wir an ihm schätzen. Ausgezeichnet waren die vokalen Leistungen: Tilly von Fuchs gab die Bastienne so erfreulich, daß von ihrer weiteren Entwicklung sicher das Beste zu erwarten ist, Ellen Winter, die den Bastien verkörperte, überzeugte auch als Mozartsängerin völlig, und der Colas von Walter Streckfuß war eine glänzend durchgeführte Charakterstudie. Die Lieder wirkten in dem Vortrag durch Irma Beilke deshalb geradezu ideal, weil sie von einer schönen Stimme ganz schlicht, ohne jede Spur von Sentimentalität, aber mit tiefer Beseelung gesungen wurden.

Das löbliche Bestreben der Opernleitung, wertvolle vergessene ältere Werke wieder auf die Bühne zu bringen, förderte diesmal eine Oper des 20. Jahrhunderts zutage: Humperdincks Lustspieloper „Die Heirat wider Willen", die 1905 an der Berliner Hofoper unter Richard Strauß uraufgeführt wurde, aber trotz ihres hohen musikalischen Wertes bald wieder verschwand. Das Textbuch war von Hedwig Humperdinck, der Gattin des Komponisten, nach einem Lustspiel des älteren Dumas, „Das Fräulein von Sant Cyr", geschrieben worden; in den ersten beiden Akten mit gutem Gelingen, im letzten jedoch wurde der Lustspielcharakter nicht ganz folgerichtig durchgehalten, und hier setzte die textliche Neugestaltung von Wolfram Humperdinck und die musikalische, sehr zurückhaltend vorgehende Bearbeitung von Adolf Vogl ein. König Philipp V. von Spanien, an dessen Hof sich Montfort und Duval mit ihren zunächst unter obrigkeitlichem Zwang erheirateten Frauen Hedwig und Luise versöhnen, seufzte ursprünglich stark unter der Bürde seines hohen Amtes und paßte durch seine zu ernste Zeichnung nicht recht in die heitere Maskenwelt des dritten Aktes hinein. Die Neubearbeitung faßt den König lediglich als lebenslustigen Fürsten, der an Masken- und Liebesspiel seine Freude hat; die drohende tragische Schürzung des Knotens, die durch die schnell aufflammende Liebe des Königs zu Hedwig entsteht, wird durch den Maskentausch König-Estrée in ihrem Ernst gemildert; dadurch wird auch die Lösung wahrscheinlicher, daß der König von der realen Leidenschaft ziemlich rasch wieder zu Spiel und Scherz zurückkehrt. Schließlich ist auch die bühnenmäßige Anlage des letzten Aktes geändert; er spielt nicht im Saal, sondern auf der Terrasse des Palastes. Dies kommt vor allem dem hinter der Szene gesunge-

nen Schäferlied Hedwigs zugute, das in dieſer ſzeniſchen Form ſicher beſſer wirkt als in der alten.

Ihre Berechtigung erhalten alle dieſe Bemühungen um die Wiederbelebungen durch die Muſik, die tatſächlich zu wertvoll iſt, um vergeſſen zu werden. Dialog, kurze melodramatiſche Strecken, ein leichter muſikaliſcher Konverſationston und größere geſchloſſene Gebilde wechſeln zwanglos miteinander ab; die Sicherheit, mit der Humperdinck an den verſchiedenen Stellen die jeweils richtige dieſer Ausdrucksformen einſetzt, iſt bewundernswert. Als beſondere Höhepunkte empfindet man im erſten Akt Luiſens reizendes Liedchen „Kommt ein Edelmann daher", Duvals feurig-komiſchen Geſang „Auf den Flügeln der Liebe flog ich daher" und vor allem Montforts Liebeslied „Hörſt du der Nachtigall ſchmelzenden Laut"; im zweiten Akt feſſeln vorzugsweiſe Montforts „Leichtes Spiel war mir die Liebe" und das meiſterhafte Quartett, im dritten der einleitende Maskenchor, das Schäferlied und das Menuett. Ähnlich wie Cornelius' „Barbier von Bagdad" und Götz' „Der Widerſpenſtigen Zähmung" gehört die „Heirat wider Willen" in Zukunft hoffentlich zu jenen Werken, mit denen eine Bühnenleitung beweiſt, ob ſie ſich den beſonderen Koſtbarkeiten der deutſchen Oper gegenüber verantwortlich fühlt. Im Falle der Humperdinck-Oper kann der Entſchluß zur Aufführung ſchon deshalb nicht ſchwer fallen, weil der Spielplan mit deutſchen Luſtſpielopern wirklich nicht ſehr reich beſchickt iſt.



Kammerſängerin Irma Beilke, Koloraturſoubrette

Eine ſorgfältig vorbereitete Aufführung verſchaffte dem Werk einen durchſchlagenden Erfolg. Paul Schmitz erſchöpfte die ſchöne Partitur nach allen Richtungen hin, für die tadelloſe Einſtudierung der Chöre zeichnete Johannes Fritzſche. Daß Wolfram Humperdinck mit ſeinem Helfer Karl Jacobs diesmal mit beſonderer Liebe und gutem Gelingen bei der Arbeit war, verſteht ſich von ſelbſt. Auguſt Seider und Theodor Horand verkörperten die beiden männlichen Hauptrollen, letzterer ganz ausgezeichnet, während die an ſich tüchtige Leiſtung Seiders dadurch beeinträchtigt wurde, daß der metalliſche Klang ſeiner Stimme der doch mehr lyriſchen Rolle des Montfort nicht ganz angemeſſen war. Die Hedwig fand in Maria Lenz eine gute, ſchauſpieleriſch allerdings noch etwas ſteife Vertreterin. (Die andere Beſetzung dieſer Rolle konnte ich leider nicht hören.) Vollendet in jeder Beziehung war die Luiſe von Irma Beilke; der Erfolg der Aufführung war zum großen Teil ihr Verdienſt, man ſollte dieſe Oper auch nicht geben, wenn keine erſtklaſſige Kraft für dieſe Rolle zur Verfügung ſteht. Max Spilcker ſang den König mit ſeiner einnehmenden, wenn auch kleinen Stimme. Den Gouverneur ſpielten Ernſt Oſterkamp und Friedrich Dalberg, den Geſandten Alfred Schlageter und der in allen Satteln gerechte Otto Saltzmann. Ein Sonderlob dem wundervoll ſpielenden Städtiſchen Orcheſter.

Kurz vor Schluß der Spielzeit kam noch der „Barbier von Sevilla" in neuer Bühnengeſtaltung und Einſtudierung heraus. Die Aufführung ſtand unter der muſikaliſchen Leitung von Oscar Braun und der Bühnenleitung von Humperdinck und Elten und ging mehr auf

saubertste Politur als auf Entfesselung all der Tollheiten dieses Werkes aus, doch konnte man auch an dieser von bester Kultur des Zusammenspiels getragenen Wiedergabe seine Freude haben. Die Bühnenbilder waren schon sichtlich von den kommenden Freilichtaufführungen diktiert. Unter den Darstellern seien der ausgezeichnete Bartolo von Walter Streckfuß sowie der Basilio von Friedrich Dalberg genannt; Senta Zoebisch gab als Rosine eine gut abgerundete, wenn auch noch nicht vollendete Leistung. Heinz Daum lieferte als Almaviva den Beweis, daß ihm Rollen italienischer Meister gut liegen; auch in einer Vorstellung von „Madame Butterfly", die ich durch Zufall besuchen konnte, war sein Linkerton sehr ansprechend. Man beschäftige aber diesen Sänger nach Möglichkeit nur in solchen ihm wirklich angemessenen Partien.

Schon Ende April schloß das Neue Theater diesmal seine Pforten; in etwa viereinhalb Monaten wird die veraltete technische Einrichtung des Bühnenhauses grundlegend modernisiert. Wir hoffen, daß als Folge dieser erfreulichen Tatsache auch eine gewisse Modernisierung des Spielplans eintritt. Die Leipziger Oper ist vor einiger Zeit aktuell in einem wenig erfreulichen Sinne gewesen, als Gegenleistung für die großzügige Förderung ihres Hauses durch die städtischen Behörden kann sie nichts Besseres tun, als aktuell im Sinne des deutschen Volkstums zu sein.

Bach. In den Tagen um Bachs 250. Geburtstag veranstaltete der Rat der Stadt drei Abende mit Werken dieses Meisters. Als ersten bot Günther Ramin ein Orgelkonzert mit geschickt aufgebautem Programm und einer Ausführung, die schlechterdings vollendet war. In dem Kammermusikabend war der Vortrag der dritten Cellosuite durch August Eichhorn wohl die beste Leistung, doch vermittelte auch die G-dur-Triosonate in der Wiedergabe durch Carl Bartuzat, Edgar Wollgandt, Günther Ramin und Willy Rebhan einen sehr schönen Eindruck. Das dritte Brandenburgische Konzert in — gottseidank — kammermusikalischer Besetzung mußte wiederholt werden, man kann sich neben dieser auf stürmisches Temperament abgestellten Ausführung allerdings auch eine solche vorstellen, die mehr auf kammermusikalische Feinheit ausgeht, der letzte Satz war entschieden zu schnell. Fred Drissen wirkte diesmal recht wenig überzeugend, auch in dem Kantatenabend, mit dem der 21. März in der Thomaskirche begangen wurde. Karl Straube bot mit seinen Thomanern und dem Städtischen Orchester die Kantaten „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott", „Jesus schläft, was soll ich hoffen" und „Sie werden aus Saba alle kommen". Der Chor und die ausgezeichneten Instrumentalsolisten des Orchesters boten hochwertigste Leistungen, während die Solisten, vor allem die unzureichende Altistin, die allgemeine Qualität des Abends ziemlich senkten. Bachsche Orgelwerke und Motetten beherrschten im März naturgemäß auch die Motetten in der Thomaskirche, wie überhaupt die Bedeutung Straubes für die Leipziger Bachpflege wieder einmal so recht klar wurde. Mit einer Kranzniederlegung am Bachdenkmal sowie einer stimmungsvollen, vom Rundfunk übernommenen Feier in der Bachgruft der Johanniskirche ehrte man den großen Thomaskantor außerdem.

Die herkömmliche Karfreitagsaufführung der Matthäuspassion in der Thomaskirche leitete Günther Ramin mit dem überlegenen chordirigentischen Können, das er sich im Lauf der Jahre angeeignet hat. Die Solisten Hilde Wesselmann, Edith Niemeyer, Heinz Marten, Gerhard Hüsch — ein ergreifender Christus — sowie Johannes Oettel wußten alle in der Darstellung Bachscher Musik Bescheid. An den Orgeln saßen Max Fest und Volker Gwinner, am Cembalo Carl Seemann. Wenn etwas gegen die Aufführung einzuwenden ist, so war es die leider noch beibehaltene Massenbesetzung des Chores, der im übrigen seiner Aufgabe vollendet gerecht wurde.

Chormusik. Zahlreiche Aufführungen Schützscher Werke in der letzten Zeit bewiesen eindeutig, daß sich dieser Meister in Leipzig nunmehr einer regen, hoffentlich weiter anhaltenden Pflege erfreuen kann. Allein drei Passionen waren zu hören: Karl Straube brachte in den Thomanermotetten die Johannespassion in einer sehr schön abgerundeten Wiedergabe

mit Wilhelm Ulbricht als Evangeliſten und Johannes Oettel als Jeſus.. Die wachſende Vertrautheit des Thomanerchores mit Schütz iſt unverkennbar. Max Feſt führte in der Matthäikirche die Matthäuspaſſion auf; neben dem Chor, der hohe künſtleriſche Anſprüche zu befriedigen vermochte, waren Reinhold Gerhardt und Hans Feſt die Hauptſtützen der gut gelungenen Wiedergabe. Die Lukaspaſſion kam durch die Univerſitätskantorei unter Friedrich Rabenſchlag, dem Hauptpionier der Schützſchen Kunſt in Leipzig, zu Gehör. Der Chor trifft den für Schütz richtigen Ausdruck mit der größten Sicherheit, die Soliſten Hanns Fleiſcher, Johannes Oettel und der nie verſagende Richard Franz Schmidt trugen das Ihrige zu dem hohen Stand der Aufführung bei. Einen wertvollen Beitrag zur Schützpflege der Paſſionszeit lieferte auch Reinhard Hoffmann, der ſich in der Verſöhnungskirche der „Sieben Worte Jeſu am Kreuz" mit großer Sorgfalt annahm. Karl Straube brachte neben verſchiedenen Schützmotetten ſchließlich auch noch das herrliche „Deutſche Magnificat" heraus und machte damit den Schützverehrern eine ganz beſondere Freude. Die zweite Schütz-Abendmuſik der Univerſitätskantorei war der „Auferſtehungshiſtorie" gewidmet, die ja faſt ausſchließlich auf ſoliſtiſche Wiedergabe geſtellt iſt. Die Aufführung war diesmal nicht ganz ausgeglichen, weil die Stimme von Wilhelm Ulbricht überanſtrengt klang und der liturgiſche Charakter der Evangeliſtenpartie nicht ganz getroffen wurde. Für Johannes Oettel lag die Partie wohl zu hoch, er ſang außerdem mit einem betonten Pathos und nicht mit jener hoheitsvollen Diſtanzierung im Ausdruck, die der wiedererſtandene, unirdiſche Chriſtus doch zweifellos verlangt. Ausgezeichnet waren wieder Mathilde Stern, Lotte Wolf-Matthäus und Richard Franz Schmidt.

Reinhard Hoffmann brachte in ſeiner Paſſionsmuſik u. a. auch Regers Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden" zur Aufführung, hatte damit allerdings etwas zu viel gewagt. Vollendet hörte man dieſes mit Chromatik getränkte Werk in den Thomanermotetten mit Kurt Stiehler (Violine), Rudi Kempe (Oboe) und Karl Hoyer als Vertretern der Inſtrumentalſtimmen.

Der Riedelverein führte unter Max Ludwig Mozarts c-moll-Meſſe, die erſt nachträglich von fremder Hand vervollſtändigt wurde, in der Thomaskirche auf und gab dadurch erneut Gelegenheit zu der Feſtſtellung, daß Leipzig in dieſer Vereinigung einen Chor von höchſter Leiſtungsfähigkeit beſitzt. Von den Soliſten bot Ria Ginſter außergewöhnliches ſtimmliches und geſtalteriſches Können, während Hans Hoffmann als Mozartſänger enttäuſchte. Auch der überzeugteſte Mozartverehrer wird ſich übrigens nicht verhehlen können, daß die Meſſe in ihren einzelnen Teilen doch ſtark unterſchiedlich geraten iſt.

Zwei auswärtige Chöre beſuchten in letzter Zeit Leipzig und erregten durch ihre hohe Kultur Aufſehen:

Der Frauenchor Schlaffhorſt-Anderſen ſang unter der Leitung von Hans Chemin-Petit Chöre verſchiedenſter Stilrichtungen; der auswendig ſingende Chor läßt in Tonbildung, Diſziplin und Ausdruck nichts zu wünſchen übrig; wenn trotzdem einige ungenaue Einſätze vorkamen, ſo lag das an der wenig präziſen, „rudernden" Dirigierweiſe des Chorleiters.

Kurt Thomas kam mit ſeiner Berliner Kantorei, um ſeine Markuspaſſion in authentiſcher Wiedergabe zu vermitteln. Den beträchtlichen ſeeliſchen Hintergründen dieſes Werkes kann man ſich nie entziehen, beſonders wenn es in ſolcher Vollendung geboten wird. Herbert Collum ſpielte einleitend die mächtige a-moll-Chaconne von Johann Nepomuk David.

Der Lehrergeſangverein unter Günther Ramin vermeidet es in ſeinen Konzerten, die ausgetretenen Pfade der Liedertafelei zu wandeln. Die heiteren Männerchöre von Walter Rein waren nach meinem Empfinden der Hauptgewinn des Programms; mit großer Genugtuung begegnete man auch wieder einmal dem Namen Robert Volkmann. Der Chor ſang mit beſter ſtimmlicher Kultur. Der Soliſt Heinrich Schmidt-Seeger verfügt über gutes ſtimmliches Material, hat aber in der Geſtaltung noch vieles zu lernen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

In der Staatsoper wird die Frage der Ergänzung des durch Abgänge wertvollster Kräfte so betrüblich gelichteten Ensembles nachgerade brennend. Es ist auf die Dauer nicht angänglich, daß z. B. eine Repertoire-Aufführung des „Lohengrin" nur mit vier Gästen stattfinden kann. Es wäre sehr zu wünschen, wenn die vielen, jetzt notwendig gewordenen Gastspiele zur Gewinnung ständiger Mitglieder unseres berühmten Solistenkörpers führten, damit dieser Körper wieder das wird, was er war und als was er berühmt geworden ist: als ein in sich eingespieltes und auf sich selbst abgestimmtes einheitliches Ensemble. Künstlerinnen, wie Hilde Konetzni oder die Perras und Künstler wie die Tenöre Torsten Ralf oder Haller, die Bassisten Ludwig Hofmann, Fritz Krenn und manche andere, die jetzt wieder bei uns gastierten, wollten wir gerne fest an unsere Oper gebunden wissen. — Ein hübscher Gewinn für den Spielplan war das neustudierte „Cosi fan tutte", durchaus von einheimischen Darstellern bestritten und gut im Mozartstil gebracht, von Weingartner selbst geleitet. Die Aufführung war zugleich ein würdiger Beitrag der Staatsoper zum „Tage der Musikpflege", der zugunsten der lebendigen (im Gegensatz zur mechanischen) Musikübung veranstaltet worden war. Auch die wieder aufgefrischte „Entführung aus dem Serail" stieg lebendig und blühend aus der Vergessenheit empor.

Ein Konzert des Opernchors unter Weingartner und Ferdinand Großmann machte uns mit Kostbarkeiten der modernen Chorliteratur bekannt: polyphon gesetzten deutschen Volksliedern von Brahms und Reger, und slawischen Volksgesängen, aus denen der von Felix Petyrek mit feinster Charakteristik gesetzte ukrainische Männerchor „In unserem Dörfchen" als besonderes Glanzstück genannt sei. — Mit dem Staatsopernchor führte Weingartner auch die „Vier geistlichen Stücke" Verdis, sowie „Mirjams Siegesgesang" von Schubert und Bruckners „150. Psalm" auf. Furtwängler brachte im Rahmen der Wiener Bachfeier die Matthäuspassion und im Nikolaikonzert der Philharmoniker einen Abend Beethoven: die Egmont-Ouvertüre, die Fünfte und Sechste Sinfonie. Seine Kunst als Vermittler höchster Werte kann kaum irgendwo inniger geschätzt werden als in Wien. Auch Reichwein huldigte im letzten Konzert seines Zyklus dem Genius Bachs, indem er die von Franz Schütz meisterhaft und in großer Linienführung gespielte Orgeltokkata in C dem gewaltigen Schlußstück dieser Konzertreihe, Bruckners Achter Sinfonie, voranstellte. — Ein Festkonzert des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde zu seinem 25jährigen Bestehen wurde zu einer Ehrung seines verdienstvollen Dirigenten Julius Lehnert; die hierbei zur Uraufführung gelangte neue Sinfonie von Leopold Welleba zeigt wieder seine frische und ansprechende musikalische Gestaltungskraft. — Oswald Kabasta beschloß seine Sinfoniekonzerte mit einer prächtigen Wiedergabe von Brahms' Haydn-Variationen und Tschaikowskys Fünfter Sinfonie; vor dieser spielte Adolf Busch vergeistigt und vornehm das Beethovensche Violinkonzert. — Von den zahlreichen Solistenkonzerten wollen wir für diesmal bloß den Cello-Abend von Wilhelm Winkler mit seiner prachtvoll klaren Wiedergabe klassischer und neuer Violoncellwerke hervorheben, sowie einen den modernen österreichischen Komponisten gewidmeten Liederabend Isolde Riehls. Diese hervorragende, im Oratorienfach bewährte Sängerin stellte ihre schöne Kunst als Liedersängerin diesmal in den Dienst jüngerer aufstrebender Talente; neben bereits bekannten Komponisten, wie Josef Rinaldini Othmar Wetchy, T. v. Hermann, Friedrich Reidinger, Johanna Müller-Herrmann, A. C. Hochstetter und Karl Pilß, brachte sie zwei neue: Hans Bauernfeind und Philipp Freihofer mit schön empfundenen Gesängen zur Uraufführung. Wir nennen endlich als besondere, aber willkommene Seltenheit, den Abend des Gitarrevirtuosen Karl Scheit, der uns, neben manchem anderen, als kostbarstes Stück seiner Vortragsfolge drei Sätze aus der Lautenpartita in E-dur von Bach vorführte. — Von dem reichen Schaffen von Othmar Schoeck, das in Wien bisher so wenig Beachtung fand, gab

uns ein Abend die Vorstellung, an welchem der treffliche Bassist Felix L ö f f e l, mit Begleitung eines kleinen vorzüglichen Orchesters unter Leitung von Max S t u r z e n e g g e r, Schoecks Liederfolge „Elegie“ sang.

MUSIK IM RUNDFUNK

Rundfunk ohne Schallplatte.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

„Auf Grund der am 5. April erhobenen Klage der Schallplattenkonzerne gegen den Reichsrundfunk hat die Reichsrundfunkgesellschaft ab 5. Mai ein allgemeines Sendeverbot von Schallplatten für den Rundfunk erlassen. Sie wird in Zukunft keine Schallplatten mehr von Firmen senden, die nicht mit dem Rundfunk im Vertragsverhältnis stehen. Am 5. Mai werden sämtliche Schallplattenarchive des Rundfunks versiegelt. Damit hört die Sendung von Industrieschallplatten auf.“ So zu lesen in der deutschen Presse.

Also Schallplattenkrieg. Über die rechtliche, daneben wirtschaftliche Seite des, damit herangezwungenen Prozesses begründete Meinung zu äußern, steht uns nicht zu. Das ist Sache der Reichssendeleitung. Wohl aber können, ja müssen wir auf das ethische Moment des, im Aufrollen begriffenen Problems hinweisen. In fast jeder Nummer der ZFM haben wir, mehr oder weniger liebenswürdig, oft gut zuredend, a b e r i m m e r g e t r a g e n v o n d e m W u n s c h e z u h e l f e n !, vor dem stetig anschwellenden Schallplattenkonsum der Sender gewarnt. Haben im April 34 schon aufgezeigt, daß es fast nicht mehr tragbar schien, wenn an Stelle der (durchschnittlich) 8 Schallplattensendungen pro Woche im Jahre 1932, wir mit deren 22—23 pro Woche im Jahre 1934 beglückt wurden. Damals schon war ein, in seiner endgültigen Auswirkung nicht zu unterschätzender Einbruch mechanisierter Musik eingetreten, der sich nicht in die Maximen unseres neuen Staates einfügen wollte: „Überall in der Wirtschaft wurde der Maschine eine bestimmte Grenze gesetzt; es wird ein gut Teil Handarbeit verlangt, die wiederum mehr Volksgenossen in den Arbeitsprozeß einschaltet. Nur im Rundfunk liegen die Dinge zur Zeit noch anders“ (siehe Aprilheft 34 der ZFM).

Nun sind wir im Rundfunk ebenso weit. Denn selbstverständlich wird sich ergeben, — ganz gleich, wie die Auseinandersetzung zwischen Schallplattenindustrie und Rundfunk ausgehen wird —, daß der I n d u s t r i e s c h a l l p l a t t e n k o n s u m durch die deutschen Sender n i e m a l s m e h r i n t e g r i e r e n d e r H a u p t b e s t a n d t e i l, sondern vielmehr (angenehm auflockernde) B e i g a b e d e r P r o g r a m m e bilden wird. Es wird über die Bewilligung der Lizenzgebühren — sie betragen mehrere Millionen Reichsmark — ein Mittelweg gesucht werden müssen, der für beide Teile (Schallplattenindustrie und Rundfunk) gangbar ist. Bis aber dieser Weg gefunden, müssen die Sender alle ein Äquivalent für die versiegelten Schallplattenarchive sozusagen aus dem Boden stampfen. Angesichts der so oft bewiesenen, genial gehandhabten Wendigkeit des deutschen Rundfunks kann dieses Äquivalent sofort an Stelle der Schallplatte treten. E s i s t d e r „f r e i e K ü n s t l e r“; ganz gleich, ob er als Solist, oder im Orchesterverbande tätig ist. Das stolz verpflichtende Wort des Reichssendeleiters Hadamowsky „d e r d e u t s c h e R u n d f u n k g e h ö r t d e m f r e i e n K ü n s t l e r“ erhält damit für den Rundfunk wie für den „freien Künstler“ erneut wichtigste Bedeutung. Am freien Künstler nun liegt es, die ihm anvertraute Position zu halten, auszubauen, die Stellung der lebendig produzierten Kunstleistung uneinnehmbar zu befestigen! Das Ausschalten der Schallplatte, dadurch das vermehrte Einschalten des freien Künstlers verpflichtet diesen zur Höchstleistung. Die verpflichtende Wichtigkeit dieser Stellung darf niemals außer Acht gelassen werden. Wiederum können wir den diesbezüglichen Wortlaut unseres Artikels „Unterhaltung und Kultur im Rundfunk“ des ZFM-Aprilheftes von 34 zitieren: „D a s l e b e n d i g e M u s i z i e r e n m u ß i n d e r A u f f ü h r u n g s q u a l i t ä t u n b e d i n g t a u f d i e r e p r ä s e n t a t i v e H ö h e d e r S c h a l l p l a t t e g e b r a c h t w e r d e n ! N i c h t n u r a b e r i n d e r A u f f ü h r u n g s -

qualität, ſondern auch in der Programmgeſtaltung. Man verwerte alſo die Erfahrungen der ſich weitgehendſter Beliebtheit erfreuenden Schallplattenſendungen."

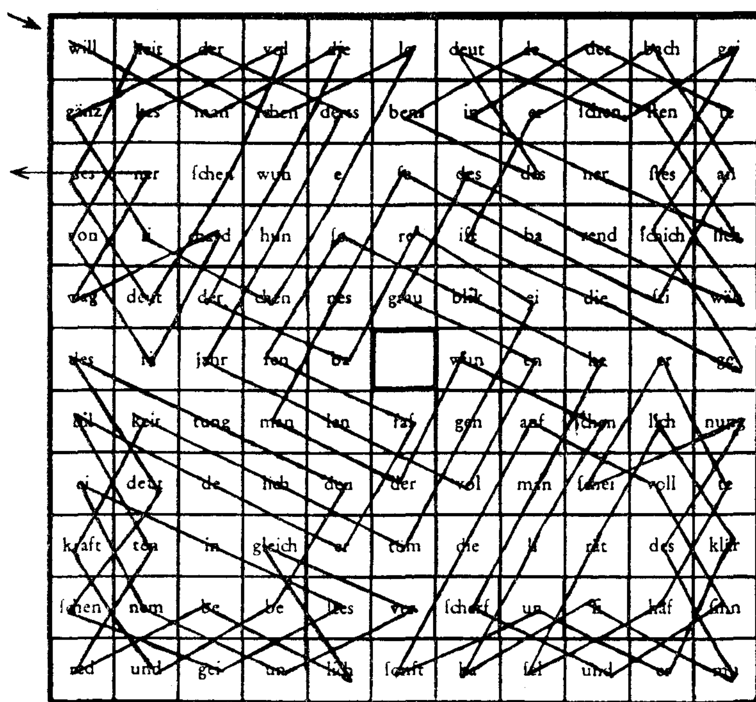
Die Aufgabe des „freien Künſtlers" iſt ſchwer, iſt dankbar zugleich, iſt aber auch von grundlegender Wichtigkeit für das Volksganze. Ein jeder, der heute als Meiſter des Wortes, als Meiſter der Muſik zur Mitarbeit beim Rundfunk herangezogen wird, ſei ſich bewußt, daß er in ungeheuer geſpannterem Ausmaße wie früher verpflichtet iſt, nur ſein Allerbeſtes in Programm und Aufführungsqualität zu geben. Denn nur die geſiebteſte Einzelleiſtung iſt imſtande, als Teil des, dadurch wiederum geſiebten Ganzen dem Rundfunk, dem deutſchen Volke nutzbringend zu dienen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Röſſelſprungs

von R. Gottſchalk-Berlin (Märzheft 1935).

Die in dem Quadrat aufgeteilten Silben waren in nachſtehender Weiſe durch Striche zu verbinden:



und ergeben dadurch den Ausſpruch Richard Wagners:

> „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutſchen Geiſtes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfaſſen, ſo blicke man ſcharf und ſinnvoll auf die ſonſt unerklärlich rätſelhafte Erſcheinung des muſikaliſchen Wundermannes Sebaſtian Bach. Er iſt die Geſchichte des innerlichſten Lebens des deutſchen Geiſtes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloſchenheit des deutſchen Volkes. Von Richard Wagner."

Außerordentlich lebhaft waren die Bemühungen um dieſes Rätſel. Eine ganze Reihe neuer Rätſelfreunde geſellte ſich zu dem Kreis der nun vielfach ſchon jahrelangen eifrigen Löſer und wir hatten die Freude insgeſamt 91 richtige Einſendungen zählen zu können. Darunter entſchied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für A. Heller, Karlsruhe;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Kapellmeiſter Dominik Muſſeleck, Wittlich (Bez. Trier);
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Studienaſſeſſor Kurt Denda, Königsberg;
je 1 Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Studienrat Dr. Karl Förſter, Bergedorf bei Hamburg — MD Walter König, Schäßburg/Rumänien — Thereſe Pilz, Dipl.-Klavierlehrerin, Warnsdorf/C.S.R. — Richard Salzbrenner, Kantor, Markranſtädt bei Leipzig.

Wie zu erwarten war, haben die beiden Großmeiſter auch wieder eine ganze Anzahl von Kompoſitionen und Dichtungen angeregt, die teils mehr, teils weniger glücklich gerieten, jedenfalls aber alle Zeugnis von der Beſchäftigung mit dem Lebenswerk dieſer beiden Meiſter ablegen. Wir können eine Reihe dieſer Einſendungen mit einem Sonderbücherpreis von je Mk. 8.— auszeichnen; ſo unſeren jungen Freund Helmuth Bräutigam, Crimmitſchau-Leipzig. „Es iſt natürlich," ſo ſchreibt er, „daß bei dem Namen Bach ſofort alle Quellen der ſchönſten Kontrapunktik fließen müſſen, und ebenſo natürlich mußte die Muſik Bachs ſelbſt in erſter Linie zu tönen beginnen ..." Und wahrhaftig, man hat ſeine aufrichtige Freude daran, wie der junge Muſikſtudent ſeinen Bach kennt und ausſchließlich mit Bach-Themen die prächtigſte Fuge nur ſo „aus dem Ärmel ſchüttelt". So friſch ſprudelt es aus dem reichen Born des Wiſſens um die Kunſt unſeres Altmeiſters Bach. Ebenfalls einen 1. Sonderpreis erhalten: MD Ernſt Callies-Eſſen, der uns mit einer beachtenswerten Paſſacaglia und Fuge für Orgel nicht minder erfreute; Helmut Fritſche-Chemnitz, der in ſeinem Präludium und Fuge über B-a-c-h für Klavier eine grundehrliche ſolide Arbeit des erfahrenen Muſikers vorlegt; und Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz-München, der bekannte Wagnerforſcher, der intereſſante Parallelen zwiſchen Bach und Wagner zieht.

Für eine Reihe weiterer dichteriſcher und tonſetzeriſcher Ausſchmückungen der Löſung, die auch ihrerſeits die große Freude an dieſer Aufgabe bekunden, ſtellen wir einen Sonderbücherpreis von je Mk. 6.— bereit. Er gelte den teils heiteren, teils ernſten Verſen, mit denen Martha Brendel-Leipheim, Lehrer Hans Becker-Unterteutſchenthal, Karl Gützold-Chemnitz, Domorganiſt Heinrich Jacob-Speyer, und KMD Arnold Laube-Borna dem Genius Bach und Richard Wagner Bewunderung und Verehrung zollen; und den Kompoſitionen der Herren Kurt Beck-Roſtock-Leipzig (der um Richard Wagners Worte eine großangelegte Kantate ſchuf, die aber eigentlich doch zeigt, daß dieſe Worte letztlich in ſich ſelbſt ruhen, alſo keinerlei Steigerung mehr ermöglichen), Oberlehrer Martin Georgi-Thum (der ein Choralvorſpiel für Orgel über „Chriſt iſt erſtanden" im Geiſte des großen Wundermannes beifügte); H. Kautz-Offenbach (der den Verſuch machte, Wagner-Worte mit Bach-Motiven zu verbinden, ein zwar originelles, aber auch äußerſt ſchwieriges Unternehmen, das nicht reſtlos befriedigen konnte); Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund (der in ſeiner kleinen Bachhuldigung für Klavier über B-A-C-H den Verſuch macht, die virtuoſen Klangmöglichkeiten des Klaviers mit dem gewichtigen Thema zu verweben, was allerdings zumindeſt im Menuett und in der Gavotte ein kühnes Unterfangen bedeutet); Karl Meinberg-Hannover (der einen glücklichen Verſuch vorlegt, Bach und Wagner in ihrer Gemeinſamkeit aufzuzeigen); KMD Johannes Schanze-Zwickau (der auch ſeinerſeits Themen von Bach und Wagner zu einem kleinen Stück für Kammerorcheſter in anerkennenswerter Weiſe verbindet); und unſer altbewährter KMD Richard Trägner-Chemnitz, deſſen Doppelchor „Lobet den Herrn" den erfahrenen und gewandten Komponiſten neuerdings beſtätigt.

Endlich ſeien noch einige kleine Dichtungen mit einem Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 4.— bedacht: Seminarleiterin Ella Binding-Frankfurt a. M.; Herbert Bräcklein-Bautzen; Frau Profeſſor Maria Horand-Purkersdorf bei Wien; Agnes Vollering-Lübeck und Kantor Ernſt Wiedemann-Garz auf Rügen.

Ein Sonderlob gebührt auch noch der von A. Zilcher-Rahlſtedt eingereichten Bach-Zeichnung ſeines 16jährigen Sohnes Gerhard.

Muſiklehrer Alfred Haniſch-Ratibor fügt ſeiner Löſung ſein diesjähriges Bachprogramm mit der dortigen Singakademie bei, dem er als Geleitwort unſeren Rätſelſpruch vorangeſtellt hatte. Dies hübſche Zuſammentreffen machte uns eine beſondere Freude, zeigt es doch wie lebendig Bach und Wagner in den Kreiſen unſerer deutſchen Kirchenmuſiker ſind.

Schließlich ſeien alle übrigen Einſender der richtigen Löſung im Folgenden noch namentlich bekanntgegeben:

Heinrich Anke, Leipzig —
Kantor Walter Baer, Lommatzſch — Studienrat Johannes Bandel, Magdeburg — Muſiklehrer Adolf Berchtold, Mannheim — Eva Borgnis, Koenigſtein —
Paul Döge, Borna bei Leipzig —
Walter Fleiſchhauer, Hannover — Karl Foeſel, Nürnberg —
H. M. Gärtner, Voerde — Seminaroberlehrer K. Gerſtenhauer, Hannover — Amtsgerichtsrat Guſtav Gland, Schlotheim — MD Julio Goslar, Köln-Nippes — Seminaroberlehrer Günther Grenz, Altkemnitz — Pianiſtin Gret Hein-Ritter, Stuttgart — Hilda Herminghans, Mühlheim — Muſiklehrer Hilmar Hofmann, Nordhauſen — Lothar Hurſch, Potsdam —
Erwin Jaffé, Leipzig —
Anneliеſe Kaempffer, Göttingen — Grete Katz, ſtaatl. gepr. Klavierlehrerin, Hagen — Rudolf Klein, Geſanglehrer und Organiſt, Köln — Oberregierungsrat Franz Krauſe, Berlin-Friedenau — Rudolf Kocéa, Wardt — Dr. Hans Kummer, Köln-Braunsfeld —
MD Hermann Langguth, Meiningen — KMD Arno Laube, Borna — MD Hermann Lenz, Wernigerode — KM S. Lindedal, Göteborg — Fritz Lorberg, Cuxhaven —
Pfarrer Dr. H. Merkle, Blanſingen — Margarete von Mojſiſovics, Waltendorf b. Graz.
Amadeus Neſtler, Leipzig —
Organiſt Walter Otte, Chemnitz — Irmgard Otto, Berlin-Friedenau — Frieda Pamperin, Muſiklehrerin, Emden — Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover — Max Pfeiffer, Lehrer, Berlin-Neukölln — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Dr. Max Raab-Freiwalden, Sekretär der Handels- und Gewerbekammer, Reichenberg — Lehrer Chr. Recht, Ob.-Sterkrade — Schweſter Maria Cäcilia Regnault, Leobſchütz — Gerd Ridder, stud. theol., Tübingen — Eliſabeth Riemer, Lüdenſcheid —
Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Eliſabeth Schulte zu Berge, Bochum-Bergen — Ernſt Schumacher, Emden — Albert Staub, Hamburg — J. Steininger, Muſiklehrerin, Amberg — Friedrich Stenglein, Verw.-Inſpektor, Nürnberg — E. Stieß, Kehl — H. Stiſſer, Hildesheim —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Alfr. Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, Oberprimanerin, Kaiſerslautern — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden — Emmy Velten, Bochum — Ludwig Vetter, Organiſt, Hagen — Hellmuth Vetter, Hagen — Dr. Wilh. Virneiſel, Muſikbibliothekar, Dresden —
Erich Wangemann, Muſiklehrer, Nordhauſen — Otto Wiegand, Arolſen — Ingenieur Nikolaus Winter, Wien.

Muſikaliſche Doktorfragen als Preisaufgabe.

Von Richard Schuſter, Berlin.

1. Wodurch iſt das Jahr 1685 ſo bedeutungsvoll für die Muſikgeſchichte?
2. Was geſchah am 3. Mai 1864 und am Tage zuvor?
3. Welcher Tondichter hieß urſprünglich Robert Knauth?
4. Welcher Komponiſt war Dichter, Schauſpieler, Sänger und Dirigent?
5. Welcher Dichter, Kritiker, Zeichner und Juſtizbeamter war Komponiſt?
6. Wer von den lebenden deutſchen Komponiſten zählte bei Ausbruch des 70er Krieges 7 Jahre, 6 Jahre, 1 Jahr?
7. Was bedeutet der Name Smetana auf deutſch?
8. Welchen Meiſters Schwiegervater war nur zwei Jahre älter als ſein Schwiegerſohn?
9. Wie war der Schöpfer der Zauberflöte mit dem des Freiſchütz verwandt?
10. Welcher Komponiſt ſpielte mit Vorliebe Gitarre, welcher war auf dem Kontrabaß zu Hauſe?
11. Welche beiden Komponiſten erblickten 1813, welche beiden 1860 das Licht der Welt?
12. Welcher Künſtler auf der Orgel hat 99 Jahre gelebt?
13. Welche Komponiſten erreichten nicht ihr 40. Lebensjahr?
14. Welche Opernuraufführungen fielen auf den 19. und 20. Oktober?
15. Wer feierte am Weihnachtsabend, wer am erſten Weihnachtsfeiertag Geburtstag?

16. Welche deutschen Meister waren im Geburtsjahr Beethovens 14, 38, 56 Jahre alt?
17. Was geschah am Goethetag 1850 und was genau drei Jahre vorher?
18. Was unterscheidet Ces-dur von ais-moll?
19. Wer war Daniel Stern?
20. Welches ist das unerreichte Opus 67?
21. Welcher Opernkomponist starb 156 Jahre nach Mozarts Geburt, aber am gleichen Datum?
22. Welche 4 Opernuraufführungen fielen in das Jahr 1836?
23. Welche 8 Tondichter erblindeten, ertaubten, verfielen in Wahnsinn?
24. Wer wurde am 8. Juni 1810, wer einen Tag danach geboren?
25. Welche Uraufführungen von Wagners Opern in ein und derselben Stadt lagen nur 74 Tage auseinander?
26. Wer hat Goethes Erlkönig 1815, wer 1818 vertont?
27. Welchen Komponisten raffte die Cholera, welchen die Trunksucht dahin?
28. Wer hat die nachweislich höchste Zahl von Opern komponiert?
29. Wer wurde an einem 22. Oktober geboren und wer starb am gleichen Datum?
30. Welche Oper des 19. Jahrhunderts mußte 55 Jahre auf ihre Uraufführung warten?
31. Wer hat außer Nicolai und Verdi die Figur des Falstaff auf die Opernbühne gebracht?
32. Wem wurde der 3. Juni zum Sterbetag?
33. Welche Oper fiel vor 119 Jahren bei der Uraufführung durch, um dann zu einem unverwüstlichen Repertoirestück zu werden?
34. Welcher Großmeister durfte sich erst vom 60. Lebensjahr ab einer Berühmtheit erfreuen?
35. Wie hießen die drei Brüder, die gleichzeitig an verschiedenen Hofbühnen als angesehene Kapellmeister wirkten?
36. Welcher Komponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war viermal verheiratet?
37. Welcher Tonmeister blickte auf eine 20köpfige Kinderschar?

Die Antworten auf vorstehende Fragen sind bis 10. August 1935 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Beantwortung sämtlicher Fragen sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Einsendungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Joh. Seb. Bach: „Matthäus-Passion". Klavierauszug nach dem Urtext der autographen Partitur und der Stimmen von Max Schneider. Partitur Mk. 3.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Friedrich Händel: „Tag für Tag sei Lob und Dank". Arie für mittlere Singstimme, zwei Melodieninstrumente u. Orgel. Verlag Carl Merseburger-Leipzig.

Joh. Nep. David: „Choralwerk" Heft III. Mk. 3.—. Edition Breitkopf-Leipzig.

Hans Hermanns: „Sonate" h-moll. Mk. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Fiebig: „Nun freut euch, lieben Christen gmein", Choralkantate. Verlag Carl Merseburger-Leipzig.

Herman Simon: „Der 98. Psalm". Ein liturgischer Gesang. Verlag Carl Merseburger-Leipzig.

Karl Friedrich Abel: Streichquartett Es-dur op. 8, III. 4 Stimmen Mk. 9.60. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dr. Hellmut Ludwig: Marin Mersenne und seine Musiklehre. 120 S. Kart. Mk. 4.—. Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a. S.

Heinz Höhne: Vier gemischte Chöre nach Texten von Hermann Löns. op. 25. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Arthur Kistenmacher: „Deutsches Gebet“ op. 66 für Männerchor u. f. gemischten Chor. Bearbeitet von H. Mießner. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Hugo Herrmann: „Sinfonie der Arbeit“ für Männerchor u. gem. Chor. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Hugo Herrmann: „Wächterruf“ op. 84. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

L. da Vittoria: Sechs Hymnen. Herausg. v. H. Bäuerle. Mk. 1.50. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Julius Klaas: „Symphonie in A-dur“ op. 47. Arthur Parrhysius-Berlin.

Dr. Alfons Wallis: Österreichs große Musiker. 89 S. Verlag Steyermühl-Wien.

Karl Rockstroh: „Die Trumm“, Heft 1 u. 2. Märsche für Fanfaren und Landsknechtstrommeln. I u. II je kartoniert Mk. —.70. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Willi Schultz: „Schüddel de Büx, zehn Volkstänze“. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Willi Schultz: „Maientanz — Erntekranz“, Heft 1 und 2. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Professor Dr. Wilhelm Altmann: „Führer durch die Violinliteratur“ Lieferung 4 und 5. Verlag J. Schuberth & Co., Leipzig.

Walther Howard: Liszts Bearbeitung des Cujus Animam aus dem „Stabat Mater“ von Rossini. Verlag für Kultur u. Kunst, Berlin.

H. A. Rasch: „Abschied“ Gedicht von Hoffmann von Fallersleben. Für eine mittl. Stimme Mk. 1.—. Carl Rühle, Leipzig.

H. A. Rasch: „Largo, für 4 Cellis“. Mk. 1.—. Carl Rühle, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HANS BRUNNER: Das Klavierklang-Ideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag). Mk. 4.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe.

In dem aus dem Augsburger Filser-Verlag in den Kasseler Bärenreiter-Verlag übergegangenen Buch (1933) stellt der Autor zunächst eine klangästhetisch und -kritisch überaus gehalt- und gedankenvolle, musikalisch-analytisch subtile und sensible Untersuchung an, welches Instrument dem Mozartschen Klavierklang-Ideal am meisten entspricht — es ist der Hammerflügel von J. A. Stein (Augsburg) aus dem Jahre 1773 (Leipziger Instrumentenmuseum des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität), den Mozart selbst seinem Vater brieflich mit beredten Worten preist —, indem er vorher der Reihe nach an der Hand des Adagios aus der c-moll-Klaviersonate die übrigen Klavierinstrumente der vormozartischen, mozartischen und späteren Zeit — Klavichord, Spinett, Tangentenflügel, Streicherscher Hammerflügel, modernes Hammerklavier — Revue passieren und als irgendwie klanglich ungeeignet zum rechten Mozartvortrag ablehnen läßt. Darauf untersucht er, inwieweit das gefundene mozartsche Klangideal für die Klaviermusik des 18. Jahrhunderts vor und um Mozart (Anton Filtz, Toëschi, Eichner, Schobert, Christian und Philipp Emanuel Bach) Geltung hat. Schließlich untersucht er an der Hand auserwählter Museums-Instrumente, inwieweit diese vormozartischen, mozartischen und nachmozartischen Klaviere in ihren technischen Eigenheiten den gefundenen Bedingungen eines rechten Mozart-Klangideals entsprechen.

Uns interessiert hauptsächlich, inwieweit unsere modernen Hammerflügel und -klaviere dem Mozartischen Klangideal entsprechen. Das Resultat von Brunners Untersuchung ist vernichtend: die pastose Verbreiterung und Verdickung des Tones, der alle deutlichen, scharfen, feinen Konturen verwischende und „einhüllende Schwall des 19. Jahrhunderts“, das „Tonmeer, in dem alles Einzelne untergeht oder doch unwichtig wird“ — der „Eisenrahmen, der dem Klang des Instruments das dumpf Hallende gibt, der ungeheuer verstärkte Saitenbezug und seine ins ‚Übermenschliche‘ gesteigerte Spannung, endlich der schwere Hammer mit dem undurchdringlichen Filzpanzer“ sind schuld daran —, sind dem Geist des 18. Jahrhunderts und vor allem Mozarts gänzlich fremd. Warum, weist Brunner in der gedankenreichen Einleitung im einzelnen sehr schön und überzeugend nach: „Wie das Mozartbild im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich zum Schemen verblaßte, so ist auch das zugehörige Klangideal völlig aus dem Gesichtskreis geraten. Es gibt keine unabgebrochene Tradition des Mozartklaviers bis in die Gegenwart. Weder das Tonmeer, das einzutauchen zwingt, stimmt heute, noch die Haltung des Sichherausringens oder Mittreibens in der Flut, und jeder einzelne Klang stellt den Spieler vor lauter unmozartische Sorgen und Probleme. So wird, auch bei der besten Auffassung des Musizierenden auf dem modernen Instrumente, sei es

noch so klar und ausgeglichen, nur ein Zerrbild Mozarts realisiert" (S. 12/13). Was ist da zu tun? Einen alten Steinflügel kann man nirgendsmehr hinstellen. Ein rekonstruierter Steinflügel aber wäre, wie das rekonstruierte Cembalo, der einzige Ausweg. Brunner hat in seinem hervorragenden, musikwissenschaftlich sicher fundierten Buch die klangästhetischen Wege gewiesen, wie man es, ohne „sich doch grundsätzlich nicht allzuweit von dem idealen Mozartinstrument" zu entfernen, auch unter vorsichtiger Verwertung moderner Errungenschaften im Klavierbau herstellen könnte. Wer wagt es?

Dr. Walter Niemann.

RUDOLF STEGLICH: Johann Sebastian Bach. 160 S. Quart. Athenaion-Verlag Wildpark-Potsdam.

Ein vortreffliches Werk wieder in Bückens Reihe „Die großen Meister der Musik", Der Verfasser hatte das J. S. Bach-Problem leider immer nur vorübergehend von der Händelfront oder der Ph. Em. Bach-Seite aus angeschnitten; nun zeigt er sich in der Bachforschung selbst bestens beheimatet. Das Biographische erledigt er im Anschluß an Terry knapp und sorgsam, um den Schwerpunkt auf die Interpretation der Werke zu legen. Zwar zähle ich nicht zu den wenigen, die imstande sind, die Geheimnisse der Sievers - Rutz - Becking'schen Typenkurven nachzuprüfen, auf denen Steglich hier fußt — aber da die praktischen Ergebnisse bezüglich der großrhythmischen Ausdeutungen wohl jedem Musiker einleuchten werden, so kann man gern zu der Sache Zutrauen haben. Erfreulich ist der große Ernst, mit dem Verf. die Interpretationsdinge angeht; was dort in Kleindruck steht, verdiente großen Fettdruck (S. 45): „Dazu aber gehört mehr als bloß angelerntes Wissen um Musiktheorie und Geschichte, mehr als bloßes Bücherlesen. Es gehört vor allem dazu — auch beim Lesen — die Hingabe, eine besondere Zucht und Tatkraft des inneren Menschen. Nicht genügen die im Alltagsgebrauch bequem und stumpf gewordenen, in abgenutzten Gleisen festgefahrenen Sinneskräfte. Mit geweckten und geschärften Sinnen muß man mittun, um nicht — wie es gewöhnlich geschieht — das Ungewöhnliche und Große in das Gewöhnliche und Kleine umwillkürlich umzubiegen. Es gilt die Kräfte zu erfassen, die das eigentliche innere Leben der Klänge sind: die Kräfte der Geschichte und der Persönlichkeit, die machtvolle Einheit von Blut und Geist, welche Männer wie J. S. Bach zu höchsten Werten ihres Volkes machen und damit zu höchsten Werten menschlicher Kultur überhaupt." Es ist Sache persönlicher Temperamentsanlage, ob man die letztvorhergegangenen Deutungsversuche so bitter verurteilen will, wie Steglich es tut (ich bin nicht ganz so pessimistisch), aber was er selbst positiv aufbaut, hat sichere Fundamente und bietet große Förderung, wobei ihm glückliches Gedächtnis überraschende Literaturparallelen (so etwa mit Christian Bach und mit H. Schütz) zur Stilunterscheidung heranziehen läßt. Gegenüber der Händelschen „Weltoffenheit" bringt er bei Bach alles Wesenhafte auf die Formel vom „Jesusgrundklang" (S. 66), womit er sehr fruchtbar auch den innern Gegensatz zum Thema regium des großen Friedrich erläutert, das erst in der Fassung für die Kunst der Fuge ganz bachisch wird, und die Unhaltbarkeit des Giovannini'schen „Willst du dein Herz mir schenken" für den Thomaskantor typologisch erneut bestätigt. Dies nur ein paar Einzelbelege zur Erhärtung, in welcher Richtung die Werte von Steglichs Arbeit vor allem zu suchen sind (übrigens ist die Aria di Giovannini wohl nicht einmal „in das Notenbüchlein der Anna Magdalena hineingekritzelt", sondern ein gesondert hineingelegtes Blatt ganz anderen Papiers, das überhaupt erst Zelter mit Bach in Verbindung gebracht hat). Auch die Ausführungen über die Ornamentik sind sehr nützlich, obwohl ich meine, daß Steglich (S. 76/77) die „langen" Vorhalte „überlang" aushält, wenn er sie sogar noch punktiert. Durchaus erfreulich, daß St., wo andere ein Thema bloß „schaukeln" sehn, seine „Strebungskräfte" stark betont — etwa das, was ich „Gesetz des melodischen Gegenstoßes" nenne. Auch Steglichs quasi-Dekolorierung Bachscher Klavierfugen (S. 96 ff.) wird musikalisch sehr lebhaft anregen, wenngleich selbstverständlich bei solchen Bemühungen manchmal auch etwas andere Ergebnisse dem Einzelnen näher liegen mögen. So führt der Verf. seine Leserschaft lebendig der Reihe nach durch alle für Bach wichtigen Geltungsformen und analysiert scharfsinnig, so etwa S. 117 ff. im Schema den ersten Satz des 4. Brandenburgischen Konzerts. Daß er dabei besonders dem Kantatengrundriß (S. 135) Aufmerksamkeit schenkt, empfinde ich als schöne Bestätigung parallelen Strebens. Daß ich über den tonalen Bauplan beider Passionen positiver denke als Steglich (S. 142), verschlägt wohl nichts. Besondere Beachtung verdient, was über die Goldbergvariationen und über die Leibnizisch-monadische Einhelligkeit etwa der Veränderungen über „Vom Himmel hoch" angeführt wird; erfreulich auch, daß Steglich bei der Kunst der Fuge hinter die Zwangssymmetrien Graesers und Davids ein Fragezeichen setzt (S. 150); seine Führung durch dieses Werk ist vorzüglich. Also: durchaus ein Gewinn, das Buch zu studieren!

Zur sehr reichen Bebilderung hätte ich einen einzigen kleinen Einwand: das Hallische Bild, angeblich Friedemann Bachs (S. 40) ist, glaube ich, für Bachs genialischen Ältesten keineswegs gesichert, sondern scheint erst später auf den Brachvogel'schen

Romanhelden gedeutet worden zu sein. Aber sonst ist das Werk auch ikonographisch eine Schatzkammer. Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser.

KURT TAUT: Verzeichnis des Schrifttums über Georg Friedrich Händel. (Händel-Jahrbuch, VI. Jahrgang 1933). Breitkopf & Härtel, Leipzig. VIII u. 153 S. Mk. 6.50.

Das von Dr. Taut, dem Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig zusammengestellte Verzeichnis all der Bücher und Aufsätze, die je über Händel geschrieben wurden, ist die umfangreichste und gründlichste Musikerbibliographie geworden, die wir bisher haben, ein Zeugnis der unermüdlichen, sorgfältigen Sammelarbeit ihres Verfassers, darüber hinaus aber ein achtungerweckendes Denkmal der Bemühung fast zweier Jahrhunderte um das Vermächtnis eines der größten Meister deutscher Musik. Doch ist dieses Verzeichnis nicht dazu gemacht, nur als ein solches Denkmal bewundert zu werden. Es will vielmehr dienen, ein zuverlässiger Führer sein allen, die Aufklärung über eine Händel betreffende Frage oder Einführung in ein Händelsches Werk suchen oder gar selbst über ein Händel-Thema schreiben wollen. Tauts Buch erfüllt diesen Dienst dank der Vollständigkeit und der übersichtlichen, eingehenden Gliederung des gesammelten Stoffes in vorbildlicher Weise. Gerade jetzt, im „Händel-Jahr", kann dieses Verzeichnis vielen um Händel Bemühten unnötige Doppelarbeit, zeitraubende Umwege und peinliche Fehlgriffe ersparen und leicht und schnell auf den rechten Weg helfen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

ALBERT MAYER — MAX HERRE: Opernstudio. Handbuch und Wegweiser für die Theaterberufe. Verlag Anton Böhm u. Sohn, Augsburg und Wien 1934. Mk. 4.80.

Es ist sicher, daß mit dem „Opernstudio" eine Lücke im Wissensstoff für den jungen, sich der Opernbühne verschreibenden Lehrling ausgefüllt wird. In klarer Eindringlichkeit sucht die erste Abhandlung (nach dem einleitenden Vorwort) das Für und Wider des Bühnenberufes oder, besser, die Bühnenberufung darzulegen. Fachmännische Wünsche, die jetzt durch die neue, umfassende Prüfungsordnung der Reichstheaterkammer bereits erfüllt wurden! Einige bittere Wahrheiten werden dabei über gewissenlose Gesangspädagogen gesagt, die nicht oft genug gesagt werden können und die auch vom Standpunkt des Bühnenvorstands, der später einmal mit den fertig oder unfertig ausgebildeten Sängern arbeiten soll, notwendig und begrüßenswert sind. Nur eines kann ich nicht unterschreiben: die Forderung, daß bei dem sogenannten „Vorsingen" zwecks Engagements neben Intendant, Kapellmeister und Regisseur auch ein Gesangspädagoge zugezogen werden soll. Wenn man einen Sänger von seinen gesangstechnischen Mängeln aus beurteilt, so wird man dies oder jenes immer finden; auch weichen die Methoden der einzelnen Lehrer manchmal beträchtlich voneinander ab. Durch die neuen amtlichen Prüfungsbestimmungen wird sowieso vermieden werden, daß künftighin Fehlerhaftes durch die enge Siebkette der aus allen musikalischen Fachberufen zusammengesetzten Prüfungskommission gleitet.

Das Handbuch bringt in den folgenden Abhandlungen eine kurze Übersicht über die Entwicklungsgeschichte der Oper von ihren Anfängen bis zu Richard Wagner, wobei einige neue Formulierungen restlos überzeugen, eine tabellarische Verteilung der Rollen auf die Fächer bei den hauptsächlichsten Werken des Spielplans, ein „Rollenverzeichnis der einzelnen Opernfächer mit Angabe der Charakterologie, sowie der wichtigsten Gesangsstücke und Arien". Die Charakterologie der Fächer bringt auch für den alten Theaterhasen manchen Aufschluß und zusammenfassenden Einblick. Unglücklicherweise pflegt manchmal die Natur einer herrlichen Stimme nicht den ihr gemäßen Körper zu geben. Ich könnte eine ganze Reihe Sänger aufzählen, deren Stimme deswegen auch selbst für den unbefangenen Zuhörer stets in einem krassen Mißverhältnis zu seinem „Aussehen" und seiner Darstellungsfähigkeit steht, — ein altes Leidwesen, das nicht zu ändern ist.

Das Handbuch bildet in seiner knappen, klaren Gliederung und Formulierung eine sehr wertvolle Bereicherung der Literatur über die Oper und ihre Träger; es wird dem Lehrling, der sich zum Bühnensänger auserwählt fühlt, eine rechtzeitige Mahnung zur Selbsterkenntnis oder Bestätigung seiner Berufung bringen. So wünsche ich, daß es alle besorgten Eltern (gibt es andere, wenn sich jemand dem Theaterberuf widmen will?) zunächst ihrem nach dem Sangeserlebnis dürstenden Sprößling nachdrücklichst vor die Augen bringen mögen.

Dr. Fritz Tutenberg.

Musikalien:

für Klavier

HANS HERMANNS: Sonate (h-moll) für Klavier. — Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Die Themen zur Sonate wurden gleichzeitig mit meiner ältesten Tochter geboren, sie mußten genau so alt werden, um heute etwas Ganzes vorzustellen, richtiger gesagt, ich habe die Jahre gebraucht, um das Stück so formen zu können, wie es geworden ist. Mein Glaube an die Unsterblichkeit der Romantik ist auch die Ursache, daß mich der Zeitpunkt der endgültigen Fassung dieses Stückes nicht kümmerte." — Ich sehe den kleinen großen, fest-gedrungenen Hamburger Künstler mit dem markanten Künstlerkopf förmlich vor

mir, wie er sein, durch Jahr um Jahr gewachsenes Sonatenkind mit heiterer Ironie verteidigt. Und ebenso knapp, gedrungen (nur ganze 18 Seiten!) und eindeutig-fest in Inhalt und Form ist diese dreisätzige Sonate selbst. Wenn ich sage: „Hamburger", so mein' ich das wie bei seinem und meinem deutsch-böhmischen Freunde Ferdinand Pfohl: Beide sind durch jahrzehntelangen Aufenthalt und Wirken in Hamburg längst zu Hamburgern und begeisterten Lobrednern meiner Vaterstadt geworden. Der Krefelder Hermanns kam vom Niederrhein, Pfohl von Prag und Leipzig. So ist es auch ganz natürlich und „bodenständig", wenn diese Sonate in ihrem Satz und ihrer schwerblütigen, den dunklen Seiten des Lebens unter wolkenverhangenem nordischen Himmel zugeneigten Innerlichkeit, Gefühlstiefe und -intensität durchaus brahmsisch ist. Brahmsisch auch in allen ihren satztechnischen, metrischen und rhythmischen, Triolenbildungen und Synkopierungen aller Art, klug versteckte Basso ostinato-, kanonische oder Engführungskünste, Terzen- und Sextengänge ins Gefecht führenden Eigenheiten. Aber sie ist keine tote „Brahms-Kopie", sondern lebendigste Wiedergeburt des niederdeutsch-brahmsischen Geistes durch das Medium einer starken, warmherzigen, bis zur jähen Heftigkeit der Kontraste und Übergänge impulsiven und um alles Leid des Lebens Bescheid wissenden Persönlichkeit. Es ist ein lustiges Spiel der ausgleichenden Natur, daß nicht das viele Wasser in und um Hamburg, sondern gerade die fast alljährlich aufgesuchten großen Eindrücke seiner geliebten Alpenberge des Künstlers Phantasie befruchteten, die dann im Unterbewußtsein durch lange Jahre die Ideen und Themen gebären ließ. Als echter Künstler ist er aber nie mit ihrer Gestaltung zufrieden, sondern er feilt — wieder Jahre lang — unabläßig an ihnen und verarbeitet sie mit neuen Ideen. Daher der endgültige und in jeder Note notwendige und unabänderliche Eindruck seiner Schöpfungen.

Am leichtesten wird man in seine, wie bei Chopin ins Thema „hineinmodulierende" Art durch den schönen, knappen langsamen Satz (Andante con moto) mit seinem feingewebten Filigran des Satzes und ergreifenden Moll-Dur-Schluß eingeführt. Dann nehme man den episch-balladisch erzählenden ersten mit dem weitgespannten Hauptthema und die leidenschaftlich gesteigerte Naturmusik des letzten vor. Es ist eine ganz nach innen gewandte Sonate, die sich — ganz wie bei Brahms — nur langsam, dann aber tief und nachhaltig erschließt. Mögen unsere Konzertpianisten, die immer jammern, daß für sie angeblich „in der deutschen Klaviermusik nichts da ist", diese neue hochwertvolle deutsche Klaviersonate in ihr Repertoire aufnehmen!

Zum Schluß aber eine ernste Frage an den „Allgemeinen Deutschen Musikverein": wie kommt es, daß man im kommenden Hamburger Tonkünstlerfest nicht nur Hans Hermanns — etwa mit der Uraufführung seines neuen Klavierkonzerts, oder mit der großen Choralimprovisation und Passacaglia, oder mit dem herrlichen „Sulamith"-Melodram —, sondern auch alle übrigen Hamburger, im Reich und Ausland anerkannten Orchester-, Klavier- und Kammermusik-Komponisten übergangen hat?! Dr. Walter Niemann.

JOSEPH LASKA: Bilder aus Japan. 10 Klavierstücke. — Im Selbstverlag, Kobe (Japan) 1934.

Im Maiheft 1934 der „ZFM" habe ich gelegentlich der Anzeige seiner Klavier-Bearbeitung von 24 japanischen Melodien (Ries & Erler) zuerst auf diesen hochverdienten Pionier für deutsche Musik großen symphonischen Stils in Japan und ausgezeichneten sudetendeutschen Musiker mit dem Rubinsteinkopf ausführlich und nachdrücklich hingewiesen. Man redet ja bei der Mehrzahl unserer Konzertpianisten, die ihr Leben lang auf ihrem eingepaukten Konservatoriums-Repertoire und ein paar Standard-Klavierkonzerten herumreisen, sich um die neue Literatur ihres Instrumentes nicht kümmern und sie nicht kennen, in die leere Luft. Die künstlerisch und geistig hochstehende kleine Minderzahl aber hätte in diesem neuen, Leonid Kreutzer gewidmeten japanischen Zyklus Laskas eine überaus dankbare, wertvolle und eigenartige Bereicherung ihres „exotischen" Sonderrepertoires gewonnen. Mich persönlich freut es herzlich, daß mein zarterer fünfsätziger „Japan"-Klavierzyklus op. 89 (1923, Simrock) nun nach zwölf Jahren eine so bodenständige, reiche und schöne Ergänzung nach Seiten eines robusteren freskoartigeren, herberen und orchestraleren „exotischen Impressionismus" gefunden hat.

Nichts fehlt von dem, was wir westlichen Europäer uns als echt-japanisch in Natur und Volkstum des märchenschönen fernöstlichen Mikadoreiches vorstellen: Federballspiel, Bettelmönch, Gebet im Tempel, der Mann mit dem Äffchen, Kirschblüte, der Geisha Leid, der heilige Berg Fudjiyama, Volksfest. Und alles ist in pastosen, kräftigen Farben und in einer Art großstiligen, vielleicht mehr orchestral als klaviermäßig empfundenen Fresko aufs anschaulichste und Charakteristischste da; wie denn dieser Zyklus förmlich nach dem Orchester „schreit". Am innerlichsten und ergreifendsten erscheinen mir vielleicht wieder die lyrisch-elegischen und schmerzlichen Nummern: Geisha-Leid — von Chopinscher Süße, Feinheit und Fluß in der Klavierfiguration der Begleitung —, der packend und verzweiflungsvoll gesteigerte Bettelmönch, das schöne impressionistische Meeresbild „Am Strande", die berauschend duf-

tende, weiche und ſchimmernde „Kirſchblüte“, der ebenfalls wunderbar geſteigerte, ernſt und dunkel aus der tiefſten Baßlage zum ſchneegekrönten Gipfel emporſteigende „Heilige Berg“ (den ich in meinem „Japan“-Zyklus ja auch gewiſſermaßen „von einer anderen Seite“ aus muſikaliſch „abmalte“). Gerade dieſe Nummer kann Laskas exotiſchen Stil ſehr gut verdeutlichen: er arbeitet mit viel Quarten- und Quintenbildungen und alterierten Akkorden, mit Ganztonleiter-Bildungen und „orcheſtraler“ Farbengebung, ſteht aber immer, auch im Moll-Dur, auf dem geſunden Boden einer gefeſtigten Tonalität und eines warmen, ſtarken, kräftigen und poetiſchen Empfindens — ſeines ſchönen böhmiſchen Erbteils.

Wie bei den 24 japaniſchen Melodien, ſetze ich eine Warnungstafel vor den Schluß: „Nur für fertige und intelligente Pianiſten!“ Dieſe aber werden dem Komponiſten — wie ſicher auch dem Holländer B. van den Sigtenhorſt-Meyer für ſeine ebenfalls ſchon vor längeren Jahren erſchienenen zarten und leicht debuſſyaniſchen japaniſchen Klavier-Impreſſionen „Zes Gezichten op den Fuji“ („Sechs Anſichten vom Fuji“) op 9 (Alsbach) — für ſeinen neuen Beitrag zur muſikaliſchen Japan-Literatur für Klavier herzlich dankbar ſein! Dr. Walter Niemann.

für Kammermuſik

HEINRICH KAMINSKI: Muſik für zwei Violinen und Cembalo (oder Klavier). Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Eine vortreffliche Kammermuſik, die allen drei Spielern reichlich Raum zur Entfaltung ihrer Spielfreude läßt. Die Folge der Stücke: 1. Präludium und Fuge, 2. Canon, 3. Tanz; Nr. 4 iſt ein ſarabandenähnliches Vorſpiel mit Fuge — deutet ſchon an, daß man es mit einer Bereicherung der Gattung „Suite im alten Stil“ zu tun hat. Der „alte Stil“ iſt hier modifiziert durch die Kaminskiſche Manier harmoniſche Beſtandteile durch reiche linienmäßige Auszierung oder Ausſpinnung in ein gewiſſes pſallierendes Schweben zu bringen.

Für gute Geiger und Cembaliſten eine feine Aufgabe! Prof. Friedrich Högner.

für Violine

HEINRICH HOFER: Streichquartett A-dur. Deutſche Hausmuſik der Gegenwart, 1. Reihe, Heft 2. Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel. Stimmen Mk. 6.—.

MÜLLER VON KULM: Sonate für Violine u. Klavier op. 31 Nr. 1 und 2. Kommiſſionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

ROBERT HERNRIED: Konzert im alten Stil für Violine allein, op. 37. Eigenverlag Robert Hernried, Berlin-Wilmersdorf.

Es wäre eine gefährliche Unterſcheidung, wenn man ein Werk zur Hausmuſik zuteilen wollte, weil es konzertmäßigen Anſprüchen in Bezug auf Form und Inhalt nicht genügt, oder weil ſeine techniſchen Schwierigkeiten von jedem Liebhaber bewältigt werden können und keinerlei Notwendigkeit vorliegt, Künſtler damit zu beſchäftigen. Der geübtere Dilettant bedarf ſolcher Rückſichtnahme in der Regel nicht; und für ſchwächere Spieler ſind ganz andere Vorausſetzungen nötig, um zum häuslichen Muſizieren ſo zu begeiſtern wie es die kleinen Sonatinen von Schubert vermögen, die nur zu zart ſind und zu koſtbar für das grelle Licht eines großen Saales. Das Streichquartett A-dur von Hofer aber iſt trotz techniſcher Anforderungen ſo primitiv, daß es als Kreuzung von Mazas- und Pleyel-Duetten in vier Stimmen zur Welt gekommen zu ſein ſcheint.

Eine ebenſo wenig erfreuliche Erſcheiung iſt die Sonate op. 31, Nr. 1 von Müller von Kulm, eine Anhäufung von Mißklängen von geſtern. Das iſt trotz ſeiner unentwegten übermäßigen Dreiklänge und dem ermüdenden Gleichrhythmus keine moderne Muſik, während die Sonate op. 31 Nr. 2 originellere Züge aufweiſt, Septen- und Quartenketten als Begleitzüge der Melodie und lebendigere rhythmiſche Geſtaltung. Doch um wieviel anregender iſt das Konzert im alten Stil von Robert Hernried! Knapp in der Faſſung der vier kleinen Sätze, tragen die beiden erſten ohne Überladung eine angenehme Mehrſtimmigkeit zur Schau; die Cantilene und Fughette aber haben in ihrer Einſtimmigkeit ihre harmoniſchen Bezüge in ſich und können deshalb der Begleitung leicht entraten.

Herma Studeny.

für Geſang

GEORG VOLLERTHUN: Vier Lieder aus Niederdeutſchland. Nach Texten von Herrmann Allmers. op. 27. Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

Über dieſe vier fein ausgezeichneten und ſtimmungskräftigen Lieder iſt ſchon anläßlich ihrer Berliner Uraufführung, die durch die genial vortaſtende Wiedergabe der Gertrud Pitzinger ſelbſt für die Reichshauptſtadt faſt zu einer kleinen Senſation wurde, Vieles und Treffendes geſagt worden. In der Tat nimmt man mit größtem Behagen die trefffichere und eigenwüchſige Naturzeichnung dieſer kleinen Studien in ſich auf, freut ſich an der abſoluten Geſchloſſenheit im Muſikaliſchen, an der formſtrengen Verwendung des motiviſchen Materials deſſen Charakteriſtik etwa in der „Strandluft“ oder vielleicht noch deutlicher im „Sonnenlied“ faſt ſichtbare Plaſtik erhält, und genießt die reiche Sättigung des Satzes im Melodiſchen, in der vollgriffig ſchwebenden Begleitung,

die doch immer ihr eigenes Geſicht behält. Dieſe Lieder ſind im beſten Sinne dankbar, aber zugleich ſo voll Urſprünglichkeit des Erlebens, daß ſie das „Komponierte“, das Gearbeitete, ganz vergeſſen laſſen hinter der Stärke des Ausdrucks. Und Schöneres wird man ja wohl in der Liedkunſt nicht ſuchen können. Dr. Otto Riemer.

OTHMAR SCHOECK: Wanderung im Gebirge. Gedichtfolge von Lenau. Für eine Singſtimme und Klavier. Werk 45. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. Mk. 4.—.

Der innere Lebenskreis des ſchnell zu Herrſchaft gelangten Schweizer Komponiſten zeichnet ſich immer deutlicher ab: kurz nach den „Wanderſprüchen“, die freilich noch Klarinette, Horn, Klavier und Schlagzeug forderten, legt er hier einen ganzen Wanderzyklus vor, gleichſam eine Novelle, eine Skizze, deren textlicher Urgehalt wieder von Lenau entnommen wurde, demſelben Dichter, der ſchon in der „Elegie“ den herbſtlichen Ton mit zeichnen half. Hier in dieſer „Gebirgswanderung“ iſt freilich faſt alles auf einen friſcheren lebenskräftigeren, ja gelegentlich ſturmzerzauſten Ton geſtellt. Er kommt vor allem in der ſehr lebendigen, oft plaſtiſch anſchaulich geformten Deklamation zu Geltung, in der die volle Unmittelbarkeit des Naturhaften ſpürbar wird; aber auch in der ſtillen Anbetung des „Eichwaldes“ oder in der „Einſamkeit“ weht Naturerlebnis im Urſprünglichen. Techniſch gehören dieſe Lieder keineswegs zu den leichten Aufgaben; zahlreiche nicht immer voll verſtändliche Halbtonſpannungen, in denen die innere Bewegtheit der Linie zum Ausdruck kommen mag, und ferner die große Aufgabe, die dem mitdichtenden Klavier zufällt, erfordern liebevolle Beſchäftigung mit dieſen wahrhaften Tondichtungen, die erſt in der vollen Beherrſchung ihren ganzen Reiz erſchließen. Dann aber wird man ſich freuen, dieſen Liedern einmal im Konzertſaal zu begegnen. Dr. Otto Riemer.

KREUZ UND QUER

Rudolf Schwartz †.

Von Dr. Kurt Taut, Leipzig.

Am 20. April 1935 verſchied in Halle, der Wahlheimat ſeines Ruheſtandes, der ehemalige Leiter der Muſikbibliothek Peters, Leipzig, Prof. Dr. Rudolf Schwartz. Anläßlich des 75. Geburtstages am 20. Januar 1934 gedachte Theodor Kroyer im Rahmen der ZFM dieſes hochgeſchätzten Muſikgelehrten in liebevoller Verehrung und innigſter Einfühlung in den Kern ſeines Weſens. Es iſt bekannt, wie Rudolf Schwartz einſt als junger Berliner bei Bellermann und ſeinem immer treuverehrten Philipp Spitta im reiferen Alter mehr und mehr — ihm auch äußerlich ähnlich werden — ſtudierte, von 1887—97 die Akadem. Liedertafel in Greifswald leitete, um 1901 als Nachfolger Emil Vogels die Leitung der Petersbibliothek zu übernehmen. Ein Fond von reichſtem Wiſſen, den er jedem mit Rat und Tat erſchloß, die muſtergültige Herausgabe der Peters-Jahrbücher, ſein geſegnetes Forſchertum und deſſen temperamentvoller, gemütswarmer Niederſchlag in Wort und Schrift (Entdeckung der Motettenkunſt des Philippus Dulichius, Arbeit am a cappella-Problem, Forſchungen um Hasler und Paleſtrina, Geſchichte des Dirigierens und vor allem ſein Lieblingsgebiet, die Frottola) machten ihn zum wirklichen Kollegen und Freund der hervorragendſten einer ganzen Generation von Muſikforſchern und reihen ihn nun ein in die Schar der Herzensheiligen der Sancta Caecilia.

Was ich heute mit wehmütiger Liebe hinzufügen möchte, ſind einige perſönliche Worte von Rudolf Schwartz, aus denen er noch einmal ſelber zu uns ſpricht. Das erſte vom 17. Juli 1929 — ein Wegweiſerwort an mich, ſeinen ihm damals noch fremden Nachfolger. „Nur dem Ernſt, den keine Mühe bleichet, rauſcht der Wahrheit tief verſteckter Born. Finden Sie in dieſem Schillerwort eine Aufmunterung den vielerlei Entſagungen gegenüber, die nun einmal der Beruf des Bibliothekars in ſich ſchließt!“ Und wahrlich — Ernſt und Mühe, das ſind Charakteriſtika, die von Anbeginn in ſeinem Schaffen wurzeln, beiſpielsweiſe in einer von ihm begonnenen und bis heute in ſeinem Sinne fortgeſetzten Auskunftskartothek, die zuſammen mit der muſikaliſchen „Weltbibliographie“ unſeres Inſtitutes ein lebendiges, weil ſich dauernd verjüngendes Nachſchlagewerk erſter Ordnung darſtellt. Wenn die Zeit und ſpätere Forſchungsergebniſſe über ſo manchen Jahrbuchaufſatz, dem er zum Licht verhalf, hinweggegangen ſein werden, ſeine bibliographiſchen Arbeiten werden als wertvollſte Quellen beſtehen. Dabei verſtand er es meiſterlich, ſein tiefgründiges Wiſſen in Form von Vorträgen in ſelbſtloſem Dienſt der breiten Öffent-

lichkeit unter dem Motto: „Dem Volk nur das Beſte" nahe zu bringen. Ernſt und Mühe — und deshalb Glück und Befriedigung, das iſt die durchſonnte Gnade, die über ſeinem Leben gebreitet liegt.

Und dann — nach Jahren raſtloſen privaten Weiterſchaffens mit der Studienfahrt des 71jährigen ins Land der Frottola Italien, nach dem beglückenden Erlebnis ſeines 75. Geburtstages in voller Friſche — der letzte Gruß: am 10. April 1935, wenig Tage bevor er die leuchtenden Augen für immer ſchloß. „Es iſt mir eine wirkliche Freude, Ihnen für das Jahrbuch, pardon, prächtige Jahrbuch meinen herzlichſten Dank ausſprechen zu können. Die Auffätze ſind jeder eine Klaſſe für ſich. Ganz groß iſt Scherings Auffatz, er iſt wirklich monumental und ſtellt als ſolcher eine Leiſtung dar, die nicht zu übertreffen iſt. Wie eine „Cauſerie" nimmt ſich dagegen Moſers Penultima-Phantaſie aus, aber ſo niedlich aufgemacht, daß man alle Bedenken ſchwinden läßt und ihm am Schluß die Hand drückt mit dem Bemerken: „Er iſt doch ein famoſer Kerl!" Ganz großes Format iſt wieder der Oſthoffſche Auffatz. Wiſſenſchaftlich tief fundiert, trotz der Beſchränktheit des Raumes erſchöpfend, kurz ein Kapitel aus der Muſikgeſchichte, das hier ſeinen Meiſter gefunden. Wiſſenſchaftlich einwandfrei die Darſtellung im 4. Auffatz, ein Signum unſerer neuen Zeit. — Es iſt jetzt die neunte Woche, daß ich an der Grippe darniederliege, es waren ſehr ſchwere Tage darunter, wo es bis an die Grenzen des Möglichen ging, aber meine eiſerne Körperkonſtitution und der ebenfalls feſte Wille, mich nicht unterkriegen zu laſſen, haben mich bisher noch immer hochgehalten. Tiefſchmerzlich iſt für mich nur die lange verlorene Zeit, die ich zur Vollendung meiner Arbeit verwenden wollte." Wie ſchaut er uns hier noch einmal an, der b i s z u l e t z t wiſſenſchaftlich lebendig Intereſſierte, im Urteil fein Wägende, warmherzig Mitfühlende, der für ſeine Forſcherarbeit b i s z u l e t z t ſehnſuchtsvoll Glühende, der auch im Leiden b i s z u l e t z t ſtandhaft Siegende, und über allem der b i s z u l e t z t freundlich Gütige! Für alles, was er in vorbildlicher Selbſtloſigkeit der Muſikwiſſenſchaft und der ſtudierenden Jugend bedeutete, Dank und Ehre ſeinem Gedächtnis!

Anton Bruckner und ſeine Mutter.

G e d a n k e n a m d e u t ſ c h e n M u t t e r t a g.

Von P a u l G ü n z e l, Linz.

Heute an dem Tag, der dem Muttergedanken geweiht iſt, erinnern wir uns auch jener Mutter, die dem deutſchen Volke Anton Bruckner, den großen Tonheroen des neunzehnten Jahrhunderts, gebar. Heute iſt die Stunde gekommen, da wir ihrer — der anſpruchsloſen und opferfreudigen Schulmeiſtersfrau —, die ihr Tonerl auch für uns behütete, in Liebe gedenken. Ihr danken wir, die im mütterlichen Inſtinkt am Todestage ihres Mannes noch die Kraft fand, mit ihrem Älteſten zum Prälaten des Auguſtiner-Chorherrenſtiftes St. Florian zu gehen und ihn zu bitten, ihren Tonerl als Sängerknaben in das Stift aufzunehmen. So ward Anton Bruckner durch ſeine Mutter der Weg zur Stätte gewieſen, die im Dienſte der Religion, in der Pflege der Kunſt und Wiſſenſchaft den aufnahmebegierigen, für Muſik ſehr empfänglichen Jungen — das ſpätere beſcheidene Dorfſchulmeiſterlein — zum Fürſten tönender Kunſt heranreifen ließ.

Hat die Bruckner-Forſchung bisher von Anton Bruckners Mutter eine noch ziemlich unklare Vorſtellung, ſo heben doch perſönliche Überlieferungen ihre Hausfrauentugenden: Treue, Pflicht und verborgene Liebe zu ihrer Familie, ſtark hervor. Der leicht Zornentflammten — die Auguſt Göllerich in ſeiner Biographie als eine kleine, dickliche, ſehr ſympathiſche Frau mit rundem Geſicht ſchilderte — entführte oft der ſeelenheitere Vater das kleine Buberl mit den Worten: „Komm, Tonerl, gengan ma, d' Muatter is harb!", obwohl dieſe „harbe Muatter" in Fürſorglichkeit heimlich des Herzpinkerls Höschen wattierte, ſo daß dieſes mit einem gewiſſen Phlegma der Rauheit des Alltags, die ſich oft auf ſeiner Hinterſeite abſpielte, entgegenſehen konnte.

Zeugen auch anscheinend keinerlei Briefe und Dokumente, daß Mutter Theresia die Lebensinteressen des sich entwickelnden Genies voll und ganz erfaßte, und wird auch angenommen, daß gerade der Drang Antons zur Kunst ihrer einfachen Natur manchen Kummer bereitete, so war es doch die Liebe ihres mütterlichen Herzens, die den Sohn immer wieder zu ihr führte. Seinem Leben gab sie Richtung, was „Rechtes" zu werden; von ihr, die selbst in ihrer Einsamkeit nach dem Tod ihres Mannes täglich bei dem Muttergottesstöckl betete, erbte er den frommen, für kirchliche Musik empfänglichen Sinn und sein unerschütterliches Gottvertrauen. Von Tonerl, dem Stolz ihres Lebens, Gutes zu hören, ist der Opferfähigen immer eine Wohltat gewesen, die einzige vielleicht, die ihr im späteren Leben beschieden war. Müde, von des Lebens harter Arbeit, hob jeder Besuch ihres Erstgeborenen die Vielgeplagte aus ihrem herben Dasein heraus. Als liebender Sohn fand er oft den Weg von seinen Erziehungs- und Arbeitsstätten St. Florian, Windhag, Kronstorf und zuletzt von Linz zu ihr. Wie ein Heiligtum bewahrte er das Bild seines toten Mütterleins, ein Zeichen, daß sich die Frau bei all ihrer Einfachheit Liebe, Achtung und Respekt bei ihren Kindern zu verschaffen wußte.

Anton Bruckners Mutter wurde am 7. April 1801 in Neuzeug bei Steyr als Tochter des Amtswalters Helm geboren; sie entwickelte sich zu einer Dorfschönen und war wegen ihrer prächtigen Stimme am Kirchenchor in Wolfern sehr geschätzt. 1823 führte sie Anton Bruckner, der Vater unseres Großen, als Frau heim. In ihrer vierzehnjährigen Ehe (ihr Gatte starb 1837) schenkte sie zwölf Kindern das Leben. Tage tiefster Trauer brachen über die aus wohlhabendem Hause stammende Mutter Therese ein, als sie nach dieser kurzen, glücklichen Ehe den Vater ihrer Kinder hingeben mußte. Ihr Trost, ihre Stütze in dieser Zeit war ihr Ältester, der Tonerl, der schon als Dreizehnjähriger den Vater im letzten Jahre seiner Krankheit in Schule und Kirche vertrat. Nach dem Tode ihres Mannes zog die Vielgeprüfte mit ihren noch fünf lebenden Kindern nach Ebelsberg, wo sie sich durch eine kleine Pension und durch ihrer Hände Arbeit mühsam durchs Leben schlug. Sie starb am 11. November 1860. In Ebelsberg begraben, wurden ihre Gebeine mit denen ihres Mannes (1924) auf dem Friedhof zu Ansfelden vereinigt.

So ist dieses Mütterlein nach Vollendung ihres Lebens, nach Vollendung ihrer Mission, der Welt einen Träger heutiger Kultur geschenkt zu haben, bescheiden heimgegangen in den schlichten Kreis der kleinen Pfarrgemeinde Ansfelden, die einstens ihrem Leben Glück und Inhalt gab.

Die Brucknerbüste von Prof. Pfeifer. (Zu unserer Abbildung).

Von Erika Buhlmann, Leipzig.

Im „Neuen Theater" zu Leipzig steht von dem bekannten Leipziger Bildhauer, Prof. Felix Pfeifer, eine Mozartbüste, aus deren matt glänzendem Stein es wundersam wie Mozartsche Musik aufklingt, und aus einer Nische des Foyers im Gewandhaus blickt ernst und gütig Brahms, von der gleichen Künstlerhand geschaffen. Und eine Brucknerbüste (siehe Bildbeilage) steht — — im Atelier. Sie wartet (noch) geduldig in bescheidenem Stolz, daß man nach ihr verlange. Sie wartet, wie Bruckners Symphonien warten mußten, bis man den kostbaren Schatz hob, der in ihnen ruht. Aber wie gerade jetzt ein Verlangen und verständnisvolles Aufnehmen Brucknerscher Musik durch unsere Zeit geht, so wird man vielleicht auch jetzt dem großen, weißen Marmorblock, in dem sich Plastik und Musik so wundervoll verschwistert haben, einen würdigen Platz anweisen (daß es bald geschähe, wäre nur zu wünschen!).

Ja, denn aus diesem Marmorblock ist nicht das Antlitz des „Riesen mit dem Kinderherzen" herausgemeißelt, sondern das tiefe, gläubige Gemüt und die Kraft seiner Musik hineingelegt. Um diesen fast kindhaft, herben Mund spielt kaum wahrnehmbar das verborgene Lächeln einer einfältigen Seele — einfältig in des Wortes rührend frommer Bedeutung. Die Augen scheinen nach jenen Fernen gerichtet, aus denen Bruckner seine Musik schöpfte, wie er selbst einmal lächelnd sagte: „die Engeln haben mir diese herrlichen Harmonien im Traum zugetragen". Wir aber wissen, welch harten, strengen Schulungsweg er freiwillig bis ins reife Mannesalter hinein

ging, wie er, nachdem er ſich improviſierend nur auf der Orgel verſtrömt hatte, erſt mit vierzig Jahren ſeine erſte Symphonie aus ſich herausgab, um dann eine gewaltiger, als die andere, wie zu einem Dom aufeinander zu türmen. Es iſt, als hätte Prof. Pfeifer all jenen ſchwer dahin wallenden Adagios, allen ringenden, ſuchenden Eckſätzen, allen Scherzi von barocker Heiterkeit nachgelauſcht — ſo ſehr ſpiegelt dieſe Büſte alle Weſenszüge dieſes großen, deutſchen Meiſters wieder: in dieſem Brucknerantlitz Prof. Pfeifers ruht das Gottſuchen — und Finden Brucknerſcher Muſik — und Lebens, das wird jeder ſpüren, der ſie andächtig beſchaut.

Die Humperdinck-Ausſtellung in Siegburg.

Von Auguſt Pohl, Köln.

Aus Anlaß einer Humperdinck-Feier in ſeiner Geburtsſtadt Siegburg hatte man in der zu einem Heimatmuſeum umgeſtalteten Abtei auf dem Michelsberg eine wertvolle Sammlung von Erinnerungsſtücken ausgeſtellt, die ein ſelten geſchloſſenes Abbild ſeines Lebens gaben. In mehreren Sälen wurde unter Weglaſſung alles Nebenſächlichen eine Biographie in Dokumenten und Gegenſtänden geboten, in zumeiſt ſehr wertvollen Stücken.

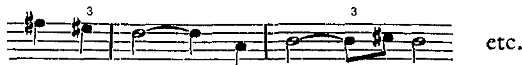
Von den vielen Tagebüchern liegt der erſte Band aus dem Jahre 1871 auf, neben Blättern mit Quarten- und Quintenzirkelübungen und der Aufzählung der Kirchentonarten. Erſtdrucke der „Wallfahrt nach Kevelaer“ wie von „Das Glück von Edenhall“ zeigen den reifenden Meiſter in ſeinen erſten Erfolgen. Standesamtliche Belege der Familie Humperdinck in Reproduktionen, Bilder der Eltern und ſolche aus dem Freundeskreiſe umſchließen die Jugendjahre unſeres Muſikers.

Einen größeren Raum nehmen die Jahre der Märchendichtungen ein. Klavierauszüge von „Hänſel und Gretel“ in verſchiedenen Sprachen; darunter eine ruſſiſche Ausgabe feſſeln den Blick. Der mehrfach verbeſſerte Text liegt in jenem ſtark abgenutzten Bändchen vor, welches Humperdinck, da viele Familienmitglieder an dem erſt als Singſpiel gedachten Werk verbeſſernd beteiligt waren, das „Familienübel“ nannte. Eine Klavierſkizze in drei Syſtemen; die handſchriftliche Partitur der Oper liegt neben verſchiedenen Textbüchern und Aufführungszettel aus. Ein wertvoller Silberkranz, Geſchenk der Milliardäre Amerikas aus Anlaß der erſten Aufführung ſowie ein Programm auf Seide zeigen die Verehrung im Ausland. Als Seltenheit muß ein Zettel aus dem Kloſter Engelberg in der Schweiz genannt werden, wo die klöſterlichen Verhältniſſe eine „Umformung“ in „Hänſel und Fränzel“ bedingten. Die „Königskinder“ ſind ebenfalls in der handſchriftlichen Partitur und Skizzen vertreten. Die Kinder unſeres Meiſters im Bilde als Hänſel und Gretel feſtgehalten, erinnern an die in Bayreuth bekannten Aufnahmen der Enkel Richard Wagners als „Lohengrine“. Aus der für Humperdincks Kunſt wertvollen Bayreuther Zeit ſehen wir die Orcheſterpartitur des „Parſifal“ mit der Zueignung Wagners. Eine rieſige, reichverzierte Lederbuchhülle mit den Initialen „R W“ diente in den Probezeiten zur Aufbewahrung der Partitur und ihrer Beförderung zwiſchen Wahnfried und Theater. Die Zeit des Bekanntwerdens mit Wagner zeigt eine Aufſtellung aus der Villa d'Angri in Neapel, wo die Liebesmahlſzene zur Geburtstagsehrung gemacht wurde und Humperdinck und der Balladenkomponiſt Plüddemann mitwirkten. Joſeph Rubinſtein am Flügel als „Orcheſter“; Wagner das Ganze führend und ergänzend. An das erſte Parſifaljahr erinnern die von Humperdinck hinzugeſetzten Takte zur Wandeldekoration, die in Originalhandſchrift aufliegen. Bei den Proben ergab es ſich, daß die Muſik zu dieſer neuartigen Szenenverbindung zu kurz war; ein taktmäßiges Zuſammengehen mit der Leinwand unmöglich. Wagner fand keinen Ausweg aus der ihm peinlichen Situation, bis Humperdinck ſich entſchloß, das Fehlende zu ergänzen, indem er einige Takte hinzukomponierte. Wagner ſah die Skizze durch, gab ſeine Zuſtimmung, die Stimmen wurden ausgeſchrieben und wenn heute Parſifal den Weg zur Gralsburg findet, wiſſen wenige, daß unſer Meiſter einen beſonderen Anteil daran hat. In ſinniger Ergänzung jener Zeit liegt das Tagebuch mit dem Sterbetag Wagners auf. Humperdinck hat den 13. Februar ſchwarz ſchraffiert und darüber lieſt man: „4 Uhr nachmittags“. Von ſeiner emſigen Tätigkeit im Gralsgebiet

zeugt eine Aufzeichnung mit der Zeitdauer der einzelnen Orchester- und Gesangsabschnitte des „Parsifal". Ein Schaukasten vereinigt die täglichen Gebrauchsgegenstände seines Schreibtisches. Unter den Handschriften von Freunden und Zeitgenossen lesen wir die Namen: Hans Thoma, Puccini, Busoni, Mahler, Mottl, Raabe, Richard Strauß. Eine launige Karte Hans Pfitzners möge mitgeteilt sein:

Ihr treibt Euch froh in Rom herum,
Ich sitz' im Sanatorium.
Zwar bin ich nicht (gestanden hat
Es jetzt in manchem Zeitungsblatt)
Von einem Blutsturz heimgesucht,
Nur meine Nerven sind verflucht.

Nun soll ich hier gezähmt und brav
Nur wechseln zwischen Fraß und Schlaf,
Auf daß ich, dick und rundlich dann
Euch wieder froh umarmen kann.
Schwelgt Ihr indes in der Natur
Und wenn Ihr schaut Italiens Flur



etc.

So denkt, wenn drauf die Sonne lacht,
Auch mir hat sie „Erfolg" gebracht.

Kurhaus Hubertus, Schlachtensee. Hans.

Die Amtstracht als Senator der Berliner Akademie der Künste und eine Marmorbüste aus letzter Zeit vervollständigen das Bild Humperdincks.

Beim Verlassen des Michelsberges schauen wir über die rheinische Berglandschaft ins Weite. Im nahen Westen liegt die Beethovenstadt Bonn; gleichfalls Geburtsstadt des Germanisten und Dichters Simrock, Wahlheimat unseres Ernst Moritz Arndt. Im Süden gibt das Siebengebirge den krönenden Abschluß. Gottfried Kinkel und Müller von Königswinter sind hier geboren. Jene Gebirgsgruppe, wo der „Rheinzauber" mit einem glanzvollen Schlußakkord seine romantische Schönheit ablegt.

Beethoven weihte diese Wege und Stege, die das Jugendparadies Humperdincks wurden und sein Heimatidol waren die Reben, die diese Hügel verschönen. Er wußte um jenes „Weinlaub ums Haus und saft'ge Reiser", wie Freiligrath gesungen, er erlebte einen Spaziergang in diesen Breiten und kannte, wie wenige den Duft des Weines und seiner Bowle. Aus seiner Märchenwelt zog es ihn immer wieder zurück zum Rhein. Eines seiner letzten Bühnenwerke „Die Marketenderin" spielt in Caub. Wie sein Rheinlandsmann Max Bruch in seinem „Vom Rhein" schenkte er in seinem „Am Rhein" eine Perle heimatlichen Liedschaffens. Und wenn jetzt sich sein „Schlößchen" in Boppard als Alters- und Erholungsheim für deutsche Komponisten öffnet, wird die Erinnerung auf eine besondere Art erhalten bleiben, „am sagenumwobenen Rhein".

Händel und Deutschland.

Unter diesem Titel brachten wir in unserem Märzheft einen Beitrag von Berta Witt-Hamburg, die den Satz enthält: „hat man doch neuerdings bei uns die Aufführung Händelscher Oratorien grundsätzlich abgelehnt, weil ihre Stoffe der jüdischen Geschichte entnommen sind." Hier liegt eine irrige Meinung vor, wie aus nachstehender Bekanntmachung der Reichsmusikkammer hervorgeht:

„Aus gegebener Veranlassung wird hiermit nochmals auf die in den „Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer" I / Nr. 32 vom 19. September 1934, S. 111 abgedruckte Entscheidung des Herrn Präsidenten der Reichskulturkammer hingewiesen. In dieser Entscheidung sind bezüglich der Aufführung Händelscher Werke, auch solcher, die alttestamentliche Stoffe behandeln und denen biblische Texte zugrundeliegen, keinerlei Einschränkungen gemacht worden. Einem Verlangen irgendwelcher Stellen zur willkürlichen Abänderung von Händel vertonter, auch alttestamentlicher Texte, braucht deshalb in keinem Falle nachgegeben zu werden. Solche willkürlichen Textes-Änderungen sind im Gegenteil vom künstlerischen Standpunkt aus in jedem Falle zu mißbilligen.

Berlin, am 3. Januar 1935. gez. Mahling."

Franz Brendel — ein Vorkämpfer der Reichskulturkammer.

Im Jahre 1865 erſchien eine Schrift „Die Organiſation des Muſikweſens durch den Staat“. Ihr Verfaſſer war Dr. Franz Brendel, der Nachfolger Robert Schumanns in der Leitung der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“, der die Anregung zur regelmäßigen Zuſammenkunft der deutſchen Tonkünſtler gab und der der erſte Präſident des „Allgemeinen deutſchen Muſikvereins“ war. In zahlreichen Werken über die muſikaliſchen Zeitſtrömungen, in ſeinem Eintreten für die „Neudeutſche Schule“ Wagners und Liſzts offenbarte ſich ein ungewöhnlicher kulturpolitiſcher Weitblick. Seine öffentliche Tätigkeit galt vornehmlich den Einigungsbeſtrebungen innerhalb der Muſikerſchaft, die durch die Kämpfe um Wagner in erbitterte Parteien zerſplittert war. Von dieſer Grundlage aus gelangte Brendel zu der Erkenntnis, daß einzig und allein der Staat dazu imſtande iſt, der Kunſt die erforderlichen Sicherheiten zu gewähren und der Parteienſpaltung Einhalt zu gebieten. Und in ſeiner Schrift über die Organiſation des Muſiklebens durch den Staat entwickelt er großzügige Pläne, die für alle Zeiten vorbildlichen Wert beſitzen und es verdienen, in die Erinnerung zurückgerufen zu werden.

Brendel verlangt die Schaffung einer Kunſtbehörde im Bereiche der verſchiedenen Miniſterien, beſtehend aus Funktionsbeamten und einem Beirat von Kunſtſachverſtändigen aus allen Ländern. Für bildende Kunſt aus Malern und Bildhauern, für Muſik aus Tonkünſtlern uſw. Der Beamte aber, der den Vorſitz im Kollegium für Kunſt führt, darf nach ſeiner Anſicht ſelbſt kein Künſtler ſein, denn das künſtleriſche Weſen ſei allzuſehr von Stimmungen des Augenblicks abhängig, als daß es zu trockener Geſchäftsführung befähigt ſei. Die Gefahr der Einſeitigkeit ſei bei Künſtlern ſo groß, daß die Wahl eines künſtleriſchen Vorſitzes nur ausnahmsweiſe als glücklich bezeichnet werden könne. Wohl aber müſſe der leitende Beamte eine Intelligenz, eine Kapazität ſein, die auch der eigenen Betätigung des Volksgeiſtes zu ihrem Recht verhilft.

Auf dem Wege der Geſetzgebung, durch Vereinbarung mit den Kammern hat dieſe Kunſtbehörde nun eine Fülle von Einzelaufgaben zu löſen, die Brendel in ſeiner Schrift ausführlich behandelt. Er fordert die Beaufſichtigung des geſamten Privatunterrichtes durch den Staat, ſowie Prüfungen für den muſikaliſchen Nachwuchs in Kirche und Schule. Untauglichen ſoll die Ausübung ihres Berufes verweigert werden. Theater und Konzerte, ja auch die Privatmuſikinſtitute müſſen ſich einer ſtaatlichen Kontrolle unterziehen. Brendel verlangt die Einführung des Muſikunterrichtes in den Schulen, die Trennung der Muſiklehranſtalten in Konſervatorien und Akademien der Tonkunſt, Reformen im Konzertweſen beſonders in Bezug auf die Programmgeſtaltung, ſtaatliche Anerkennung der Schaubühne als Bildungsſtätte des Volkes, die ſtaatliche Konzeſſionierung der Theaterdirektoren, Errichtung von Theaterſchulen und vieles andere.

Beſonders intereſſant hierbei iſt der Umſtand, daß Brendel bereits die Einſetzung von muſikaliſchen Amtswaltern im Sinne der heutigen „Städtiſchen Muſikberater“ anregt. Ein Comitée mit behördlichen Befugniſſen ſoll gegründet werden, das „die Stadt und die Geſchmacksrichtung derſelben repräſentiert“. In pekuniären Angelegenheiten iſt es beſchlußfaſſend, in künſtleriſchen Fragen ſteht es dem ſtädtiſchen Muſikdirektor beratend zur Seite. Dieſer iſt die oberſte künſtleriſche Inſtanz der Stadt, in allen rein künſtleriſchen Dingen iſt ihm möglichſt freie Hand zu laſſen. Das Comitée gilt gleichzeitig als eine Arbeitsvermittlungsſtelle für den Künſtler, es engagiert nach Anhören des Muſikdirektors die für die Stadt in Betracht kommenden auswärtigen Kunſtkräfte („Muſikausſchuß“).

Achtzig Jahre ſind vergangen, ehe Brendels hochfliegende Pläne zur Ausführung gelangten. Die Neuheit der gegenwärtigen Kulturorganiſation bleibt davon unberührt, daß ein Einzelner ſchon vor faſt einem Jahrhundert Anſichten äußerte, die wertvolle Bauſteine zur Errichtung der Kulturkammer bilden.

André Pirro, Paris: „Wie ich zu Bach kam."

Mitgeteilt von Aug. Pohl, Köln a. Rh.

Es ist gewiß nicht außergewöhnlich, daß gewisse Werke, die durch ihren Wert der Menschheit angehören, außerhalb des Landes, wo sie entstanden sind, studiert werden. Man muß jedoch verstehen, daß der gute Wille der Bewunderer nicht genügt, ihnen das volle Verständnis für diese Zeugnisse einer besonderen nationalen Kultur entgegenzubringen. Wohlverstanden, der Name des großen Bach hatte seit meiner Kindheit meine Neugierde als zukünftiger Musiker erweckt. Wenn ich mich recht entsinne, war „Jesu, meine Freude" der erste vierstimmige Choral von ihm, den ich kennen lernte, und den ich mit vierzehn Jahren auf der Orgel begleitete, als meine Schulkameraden ihn mit lateinischen Worten sangen.

Das Wesen dieses Chores und derer, die ich in der Folgezeit kennen lernte, war mir nicht fremd. Die Muttersprache meines Vaters war das Deutsche. Jedes Jahr verbrachte ich lange Wochen meiner Ferien in Lothringen nahe bei Saarbrücken in einem Dorf, welches schon bis zur französischen Revolution Reichsland gewesen war. Und ich muß gestehen, daß der Name Bachs mir auch familiär war, viel früher als ich den Gedanken hatte, irgendwelche Musik, welche es auch sei, zu schätzen. Denn wir hatten entfernte Verwandte, die sich auch so nannten. Ein außergewöhnliches Zusammentreffen ohne jede Bedeutung, aber komisch, einer von ihnen mit seinem breiten und rasierten Gesicht ähnelte ein wenig Johann Sebastian. Das tiefere Studium seiner Kompositionen erlaubte mir bald zu bemerken, daß es da eine musikalische Sprache von einer unvergleichlichen Kraft und Tiefe gab. Aber noch hier war der väterliche Einfluß zweifellos nicht ohne Wirkung, denn ich fand in dieser Musik eine wirkliche Allgemeinsprache von tieferem Ausdruck und von größerer Tragweite als jene, die mein Vater, der ganz von dem Wunsch die Völker zu einigen eingenommen war, zu schaffen versucht hatte. Ich bedaure sehr, daß ich meine Bücher über Bach zu zeitig veröffentlicht habe; ich hätte besser gefaßt, was ich sagen wollte. Auf jeden Fall, wie mager und wie irrend das kleine Werk auch sei, was ich gleichsam wie aus Pflichtbewußtsein habe verbreiten lassen, so ist es doch aus einer deutschen Quelle.

Aus dem Leben zweier Meister verschiedener Richtung.

Von F. Günther, Thun.

In dem alten, interessanten Aare-Städtchen Thun (Berner Oberland) errichtete man vor kurzem dem Andenken an seinen berühmten Sommergast (in den Jahren 1886—1888) Johannes Brahms — auf der Stätte seines einstigen Wirkens — ein bescheidenes, aber dennoch würdiges und stimmungsvolles Gedenkzeichen.

In diesem Städtchen lebt zur Zeit ein Mann, der vor kurzem seinen 84. Geburtstag, geistig und körperlich gesund, begangen hat. Es ist das der seit mehr als vierzig Jahren in Thun ansäßige und sehr ehrenwerte Meister der Holzschnitzerei Louis Rachelly, mit dessen Erlaubnis wir die nachstehende interessante Begegnung mit dem Meister der Tonkunst der Öffentlichkeit zur Kenntnis bringen möchten.

Louis Rachelly, aufgewachsen in seiner Vaterstadt Genf, besuchte die dortigen Schulen und absolvierte das vieux Collège, da er nach dem Wunsche seiner Eltern Geistlicher werden sollte. Sein Vater war Kaufmann; seine Mutter eine Römerin aus dem uralten Geschlecht der Colonna. Der junge Rachelly nährte aber andere Hoffnungen. Sein alltäglicher Schulweg in Genf führte ihn an Verkaufsmagazinen vorüber, wo die Erzeugnisse der damals blühenden Berner-Oberländer Holzschnitzerei ausgestellt waren. Diese fesselten das Interesse des jungen Rachelly derart, daß er seine Eltern zu bestimmen vermochte, ihn nach Schulabschluß in Genf einem Holzschnitzermeister in Interlaken in Berufslehre zu geben. Nach Beendigung seiner Lehrzeit in Interlaken und Brienz durfte der junge Mann zur weiteren Ausbildung in der Holzplastik auf ein Jahr die Kunstakademie in München besuchen, die damals unter der Leitung des berühmten Wilh. Kaulbach stand. Hier wurde dem jungen Schweizer das Interesse

für die bildende Kunft mächtig angeregt und durch zweckmäßige Schulung für feine kunftgewerbliche Richtung in die richtigen Wege geleitet. Nach diefem fleißig benützten Studienjahr in München führte ihn fein Drang nach weiterer praktifcher Ausbildung nach Wien, Breslau und Berlin, wo er jeweilen für einige Monate in größeren Möbelfabriken als Holzplaftiker Stellung nahm. Von Berlin reifte unfer junger Mann im Sommer 1871 nach der Schweiz zurück — mit Reifeziel Interlaken. Auf der Dampferfahrt über den Bodenfee — Lindau-Romanshorn — frühftückte er mit einem ältern Herrn mit ausgefprochenen Künftlerlocken und durchgeiftigtem Geficht am nämlichen Tifch. Eine Vorftellung unterblieb. Der Altersunterfchied war zu groß. Als aber der Zufall die beiden Tifchgenoffen beim Befteigen des Zuges in Romanshorn wieder zufammenführte, ftellte fich der junge Mann dem ältern Herrn vor unter Angabe feines Reifeziels. Diefer dankte und nannte als fein Reifeziel Zermatt im Wallis; feinen Namen gab er nicht preis — machte aber feinem jungen Reifegefährten den Vorfchlag, ihre weitere Unterhaltung in franzöfifcher Sprache zu führen, was dem jungen Welfch-Schweizer nur erwünfcht fein konnte. Im Weiterverlauf der Unterhaltung und gemeinfamer Fahrt bis Bern erlaubte fich unfer angehender Holzfchnitzermeifter an feinen unbekannten Reifegefährten die Frage zu richten, ob er Bern und das Berner Oberland fchon kenne. Als diefe Frage verneint wurde, bemühte fich unfer junger Genfer, feinen intereffanten Unbekannten zu beftimmen, vor deffen Weiterreife nach dem Wallis dem Berner Oberland einige Tage zu widmen. Diefe Bemühungen hatten Erfolg, und fo reiften dann die beiden von Bern bis Interlaken, was der ältere Herr nicht zu bereuen hatte, da ihn fchon die Gegend von Thun und der Thunerfee ungewöhnlich zu feffeln vermochten. In Interlaken angelangt, ficherte unfer junger Mann feinem Reifegenoffen für einige Tage gute Aufnahme im Hotel Kreuz, während er felbft fich wieder beruflich betätigte und jeweilen abends feinem ungenannten Bekannten Gefellfchaft leiftete. Als diefer letztere feinen nicht vorgefehenen Interlakener Aufenthalt abbrechen mußte, um nach dem Wallis zu reifen, lud er unfern jungen Rachelly ein, ihn für zwei Tage nach Bern zu begleiten und fein Gaft zu fein, was denn auch keine Schwierigkeiten bot und angenommen wurde.

Am Abend des erften Tages in Bern faßen dann „unfere Beiden" im Speifefaal des Hotels zum Schweizerhof an der langen, dichtbefetzten Tafel. Beim Deffert angelangt, begab fich einer der Gäfte an den Flügel und fpielte mit großer „Bravour" ein fchönes Tonftück, brach aber unvermittelt ab mit der Bemerkung, für die Fortfetzung fehle ihm das Gedächtnis. Diefer Vortrag erntete ftarken Applaus. Darauf erhob fich der unbekannte Gaftfreund unferes jungen Radelly wortlos von feinem Sitze, fchritt entfchloffen nach dem Konzertflügel und fpielte dann das von feinem Vorgänger fo jäh abgebrochene Tonftück zu Ende, und wie? — So, daß alle Anwefenden das außergewöhnlich großartige Spiel mit ftürmifchem Jubel bedankten. Und wem? — Der Meifter blieb unerkannt.

Erft am folgenden Tag, als der „ältere Herr" von feinem jungen Gaft zum Bahnhof begleitet und dann verabfchiedet wurde, drückte ihm diefer im letzten Moment vom Wagenfenfter aus eine Karte in die Hand, die der junge Mann erft lefen konnte, als der Zug Richtung Freiburg—Laufanne aus dem alten Berner Bahnhof hinausdampfte. Was las er auf diefer Karte? — F r a n z L i f z t. Alfo der, von dem und Richard Wagner man während feines Münchener Aufenthaltes im Jahre 1871 fo viel Aufhebens machte. — Das waren die Gedanken unferes nun alt gewordenen Gewährsmannes, als er damals von Bern nach Interlaken zurückreifte, wo er endlich die vielen Frager nach dem rätfelhaften Gaft im Hotel „Kreuz" befriedigen konnte. Nein, das konnte er nicht, für Interlaken war es zu fpät. Aber Notiz nahm man dort gerne davon, daß der große Meifter als „Genießer" unferes herrlichen Berner Oberlandes auf feine und zu feiner Rechnung gekommen ift.

Friedrich der Große und Lifzt.

„Alfred Tiburfky . . . bewies durch Wiedergabe des (!) Querflötenfolos von Friedrich dem Großen einen fympathifchen Sinn für die arabeske (?), italienifch beeinflußte Kunft des alten Fritz. Diefes „Solo per il Flauto Traverso" ift eine der lebendigften Kompofitionen des

großen Königs, der dieses Werkchen Liszt widmete. Es wurde erst vor kurzem im Lisztmuseum entdeckt." —a.

* * *

So zu lesen in einer Eßlinger Tageszeitung. Man lernt nie aus. Ich glaube, der alte Fritz hat sicher auch Richard Wagner ein Flötensolo gewidmet! Man gucke nur im Lisztmuseum ordentlich nach!! N.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ernst Gernot Klußmann: Musik zu Goethes „Iphigenie" (Bielefeld).

Adam Oehlenschläger: „Aladin und die Wunderlampe", Märchenspiel. Musik von Carl Nielsen (Lübeck).

Zoltan Kodaly: „Kurutzenmärchen", Ballett (Budapest).

Konzertwerke:

Werner Egk: Miniaturen für Kammerorchester (München).

Herbert Müntzel: 2 Choralvorspiele (Berlin).

Leonore Pfund: Lieder für Sopran mit Klavier- und Flötenbegleitung (Dresden).

Karl Böttcher: Des Geistes Schwert (Kassel).

Willi Hammer: „Ewiges Werden", Oratorium (Altona).

Otto Kolb: Missa in B für vierstimmigen gem. Chor, 1. und 2. Violine, Baß, zwei Trompeten und Orgel (Bruchsal).

Hans Klaus Langer: „Der Einsame" nach Worten von Friedrich Nietzsche (Berlin).

Lothar Witzke: „Gesänge eines fahrenden Spielmanns" (Reichssender Berlin).

Rosl Schmid: Eine Messe für gemischten Chor, Orgel, Soloflöte und Violinen (München).

Hans Kleemann: Divertimento in D (op. 27) für Klavier, Violine, Violoncello und Klarinette und ein Klavierquintett in d-moll (op. 28) (Halle a. S.).

Humpert: „Sonate 1934" (Berlin).

Rudolf Müller-Eder: 2. Streichquartett fis-moll (Leipzig).

Robert Bückmann: Concertino für Oboe und Orchester (Düsseldorf).

Ernst H. Seyffardt: „Ihre Heldentaten", Kantate (Krefeld).

Bernhard Bosseljon: „Schlaf und Tod", Gesänge (Krefeld).

Mark Lothar: „Deutsche Tänze" (Berlin).

Wolfram von Ehrenfels: Orchester-Suite (Reichssender Berlin).

E. N. von Reznicek: „Im deutschen Wald", Konzertouvertüre (Berlin). „Karneval-Suite im alten Stil" (Berlin).

Budde: „Lustspiel-Ouvertüre" (Berliner Sender).

Uldall: „Niederdeutsche Bauerntänze" (Berliner Sender).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

August Bungert: „Student aus Liebe", Oper (Krefeld).

Ludwig Manrick: „Die Heimfahrt des Jörg Tilman", Oper (Düsseldorf).

Konzertwerke:

Albert Jung: „Passacaglia für großes Orchester" (Düsseldorf).

Hans Kleemann: „Die vier Temperamente". Sinfonische Suite für großes Orchester op. 25.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

ANHALTISCHES BACHFEST 1935.

Von Dr. H. G. Bonte, Dessau.

Nach den Veranstaltungen in Thüringen bedeutete das im Rahmen der Bach-Händel-Schütz-Feier 1935 der Reichsmusikkammer unter Mitarbeit der Stadt Köthen, des Landeskulturverwalters für Magdeburg-Anhalt, des Anhaltischen Musikfestverbandes und des Bachvereins Köthen sowie unter der Schirmherrschaft des Herrn Reichsstatthalters in Anhalt und Braunschweig Gauleiter Hauptmann a. D. Loeper stattgehabte Köthener Bach-Fest eine neue Huldigung vor dem fürstlichen Capellmeister und dem Meister der Kammermusik. Wie der als Vertreter der Reichsmusikkammer gemeinsam mit Dr. Mahling erschienene Präsidialrat Heinz Ihlert ausführte, entspringt die Verlegung auf die kleineren Wirkungs- und Lebensstätten dem wohlerwogenen Plan, „nach 250 Jahren den deutschen Bach volkstümlich zu machen" uns als festes Postament kommender Musikübung eine „bodenständige Kultur" zu schaffen. Wer das Glück hat, auf diese Weise dem Lebensweg

Bachs zu folgen, vertieft nicht nur ſeine Bachkenntnis in unſchätzbarer Weiſe und treibt eine muſikaliſche Stammeskunde eigener Art, ſondern gewinnt auch in organiſatoriſcher Hinſicht wertvolle Eindrücke. Ganz anders als in Thüringen, wo die Muſikalität viel breiter im Volke verankert iſt, blieb das Muſikleben in den anhaltiſchen Städten an die Höfe gebunden, an Zerbſt, wo einem ſofort der Name Faſch einfällt, und an Köthen, wo die kunſtſinnige askaniſche Seitenlinie ſelbſt in hohem Maße muſikausübend war; noch Carl Georg Leberecht, der Neffe des Bach berufenden Fürſten Leopold, ſpielte Geige, Querflöte und Waldhorn. Sehr tief ins Volk drang das nicht; noch heute konnte es trotz aller Arbeit des Bachvereins geſchehen, daß die Beſucher des Feſtgottesdienſtes bei der abſchließenden Toccata und Fuge F-dur die Bezeichnung „fuga" allzu wörtlich nahmen und nach der Toccata die Kirche verließen. Hier kann nur ſtändige Aufklärung helfen und eine Programmgeſtaltung, die ſich möglichſt vom üblichen Konzertbetrieb fernhält. In Köthen, wo es galt, die Auseinanderſetzung Bachs mit der Formenwelt der italieniſchen Kammermuſik und ihre Umſchmelzung in deutſches Empfinden ebenſo ſinnvoll darzulegen wie den perſönlichen Lebensſtil mit ſeiner Miſchung von hofmänniſcher Weltnähe und einem nur einmal ſchwer getrübten Glücksgefühl inneren Gegründetſeins, wurde dieſes Ziel allerdings noch nicht reſtlos erreicht. Eine Ausnahme machte vor allem das erſte Konzert, eine „Köthener Kammermuſik zu Bachs Zeiten im Thronſaal des herzoglichen Schloſſes zu Köthen", die nicht nur ſehr getreulich von dem wenig bekannten Hofmann Bach Kunde gab, ſondern auch im Zuſammenhang mit Kerzenſchimmer und Illumination auf eine breite volkstümliche Anteilnahme rechnen konnte. Die ausgezeichnete Saarbrücker Vereinigung für alte Muſik, die vielleicht lediglich den Kontur der Allegro-Sätze etwas kraftvoller profilieren könnte, bot mit einer elegiſchen Trio-Sonate in d-moll, den Sonaten E-dur für Flöte und Generalbaß und D-dur für Viola da Gamba und Cembalo ſowie zwei Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier einen intereſſanten Ausblick, wie leicht der abſolute Muſiker Bach bei anderen Lebensumſtänden auf eine Händel verwandte Bahn hätte gedrängt werden können. Auch die aus der Leipziger Zeit ſtammende Gelegenheitskantate „Non sa' che sia dolore" zeigte die reich geſchwungene Geſangslinie und die harmoniſche Kühnheit der italieniſchen Kammerkantate. Im weiteren Verlauf brachte das etwas auseinandergeriſſene Programm ein Kammerkonzert mit Prof. Wilhelm Kempff-Berlin am Bechſteinflügel und dem bei der Chaconne ſich als ein hochbegabter, wenn auch techniſch noch verbeſſerungsfähiger Künſtler erweiſenden Violiniſten Helmut Zernick. Prof. Kempffs Bachauffaſſung iſt bekannt; ſie dürfte der Robert Schumanns ähneln, dem das Wohltemperierte Klavier ſeine „Grammatik" war, und zeichnet ſich durch eine unvergleichliche Kunſt des Anſchlags und eine geiſtvolle Klarheit der Linienführung, aber auch durch ein unbachiſches Element der reinen Klangpoeſie aus, das das Goethewort von der „ſich mit ſich ſelber unterhaltenden ewigen Harmonie" in einer Art muſikaliſcher Myſtik nachzuerleben ſucht. Auch die Frage „Cembalo oder Klavier?" wurde mit dieſem Konzert im Gegenſatz zu der ein Neupert-Cembalo benutzenden Saarbrücker Vereinigung angeſchnitten, beſonders auch das Problem des Zuſammenklangs mit der Violine in der Violinſonate in E-dur.

Der Deſſauer Generalmuſikdirektor Helmut Seidelmann, der bisher als Beethoven- und Operndirigent vollauf zu überzeugen vermochte, war für die beiden reſtlichen Veranſtaltungen, ein Feſtkonzert im Saal der Stadthalle mit dem Brandenburgiſchen Konzert Nr. 4 in G-dur, dem Konzert in E-dur für Violine, Streichorcheſter und Continuo und dem dramma per musica „Der zufriedengeſtellte Aeolus" ſowie für die Aufführung der „Johannis-Paſſion" in der Stadtkirche zu St. Jacob verantwortlich. Auch er beſitzt eine noch nicht ganz ausgeglichene Bach-Auffaſſung, die einerſeits, z. B. in dem Schlußchoral der Paſſion und in den langſamen Sätzen der Inſtrumentalwerke zur Romantik neigt, aber auch einer gewiſſen trockenen Breite fähig iſt, z. B. im Einleitungschor „Herr unſer Herrſcher" und den Ritornellen der Sopranarien. Seine Muſikalität entzündet ſich hauptſächlich am dramatiſchen Ausdruck der großen Chormaſſen, und ſo konnte gerade die Johannis-Paſſion zu einem unbeſtreitbar großen Erlebnis werden. Mitbeteiligt hieran waren das Orcheſter des Deſſauer Friedrich-Theaters, die im Anhaltiſchen Muſikfeſtverband zuſammengeſchloſſenen Chöre, der um das Gelingen des ganzen Feſtes hochverdiente Köthener Muſiklehrer Matthai, Hans Geiſendörfer am Cembalo und ausgezeichnete Soliſten, von denen der hohe ſchlanke Sopran Ria Ginſters wieder an erſter Stelle ſtand. Johannes Willy zeigte beſonders als Chriſtus eine ſehr edle Ausdruckskraft, ebenſo Joſef Witt als Evangeliſt und Emmy Neiendorff (Alt), während Peter Schäfer in den Arien beſſer als in den zu weich geſtalteten kleineren Baß-Partien gefiel. Nachzutragen bleibt ferner die Leiſtung von Hans Dünſchede-Deſſau, der das Violinkonzert mit reifer Technik, aber tonlich zu weich vortrug.

Von ſonſtigen Ereigniſſen muß noch auf

eine kleine Bach-Ausstellung im Heimatmuseum, auf die Enthüllung einer Gedenktafel am Schloß sowie auf das Orgelspiel Prof. Högners-Leipzig und den Gesang der Kirchenchöre Köthens unter Musiklehrer Matthai im Festgottesdienst hingewiesen werden. Das gut besuchte Fest, dem z. T. Reichsstatthalter Loeper persönlich beiwohnte, bekräftigte die Köthener Bach-Tradition und hinterließ allgemein nachhaltige Eindrücke.

DIE FESTWOCHE DES HESSISCHEN LANDESTHEATERS DARMSTADT.

23. bis 28. April 1935.

Von Paul Zoll, Darmstadt.

In dieser Spielzeit sind es 125 Jahre her, daß Ludwig I. die schon seit dem 17. Jahrhundert bestehende Darmstädter Bühne zum „Großherzoglichen Theater der Residenz" erhob. Aus diesem Anlaß wurde unter der Leitung des GI Franz Everth eine Festwoche veranstaltet. Ein Festkonzert brachte Werke von Bach und Petersen. Die Orchestersuite in D-dur haben wir schon geschlossener und freudiger gehört. Bei der Kantate Nr. 50 „Nun ist das Heil und die Kraft" für Doppelchor und Orchester wirkten Sänger und Sängerinnen aller Darmstädter Chöre mit. Die Aufführung war gut, der Chor wohldiszipliniert. Wilh. Petersens 3. Sinfonie brachte dem anwesenden Komponisten wie bei der Uraufführung einen starken Erfolg. Die Leitung hatte GMD Karl Friederich. — Die Festvorstellung des „Tannhäuser" bescherte uns 2 Gäste, die ehemals erfolgreich hier wirkten, Maria Reining-München, (Elisabeth) und Theo Herrmann-Hamburg (Landgraf); beide boten hervorragende Leistungen; neben ihnen wirkten Liselott Ammermann (Venus), Joachim Sattler (Tannhäuser)und Karl Köther (Wolfram). Die musikalische Wirkung wäre größer gewesen, hätte man dem Orchester (Bläser!) an verschiedenen Stellen mehr Zurückhaltung auferlegt. — Dann gab es eine sehr erfreuliche Neuinszenierung von „Figaros Hochzeit" unter Bruno Heyes Spielleitung. Das Orchester musizierte mit echt mozartischer Feinheit und Leichtigkeit, auch die Darsteller trafen diesen Ton, sodaß eine bemerkenswert gute Gesamtleistung geboten wurde, um die sich Liselott Ammermann, Erna v. Georgi, Regina Harre, Karl Köther, Heinrich Schlüter u. a. sehr verdient machten. — Zum Abschluß der Festwoche dirigierte Richard Strauß die „Arabella". Unter seiner ausgezeichneten, erstaunlich frischen Leitung kam eine glanzvolle Aufführung zustande, die in den Hauptrollen Maria Reining (Arabella), Charlotte Krauß (Zdenka), Magda Strack (Adelaide) und Theo Herrmann (Graf Waldner) als Gäste sah. Neben diesen „ehemaligen Darmstädtern" müssen von heimischen Kräften noch Heinrich Blasel (Mandryka) und Bernd Aldenhoff (Matteo) genannt werden; Lea Piltti bot in der Episodenrolle der Fiakermilli eine gesangliche Glanzleistung; das Orchester strahlte in leuchtenden Farben. Und so kam es, daß die Darmstädter Festwoche in langen, langen Beifallsstürmen für die Darsteller und vor allem für Richard Strauß zu Ende ging.

REICHS-SCHÜTZ-FEIER IN DRESDEN

17. bis 19. Mai 1935.

Von Gerhart Göhler, Klotzsche b. Dresden.

Höhepunkt der im Bach-Händel-Schütz-Jahr veranstalteten reichswichtigen Schütz-Feiern in den Städten Weißenfels, Kassel, Marburg (Lahn), Wolfenbüttel, Braunschweig und Dresden, vielleicht auch der Ausgangspunkt einer ganz neuen Entwicklung der Aufführungspraxis von alten Werken, weil die umfassende Wiedergabe von Werken Heinrich Schütz' und seiner Zeitgenossen an kaum einer anderen Stätte so großzügig und so nachhaltig in den Auswirkungen durchgeführt werden konnte: mit solcher Gesamtwertung sei das Ergebnis der Reichs-Schütz-Feier in Dresden vorweggenommen.

Es ist das Verdienst der Veranstalter dieser Feier, daß in dem Rahmen sehr zahlreicher künstlerischer Veranstaltungen der Festtage eine authentische, richtunggebende Darstellung der Persönlichkeit Heinrich Schütz' und der Bedeutung dieses Musikers für die Entwicklung der gesamten Musik gegeben wurde in einem Vortrag, den Universitätsprofessor Dr. Fr. Blume-Kiel vor der Neuen Schütz-Gesellschaft hielt. Blumes Vortrag war ein Ereignis, denn dieses Bekenntnis zu Heinrich Schütz machte das Leben und Wirken des Dresdner Oberkapellmeisters durch die Erkenntnis erstaunlicher Gegenwartsnähe der künstlerischen und allgemeinen Probleme, mit welchen Schütz sich als Künstler auseinandergesetzt hat, so unmittelbar, daß eine nachhaltigste Wirkung auch auf fernestehende Hörer fühlbar war; der Sieg des Glaubens an eine Bestimmung der Eigen- und Einzelpersönlichkeit über die Gesetze und die Gesetzmäßigkeiten der Welt- und der Glaubensordnungen, die Wirksamkeit als Vollstrecker, nicht willenloser Spielball eines höheren Willens wurde als wesentlich entscheidende Tat des Gefeierten herausgearbeitet und in überzeugender Weise als nicht allein kunsthistorisches Ereignis belegt.

Wenn man von der bedauerlichen Tatsache absieht, daß die Staatsoper den besonderen Anlaß der Schütz-Feier nur zur Gelegenheit nahm,

die gänzlich verfehlte Reucker ſche Inſzenierung von Händels zu Schütz nicht in der geringſten Beziehung ſtehenden „Xerxes" aufzufriſchen, wenn man mit höflichem Schweigen den allſeits als beſchämenden Tiefpunkt empfundenen Auftakt der Chorkonzerte mit einem Konzert in der Frauenkirche übergeht, gewinnt man Raum für die Darſtellung all des Erfreulichen, Aufſchlußreichen und Hochbedeutſamen, das die Mehrzahl der Dresdner Konzerte brachten.

Da überraſchte einmal die unmittelbare und ſtarke Wirkung dieſer Muſiken, die bis vor kurzem eine Angelegenheit nur für Kenner waren: man braucht nur auf die Tatſache der bis in das letzte Winkelchen überfüllten Kreuzkirchen-Veſper am Kantate-Sonnabend und auf die Aufnahme des 150. Pſalm von Schütz in der Morgenfeier des Staatlichen Schauſpielhauſes hinzuweiſen, um zu belegen, daß man nicht mehr — wie es noch vor kurzem den Anſchein hatte — im Begriff iſt, den Menſchen des 20. Jahrhunderts Schütz nahezubringen — nein, daß man das bereits getan hat und erfolgreich weitertut. Es iſt durchaus denkbar, daß auf viele der Hörer Schütz — insbeſondere Schütz als der Meiſter der kleinen Form — unmittelbarer wirkt als z. B. Johann Sebaſtian Bach, zu deſſen kleineren Werken ſehr vielen der Weg verſchloſſen iſt durch den Maßſtab und das Erlebnis der großen Paſſionsmuſiken. Unverkennbar ſind Töne bei Schütz zu finden, welche nicht ſo gewaltig, aber zumindeſt ſo innig ſind wie die Tonſprache Bachs in ſeinen Kantaten; der Einfluß der nachlutheriſchen Myſtik und die Durchdringung der Werke mit Seeliſchem hat grade bei Schütz ſehr glücklich den Zug natürlicher Friſche gezeitigt, welche der Frömmigkeit dieſer ſtarken und ringenden Seele nicht im Mindeſten Abbruch tut.

Aus einer Fülle von Einzeleindrücken ſetzt ſich das große und bezwingende Bild zuſammen, in welchem Schütz in dieſen Tagen der Schütz-Feier in uns und unter uns lebendig wurde: ein Bruchteil nur ſeines reichen und vielſeitigen, vielfarbigen und bewegten Schaffens und doch durchaus angetan dieſen großen Deutſchen und ſein gewaltiges Lebenswerk zu begreifen, in dem die Dramatik und die dynamiſchen Spannungen ſeiner Zeit, in dem alles Ringen und alle Viſionen des Menſchen und der Menſchheit, in dem vulkaniſche Glut und Verhaltenheit zu einem Manifeſt deutſchen Weſens vereinigt ſind.

Die Fülle der künſtleriſchen Eindrücke ging nicht allein von den Kompoſitionen Heinrich Schütz' aus; von vielen ſeiner Zeit- oder Amtsgenoſſen brachten dieſe Feſttage Werkproben unterſchiedlicher, weltlicher ebenſo wie kirchlicher Haltung. In einer Morgenfeier des Staatlichen Schauſpielhauſes feierte Adam Krieger, ein Dresdner Amtsgenoſſe von Schütz mit vier lebens- und weinfrohen Liedern für Bariton (Arno Schellenberg) höchſt ergötzliche Urſtänd; von Hermann Schein hörte man in der gleichen Veranſtaltung vier gemiſchte Chöre aus dem Diletto Paſtorale (Staatsopernchor unter Carl Maria Pembaur), von Johannes Roſenmüller, dem Wolfenbütteler Hofkapellmeiſter, die Kammerſonate in D unter Kutzſchbach; die intereſſanteſte Darbietung dieſer Feier, das eigentliche Erlebnis dieſes Feſtes war aber eine Folge von Kammermuſiken, geſpielt auf alten Inſtrumenten: Werke von Purcell, Monteverdi — hier lag die Aufgabe (Orfeo), welche die Staatsoper nicht für bedeutſam genug erachtete! — und Schein in einer vorbildlichen Wiedergabe durch die Herren Sturzenegger, Lierſch, Krämer, Doſt, Ronnefeld, Einar Kriſtjannſſon (Tenor) und Wunderlich.

In einem Konzert in der Sophienkirche, welches der Leitung von Richard Fricke unterſtand, hörte man Werke der ſächſiſchen Zeitgenoſſen von Schütz: Samuel Scheidt, Hermann Schein, Heinrich Albert, Michael Lohr (Pſalm 121, 7 und 8), Tobias Michael, Matthiaß Weckmann, Wolfgang Briegel (Die Flucht nach Ägypten), Dedekind, Chriſtoph Bernhard (Geiſtliches Konzert), Johann Ahle und Chriſtian Ritter: ein ſchönes Konzert, das bleibende Werte vermittelte.

Schütz ſelbſt dominierte in den Veranſtaltungen des Kreuzchors unter Rudolf Mauersberger (Kreuzkirchenveſper am Sonnabend, Kreuzchorkonzert am Sonntag) und in dem Kreuzkirchen-Feſtgottesdienſt in der Ordnung der Schützzeit mit Herbert Collum, dem trefflichen Nachfolger Pfannſtiehls, mit Trude Maria Schnell, Günther Baum und Robert Bröll als Soliſten gingen von den Geſängen des Kreuzchors — Pſalm 133 (Erſtaufführung!!), liturgiſche Chöre, Pſalm 24, Choralkonzert „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" — Wirkungen aus, die einen Vergleich mit den größten Erlebniſſen dieſer Art ſtandhalten.

Um das Gelingen des Feſtes waren im übrigen ſehr verdient Kantor Hanns Heintze (mit einem Orgelkonzert in der Sophienkirche), die Dresdner Philharmonie, Ida Schubert-Koch, Elly Mehnert, Olga Kapitzki-Ronnenthaler, der Bachverein und die Staatskapelle; die Förderung durch die Stadt gab Veranlaſſung zur Veranſtaltung eines Empfangs im Neuen Rathaus, auf welchem Präſidialrat Ihlert (Berlin) und der Dresdner Oberbürgermeiſter Zörner ſprachen; die Staatskapelle unter der Leitung von Dr. Karl Böhm

und der Kreuzchor bestritten den künstlerischen Teil dieses festlichen Auftaktes; die Glocken der sämtlichen Dresdner Kirchen läuteten das Fest ein und aus. Sie klangen voraus einer Zeit vielfältiger künstlerischer Erlebnisse, die wir von dem erneuten Besitzergreifen der Werke von Heinrich Schütz erhoffen dürfen.

KONGRESS DER MUSIKKRITIK IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, z. Zt. Florenz.

Bald nach Beginn der heurigen Florentiner Maifestspiele fand im „Saal der Zweihundert" des Palazzo Vecchio eine Internationale Kritikertagung statt. Daß sie etwas schwächer besucht war als die erste vor zwei Jahren an derselben Stätte, ist in den Zeiten der immer mehr verschärften Weltwirtschaftskrise nicht erstaunlich. Immerhin waren aus Deutschland, Österreich, Frankreich, England und den Niederlanden mindestens je zwei Vertreter zugegen, und aus Belgien, Spanien und sogar Griechenland war je einer eingetroffen. Versteht sich, daß die Beteiligung aus fast allen italienischen Großstädten wieder ziemlich stark war.

Die meisten Referate und Diskussionen beschäftigten sich mit der Aufgabe der Tageskritik. Viel wurde da gesprochen, was schon immer in Zeitschriften und Büchern sowie in den Sitzungen des einstigen Verbandes Deutscher Musikkritiker oder auf den verschiedenen internationalen Kongressen erörtert worden ist: Von den fachlichen und charakterlichen Voraussetzungen, der Darstellungsweise, die allgemeine Phrasen meiden, sich auf musikalische Ausdrücke beschränken und Rücksicht auf den jeweiligen Leserkreis nehmen soll. Besonders zu beherzigen waren die Forderungen, die Prof. Andreades (Athen) an die Opernkritiker stellte: Diese sollten der Öffentlichkeit und damit dem Musikleben und der Kunst selbst bei bevorstehenden Uraufführungen insbesondere durch eingehende Vorberichte über den Stoff und das Wesen der Musik (mit Notenbeispielen) dienen. Die Frage, ob die Kritik künftige Musikkulturen vorauszusagen vermöge, beantwortete B. v. Schloezer (Brüssel) mit dem Hinweis auf das Beispiel Schumann-Brahms in bejahendem Sinne, stieß damit aber auf mindestens einschränkenden Widerspruch; verschiedene Diskussionsredner wollten diese Fähigkeit nur auf ganz große Musiker beschränkt wissen. Einige Referenten drangen weit in die Bezirke der Musikästhetik vor; darunter Fr. Beer (Wien), der sich gegen die „Historisierung des Musiklebens" — nämlich die Nachahmung altklassischer Formen im heutigen Musikschaffen — wandte, und G. A. Mangelli, der nach dem Vorgehen von Busoni, Weingartner, Ravel u. a. für künstlerische Bearbeitungen von Tonwerken anderer Meister eintrat, damit aber auch bei einem Teil der Diskussionsredner auf Gegnerschaft traf. Als letzter Redner trat W. Reich (Wien) mit dem Vorschlag hervor, Schulen für Musikkritiker zu gründen, und machte bereits Andeutungen über ihre Einrichtung. Diese Anstalten sollten in zwei Parallelkursen die allgemein musikalische Ausbildung und die besonderen Kenntnisse des Berufes vermitteln, es sollten Prüfungen abgehalten und Zeugnisse erteilt werden. Bedenken dagegen werden dem Leser selbst auf der Zunge liegen. Vor allem wird einzuwenden sein, daß der Entschluß Kritiker zu werden, erst eine gewisse Lebensreife voraussetzt, daß ein praktisch und wissenschaftlich gut geschulter Musiker mit gesundem Urteil und Darstellungsvermögen an sich als Kritiker zu wirken imstande sein, beim Kunstrichter aber im übrigen der Schule des Lebens mehr als bei einem anderen künstlerischen Berufe überlassen werden muß.

Der Kongreß fand unter wechselndem Vorsitz der Herren Prunières, Torrefranca und — sehr merkwürdigerweise — des Tonsetzers Casella statt; um die Organisation, der man u. a. einen schönen Ausflug nach San Gimigniano, dem „italienischen Rothenburg", verdankte, machten sich die Herren Pasigli und Mariani (Florenz) sowie Fräulein Hildegard Cissarz (aus Frankfurt a. M.) hochverdient.

HEIDELBERGER BEETHOVENFEST

6.—12. Mai 1935.

Von Otto Seelig, Heidelberg.

Das alljährlich hier von der Stadt veranstaltete Maien-Musikfest hatte diesmal einen andern, an frühere Traditionen anknüpfenden Charakter als in den letzten Jahren. Während man sich sonst damit begnügte, ein berühmtes Orchester mit einem noch berühmteren Dirigenten zu engagieren, und auf Grund dieser Berühmtheit möglichst viel Besucher herbeizulocken, lag die Durchführung des diesjährigen Festes in den Händen unserer örtlichen Fachkräfte, des verstärkten Städt. Orchesters, des Bachvereines und eines ad hoc zusammengestellten Volkschores, wozu dann noch eine Reihe hervorragender auswärtiger Solisten traten. Dadurch gewann die Veranstaltung eine gewisse Bodenständigkeit, die sie weit über die Bedeutung einer bloß von außen eingeführten Konzertveranstaltung hinaushob, sie volkstümlicher und heimatgebunden machte. Umsomehr als die Gesamtleitung unser einheimischer Generalmusikdirektor Kurt Overhoff inne hatte, der seit einigen Jahren die musikalischen Geschicke unserer Stadt mit bestem Können und Gelingen leitet.

Das Es-dur-Klavierkonzert und die Eroika gaben dem ersten Abend einen heroischen Grund-

ton. Elly Ney ſpielte den Klavierpart mit ihrer prachtvoll durchgebildeten Technik, voll Poeſie den Mittelſatz, die Eckſätze mit auffallender Mattigkeit. Das nicht ſehr beliebte und daher ſelten geſpielte Tripelkonzert op. 56 ſchien ihr, die ſich in den letzten Jahren ſo entſchieden der Kammermuſik zugewandt hat, mehr Freude zu machen. Als Partner ſtanden ihr ihre Triogenoſſen Profeſſor von Reuter (Violine) und Ludwig Hölſcher (Cello) zur Seite. Die Eroika kam klangſchön und abgeſehen von einigen eigenwilligen Tempoänderungen in den Mittelſätzen, ſtilgerecht zum Vortrage.

Der zweite Abend geſtaltete ſich zu einem künſtleriſchen Geſchehnis hervorragender Art. Der als Gaſtdirigent hiefür gewonnene Gewandhaus-Kapellmeiſter Prof. Abendroth führte die Paſtoral- und die ſiebente Symphonie in meiſterhafter Weiſe vor, mit einer Plaſtik, einer Aufbaukunſt und Stilvollkommenheit, wie man ſie ſelten erleben dürfte, und ſchuf ſo einen Höhepunkt der ganzen Feſtwoche.

Ein Vortrag über Beethoven, gehalten von Dr. Benz-Heidelberg, bildete den Mittelpunkt einer Nachmittagveranſtaltung im neugeſchaffenen „Königſaal" des Schloſſes, in welchem der Meiſter als „Verkünder des letzten deutſchen Mythos", als der aus chaotiſcher Zeitwende entſproſſene Tondichter dargeſtellt wurde, der dem modernen Menſchen das zu ſagen gab, was er leide. Das kleine Streichquartett D-dur op. 18 und der Dankgeſang eines Geneſenden aus dem a-moll-Quartett op. 132, geſpielt vom Städt. Streichquartett (Konzertmeiſter Berg und Gen.) umrahmten den Vortrag.

Ein für den Schloßhof beſtimmter, aus Witterungsgründen in den gleichen Saal verlegter „Serenaden-Abend" brachte heitere Klänge, gewiſſermaßen den „gemütlichen" Beethoven. Die Ouvertüre zu „König Stephan", die beiden Violin-Romanzen (Soliſt: Konzertmeiſter Berg), das Bläſer-Oktett aus dem Jahre 1792 und die 11 „Mödlinger Tänze". Anfangs- und Schlußnummer ſtanden allerdings im Gegenſatze zu all dieſer harmloſen Heiterkeit: die „3 Esquales" für 4 Poſaunen, die den Meiſter einſt auf ſeinem letzten Gange begleitet haben und die Coriolanouvertüre.

Die Kammermuſik Beethovens kam in ausgedehntem Maße zu Worte, wobei aber leider ihr wichtigſter Beſtandteil, das Streichquartett, arg zu kurz kam. Man vermißte vor allem, daß nicht eines der letzten Quartette, des Meiſters höchſtes Vermächtnis, vollſtändig zu Gehör kam. Dafür bekamen wir — allerdings in feinſter Ausführung durch Elly Ney und ihre Triogenoſſen — an einem Abende die Klaviertrios op. 1, III, op. 70, I und op. 97.

In einem Vormittagskonzerte des letzten Feſttages, das ebenfalls von denſelben Künſtlern beſtritten wurde, mit einem beängſtigend reichhaltigen Programm, hörte man bei etwas kühl — akademiſcher Auffaſſung die Kreutzerſonate, ſodann die Waldſtein-Celloſonate und 2 Trio-Sätze aus op. 11. Eine willkommene Abwechſlung bot die „Appaſſionata" von Elly Ney mit dem ganzen Schwung ihrer genialen Auffaſſung wiedergegeben.

Die Miſſa ſolemnis iſt im Heidelberger Konzertleben keine Ausnahmeerſcheinung. Der Bachverein hat unter ſeinem Dirigenten Prof. Dr. Poppen das ungeheure Werk in den letzten Jahren mehrmals aufgeführt. So lag es nahe, ſie auch jetzt als Haupt-Chorwerk in den Mittelpunkt dieſes Feſtes zu ſtellen, und der Erfolg war in jeder Beziehung ein durchſchlagender. Chor und Orcheſter vereinigten ſich unter der zielbewußten Leitung Poppens zu einer prächtigen Geſamtleiſtung, und dazu trat ein Soliſten-Quartett — die Damen Ria Ginſter und Edith Niemeyer, die Herren Heinz Marten und Johannes Willy — wie man es ſich idealer kaum vorſtellen kann.

In lichte Gefilde führte uns der 3. Orcheſterabend: die erſte und die achte Symphonie, dazwiſchen das Violinkonzert von Georg Kulenkampff mit ſeiner unvergleichlichen, nie verſagenden Meiſterſchaft geſpielt, hatte eine Zuhörerſchaft verſammelt, wie ſie in den letzten Jahren höchſt ſelten in ſolcher Maſſe zuſammengeſtrömt war. Kurt Overhoff leitete das Konzert mit ſeinem gewohnten Feuer und beherrſchender Kraft.

Eine nach allen Seiten hin vorzügliche Aufführung der „Neunten" unter Overhoffs Leitung war der gewaltige Schlußakkord, mit dem die ſchöne, wenn auch anſtrengende Feſtwoche ausklang. Die Inſtrumentalſätze gaben dem Städt. Orcheſter, angemeſſen verſtärkt durch einheimiſche und auswärtige Kräfte, noch einmal Gelegenheit, die hohe Stufe ſeiner Künſtlerſchaft zu zeigen. Der für dieſen Zweck zuſammenberufene Volkschor, der wohl eine ſtändige Einrichtung bleiben wird, zeigte eine muſtergültige Diſziplin und meiſterte die bekannten Schwierigkeiten mit ſtaunenswerter Leichtigkeit. Das ſchon bei der Miſſa ſolemnis benannte auserleſene Soloquartett vollendete die Geſamtleiſtung, die uns noch lange eine ſchöne weihevolle Erinnerung bleiben wird.

Das ganze Beethoven-Feſt, bei dem ſich die einheimiſche muſikaliſche Kultur mit erleſenen Solokräften von auswärts zu einem künſtleriſchen Zuſammenwirken aufs glücklichſte vereinigt hatte, hat ſo die Bedeutung Heidelbergs als Stätte hervorragender Kunſtpflege aufs Neue hervorgehoben. Das Zuſtandekommen und das vollendete Gelingen dieſer Feſtwoche iſt in erſter Linie dem Geſamtleiter GMD Kurt Overhoff zu danken.

GAUSÄNGERTAGUNG IN KÖLN.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Unter starker Beteiligung aller einschlägigen Organisationen und Vertreter fand am Samstag, den 4. und Sonntag, den 5. Mai in Köln die große Gausängertagung statt. Eingeleitet wurde sie durch Ausschuß-Sitzungen der Gaugeschäftsleitung, der Kreisführer und der Kreischorleiter unter dem Vorsitz des kommissarischen Gauführers Dr. Fischer, der zugleich Gaukulturwart und Musikbeauftragter in Koblenz ist, und unter demjenigen des Gauchormeisters Dr. Collignon. Während die Tagung der Kreisführer mehr den Fragen der Organisation des Festes gewidmet war, wurden in der Besprechung der Chorleiter solche vorwiegend kultureller Art behandelt. Nach der Verlesung der Berichte der Kreise entspann sich eine rege Diskussion. Dr. Collignon als Leiter der Versammlung kündigte an, es würden künftig 1- bis 2mal im Jahre solche gemeinsamen Besprechungen abgehalten werden, möglichst zusammen mit einer Gautagung der Chormeister, wie eine solche 6—8 Wochen nach der, im Juni stattfindenden Königsberger Zusammenkunft für Köln geplant sei. Er bat die Kreischorleiter, tunlichst mit den Dienststellen der Partei, der SA, der Arbeitsfront, der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in Fühlung zu bleiben, um gedeihliches Zusammengehen zu erreichen. Ein Schulungslager werde noch im Mai abgehalten werden, von da an werde Reichsschulungsleiter Rosenthal-Heinzel selbst die einzelnen Gaue besuchen und schulungsmäßig bearbeiten. Es sei notwendig, sich bis dahin und auch weiterhin Mitarbeiter in der Schulung zu gewinnen, wie eine Reihe von diesen durch den Gau immer angefordert werden könnten. Aufgabe der Schulungswarte sei es, die in der Deutschen Sängerbundeszeitung veröffentlichten Leitsätze und Ausführungen knapp und gemeinverständlich den Vereinen nahezubringen. Das einstimmige Singen habe vor allem volkaufbauenden Zweck und müsse den kleineren Vereinen dazu verhelfen, neuen Zustrom zu gewinnen. Dagegen habe niemand verlangt, daß nur oder vorwiegend einstimmig gesungen werden solle. Hier müsse das rechte Maß gefunden werden, vor allem auch in den Proben, um Abwechslung und Erfrischung zu bieten. Man werde anstreben, erklärte Dr. Collignon, einer Anregung aus dem Kreise der Versammlung entsprechend, zu beliebten einstimmigen Chören Begleitung durch Instrumente zu schaffen und drucken zu lassen. In kleinen Vereinen fehle aber bei mehrstimmigen Werken die gegenseitige Stütze der Sänger. Die Pflichtchöre sollen die Grundlage für einen, allen deutschen Chören gemeinsamen Grundstock einfacher Chorwerke abgeben. Für das Wertungssingen verlas Dr. Collignon neue Leitsätze. Danach ist unzulässig die Einordnung der Leistungen in Klassen, da neben der Erziehung der Chorleistung auch das Gemeinschaftsgefühl gefördert werden solle. Teilnahme sei darum Pflicht, und der Beurteilung werde auch die Jahresarbeit und das Gesamtprogramm des Vereins zugrundeliegen. Mit dem Rundfunk sind Besprechungen angebahnt. Die Anlage von Chorbibliotheken der Kreise ist ins Auge gefaßt und stellenweise schon durchgeführt worden. Die baldige Auflösung des Westdeutschen Chorverbands wurde als sicher angekündigt.

Im Rahmen einer Musikalischen Morgenfeier am Sonntag erklangen, durch das Kölner Sinfonieorchester unter Franz Gillessen ausgeführt, Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Haydns Kaiser-Variationen, an Chorwerken: Lißmanns Kantate „Vom Menschen", wiedergegeben durch den MGV der Rhein. Westfäl. Sprengstoff AG Troisdorf unter Willi Schell, Willi Sendts zwei Chöre: Media vita und Morgenlied sowie Rich. Trunks „Feier der neuen Front", das erstere Werk vom Sängerbund Köln-Mühlheim unter Kluck, das letztere vom Kölner Männergesang-Verein unter GMD Eugen Papst höchst wirkungsvoll wiedergegeben. In seiner Festrede betonte Prof. Oberborbeck, der neue Direktor der Staatl. Musikhochschule in Weimar, ein kultureller Wandel folge dem politischen und sozialen, bedürfe aber einer längeren Frist. Der nationalen Revolution trete hier die künstlerische Revolution gegenüber. Die Probleme des Sängerbundes seien auch sozialer Art, und der inneren Wahrheit des Gesungenen müsse die Aufrichtigkeit des Lebens im Alltag entsprechen. Die Spannung zwischen Jugend und Alter habe immer bestanden und sei lebensnotwendig. Im Widerstand mancher Sänger gegen die Umgruppierung zum Massengesang liege nicht allein Eigensinn sondern oft auch ehrliches Pflichtgefühl. Gauführer Dr. Fischer begrüßte die zahlreich Erschienenen und wies darauf hin, daß sich Massenbewegungen immer im Lied widerspiegelten. Der Krieg habe eine Einheit auch im Singen herbeigeführt, die dann wieder verloren ging und in Wettstreitsingen ausartete. Heute gelte es wieder die Kraft des deutschen Liedes wirksam werden zu lassen.

In der eigentlichen Gausängertagung begrüßte Dr. Fischer die Gäste und wiederholte, daß des Führers Ziel sei die Gleichsetzung der politischen mit der kulturellen Aufbauarbeit. Kreisführer Dr. Stryk wies auf die Wanderlust aller Sänger und ihren Sinn für das Verständnis auch der anderen Stämme hin. Bürgermeister Dr. Ludwig als Vertreter des Gauleiters Grohé nannte als Ziel, daß alle Organisationen und Stände im

Lied geeint zusammenmarschierten. Nicht eine Evolution sondern eine Revolution sei der deutschen Musik dienlich. Reg.-Rat Tiemann überbrachte die Grüße des Reg.-Präsidenten Diels, Bürgermeister Niemeyer diejenigen des Kölner Stadtoberhauptes und der Bürgerschaft, Herr Sommer die des Amts für Chor- und Volksmusik. Anstelle des verhinderten Rosenthal-Heinzel sprach Diebold, der fränkische Sängerführer über die neuen Aufgaben. Nach einer Epoche des Ichtums breche jetzt die der deutschen Volkseinigkeit an. Die Schulungskurse seien der Kameradschaft zugedacht, nicht mehr dem Vereinsleben wie die alten Chorleiterkurse. Vorbild sei die Kaserne und der Schützengraben für die neue Kameradschaft, und die Jugend suche das bei den Sängerbünden. Der einstimmige Gesang sei Bekenntnisgesang wie das Horst Wessel-Lied zeige. Die offenen Singstunden müßten in Natur- oder Nationalfeiern eingebaut werden, sonst verfehlten sie ihren Sinn. Die Wahl des Gauführers fiel auf Dr. Fischer. Dem bisherigen Führer Dr. Krischer wurde der Dank aller Sänger ausgesprochen und der Wunsch, ihn bald wieder als Mitarbeiter bei sich zu sehen. Noch 600 Vereine stünden abseits und müßten zu den 439 neueingereihten hinzugefügt werden. Der Westd. Chorverband werde aufgelöst werden. Dr. Collignon handelte dann noch über die Mission des Gauchorleiters, die vor allem in dem Ausbau der Schulung liege, nicht mehr, wie bisher, in dem gelegentlichen Dirigieren von Massenchören. Der Tagung schloß sich ein Gemeinschaftssingen am Rathaus an, wobei Pflichtchöre vorgetragen und von den zahlreichen Zuhörern mitgesungen wurden. Bundesführer Meister war durch eine Tagung des Saar-Sängerbundes am Erscheinen verhindert, sandte aber seine Grüße, ebenso wie der Gau Westmark.

MOZART-WOCHE IN MANNHEIM.

5.—12. Mai.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Mozart weilte vom Oktober 1777 bis März 1778 und später nochmals bei seiner Rückkehr von Paris in Mannheim. Sein Verkehr mit der damals recht zahlreichen und berühmten Mannheimer Künstlerschar hatte einen nachhaltigen Einfluß auf sein späteres Schaffen; hier in „seinem lieben Mannheim" verlebte er mit Aloysia Weber sein erstes Liebesglück, deren jüngere Schwester Konstanze er in seiner Wiener Meisterzeit als Gattin heimführte. Mit vollem Recht durfte Mannheim daher wieder einmal daran erinnern, daß es eine Mozartstadt ist.

Den Auftakt der Mozartwoche bildete eine eindrucksvolle Aufführung der Oper „Die Hochzeit des Figaro", inszeniert von Intendant Friedrich Brandenburg, unter der musikalischen Leitung von GMD Philipp Wüst. Im Rittersaal des Mannheimer Schlosses, in dem Mozart einst selbst gespielt hat, veranstaltete das Kergl-Quartett einen Kammermusikabend, in dem es einige Perlen aus Mozarts kammermusikalischem Schaffen darbot: das Streichquartett B-dur (K. V. 489), das melodienfrohe Klarinettenquintett A-dur (Klarinette, Adolf Krause) und den prächtigen „musikalischen Spaß", das Sextett für 2 Hörner und Streichquartett (Hörner J. Frank und H. Neblung). Dem Symphoniker Mozart war ein Konzertabend im Musensaal des Rosengartens gewidmet, der eine festliche Aufführung der herrlichen Es-dur-Symphonie des Meisters unter Leitung von GMD Wüst brachte, ferner eine feinsinnige Darbietung des d-moll-Klavierkonzertes durch Prof. Dr. Wührer sowie einige von Adelheid Armhold recht stimmungsvoll gesungene Arien. Vorzüglich war auch das Programm eines Serenadenabends im Rittersaal des Schlosses zusammengestellt, der ebenfalls unter der musikalischen Leitung von GMD Wüst stand. Da hörte man die selten gespielte siebensätzige Serenade für 13 Blasinstrumente, dargeboten von Mitgliedern des National-theater-Orchesters, die von Mozart mit 14 Jahren komponierte Kassation in G-dur für 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher sowie das von Mozart in Mannheim komponierte und dirigierte Konzert für Flöte und Orchester in D-dur, dem Kammermusiker Max Fühler eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe angedeihen ließ. Den Ausklang der Festwoche bildete die Erstaufführung von Mozarts Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe". Das Werk fand dank der geschickten Regie von Heinrich Köhler-Helffrich und der feinsinnigen, leichtbeschwingten musikalischen Leitung von Dr. Ernst Cremer eine sehr dankbare Aufnahme. Die an wertvollen musikalischen Eindrücken so reiche Festwoche bildete eine würdige Ehrung des der Stadt Mannheim so nahe stehenden Meisters.

BACH-HÄNDEL-WOCHE IN ROSTOCK.

Von Prof. Dr. Wolfgang Golther, Rostock.

Die Festwoche bekam dadurch eigenes Gepräge, daß sie mit der Einweihung der trefflich in die herbe nordische Landschaft eingebauten Thingstätte verbunden war. Der Reichsstatthalter Friedrich Hildebrandt und der Oberbürgermeister Volgmann bekannten sich nachdrücklich zum Kunst- und Kulturwillen des Führers, zur Pflege deutscher Meisterkunst. Die Vortragsfolge war ebenso reichhaltig wie stileinheitlich. Im Rathaus wurde die Woche eröffnet mit Bachs D-dur-Suite und Hän-

dels Largo und Concerto groſſo. Die Feſtrede hielt Dr. W. Buſchmann, der anſchaulich ſeine Erlebniſſe mit Händels Muſik in einer mecklenburgiſchen Stadt zum Beweis volkstümlicher Wirkung ſchilderte. Das Stadttheater bot eine Aufführung des „Julius Cäſar" unter GMD Wach. Die Oper in Hagens Bearbeitung war im Vortrag unſrer erſten Geſangskräfte und im Bühnenbild wohl gelungen. Die Landesuniverſität erwies durch die Ouvertüre zu Händels „Salomo" und einen Satz aus Bachs „Muſikaliſchem Opfer" die Leiſtungsfähigkeit des Collegium musicum. Dr. Schenk ſprach über Händels geiſtige Sendung, Profeſſor Schering über die Lebensquellen Bach'ſcher Muſik. Beide Vorträge waren feſſelnd und lehrreich. Unter KM Karl Reiſe fand eine Aufführung des Oratoriums „Judas Maccabäus" in der Jakobikirche ſtatt, Prof. Fritz Heitmann, der Berliner Domorganiſt, ſpielte unter Mitwirkung von Gengnagels Roſtocker Bach-Chor auf der Meiſterorgel der Petrikirche. Ein Sonderkonzert im Stadttheater unter Wach führte die Kunſt der Fuge von Bach in Graeſers Inſtrumentation vor. Endlich brachte ein Spiel von Arnold Schering, das die Aufführung des „Rinaldo" in Hamburg bei Händels Durchreiſe aus England behandelte, ein Ereignis aus des Meiſters Leben in der Theaterwelt, den Zuhörern lebendig und farbenreich vor Auge und Ohr.

Die ganze Veranſtaltung nahm einen hocherfreulichen, für die Muſikpflege in Roſtock ſehr rühmlichen Verlauf, indem ſie weiteſte Kreiſe deutſcher Volksgenoſſen zur Teilnahme an ernſter Kunſt heranzubilden ſich bemühte.

„NORDISCHE MUSIKTAGE" IM KURHAUS WIESBADEN.

Von Grete Altſtadt-Schütze, Wiesbaden.

Eine wertvolle Bereicherung der diesjährigen Muſikſaiſon bedeuteten die „nordiſchen Muſiktage", welche unter regſter Anteilnahme nordiſcher Komponiſten und Soliſten, der „nordiſchen Geſellſchaft", Lübeck, und der „deutſchen Akademie", München, unter Dr. Helmuth Thierfelders muſikaliſcher Leitung im Kurhaus ſtattfanden. Sie umfaßten 2 Orcheſterkonzerte, ein Kammerkonzert, einen Vortrag und einen Tee, der die direkten perſönlichen Beziehungen erleichterte und herzlicher geſtaltete. Alles in allem, eine ſehr glückliche Idee.

Die tiefſte Eigenart atmete das 1. Orcheſterkonzert und von den darin gehörten Werken zweifellos das Konzert für Orgel und Orcheſter von Jon Leifs (Urauff.). Eine Muſik, die in ihrer koloſſalen Naturverbundenheit, fern aller Dekadenz der Ziviliſation (nicht zu verwechſeln mit Kultur!) ſtehenden Urſprünglichkeit, rückſichtslos in den Bann ihrer Wucht und wahrhaften Härte zwingt. Das Werk formt ſich aus einer Introduktion (Dialog zwiſchen Orgel und Orcheſter), den 30 Variationen einer Paſſacaglia, kontrapunktiſch über dem Baßthema Volkslieder verarbeitend, zur bravouröſen Finale-Variation, die im Blech einen Choral bringt, der ſeit Jahrhunderten in Island bei Begräbniſſen geſungen wird. KMD Kurt Utz war der geiſtig wie techniſch gleich geniale Vermittler des Orgelpartes. Der zweite „große Wurf" des Abends — allerdings eine ganz andere Welt, voll Lebensübermut und Schwung war die „Faſtelavn-Ouverture" op. 20 des Dänen Knudage Riiſager (Erſtauff.) Mit launiſchſten Orcheſtereffekten durchſetzt, hat dies witzig-ſchmiſſige Opus eine abſolut eigene Note. Ein Volkslied jagt zerſtückt durch alle Inſtrumente; das Ganze bietet in geſchloſſener Form ſprühendes Karnevalstreiben. — Die übrigen Werke gaben ſich „harmloſer". Die Sinfonie in einem Satz op. 105 von Jean Sibelius (Erſtauff.) beſitzt thematiſche Einfälle genug um vier Sätze auszufüllen (was ſie zeitlich auch ungefähr tut), iſt in der Tonſprache gemäßigt modern, gibt wie bei Sibelius ſtets, auch bei ſeiner abſoluteſten Muſik, ein Stück nationalen Epos' und läßt eine Erinnerung an Bruckner erwachen in dem breit angelegten Schluß. Eine eingängige, liebenswürdige Muſik. Allzu liebenswürdig für den ernſten Rahmen nahm ſich des Norwegers Johan Halvorſen „Bergenſiana" (Rokoko-Variationen über eine alte bergenſiſche Melodie) aus. Das niedlich, ſauber gearbeitete Stück bot ein Beiſpiel guter, klangvoller Unterhaltungsmuſik. Die beiden Geſangsſoliſten des Abends überboten ſich förmlich an Schönheit, Volumen und Ausdruckstiefe der Stimmen und des Vortrages. Ivar Andréſen ſang mit ſeinem wuchtigen, meiſterlich der Vortragsſtimmung nachſpürenden Baß des Schweden Auguſt Södermann Ballade „Der ſchwarze Ritter" (Uhland). Wir Deutſche empfinden dies Werk „à la Loewe" und können verſtehen, daß Södermann Mitſchöpfer einer neuen Blütezeit des volkstümlichen Kunſtliedes ſeiner Heimat war. Emil Sjögrens „Bergmann" (Ibſen, in Originalſprache geſungen) geht ſchon eignere Wege, obwohl die Muſik auch hierin dem Text lediglich illuſtrativ untergeordnet iſt. Der ſelbſtändigſte, perſönlichſte, deshalb an textlicher Untermalung in keiner Weiſe hinter den anderen Beiden zurückſtehende iſt zweifellos Jean Sibelius, für deſſen Ballade „Des Fährmanns Bräute" (von Okſanen) in Originalſprache geſungen, Antoinette Toini ihr unvergleichlich herrliches Material einſetzte.

Das zweite Orcheſterkonzert brachte keine Werke von ſo typiſch nordiſcher Eigenart wie das

erſte. Die ſtärkſte individuelle Note zeigte Ebbe Hameriks Vorſpiel zur Oper „Leonardo da Vinci“ und Ture Rangſtröms Notturnos für eine Singſtimme und Orcheſter. Um Ebbe Hameriks Werk, welches er ſelbſt ſympathiſch und umſichtig betreute am Pult, völlig gerecht werden zu können, die Charakteriſtik und Prägnanz ſeiner Thematik zu ermeſſen, müßte man den ſchärfer umriſſenen Stoff kennen. So lernte man den Komponiſten lediglich als große, in allen Sätteln der Inſtrumentation und Form gleich ſichere Begabung kennen. — Ture Rangſtröms drei tiefgründige Notturnos bieten reinſten Impreſſionismus und bilden eine ideale Verſchmelzung zweier Komponenten, Muſik und Text (ebenfalls von Rangſtröm). Nanny Larſen-Todſen hatte ſich mit wahrer Inbrunſt der Geſänge angenommen und geſtaltete ſie zu nachhaltigem Erlebnis. — Die zweite Soliſtin des Abends war die friſche, muſikaliſch wie techniſch gleich natürliche und gewandte Ingebjörg Gresvik (Oslo), welche es in Chriſtian Sindings Des-dur-Klavierkonzert op. 6 dem Orcheſterrauſch gegenüber nicht immer leicht hatte. Das etwas bläßliche Opus iſt viel zu füllig inſtrumentiert, ſodaß die an ſich abſolut ſoliſtiſch-virtuoſe Klavierſtimme auf ganze Strecken untergehen muß. Einige Zurückhaltung des Dirigenten gegenüber dem ziſelierten Figurenwerk des Klavieres vermag allerdings manches zu retten. — 3 weitere ſymphoniſche Werke waren: 1. Leevi Madetojas Ballettſuite „Okon Fuoko“ (Finnland), ein in orientaliſchen Klängen ſich ergehendes, epiſodenhafte Stimmungen ſchaffendes Stück, deſſen mit allen Fineſſen ausgeſtatteter Orcheſterſatz durch vorhandene Ideen nicht gerechtfertigt wird und trübe Erinnerungen an eine gottlob überwundene Epoche weckt. Eine Muſik ohne Tradition und Entwicklungsmöglichkeit. 2. Sibelius’ ſinfoniſche Fantaſie für gr. Orcheſter op. 49 „Pohjolas Tochter“ bei weitem prägnanter, tief angelegt und ernſt zu nehmend, und 3. des bekannten ſchwediſchen Symphonikers Kurt Atterberg op. 33 „Aelven“ (Der Fluß vom Berg zum Meer) für gr. Orcheſter. Eine naturaliſtiſche Zeichnung des Stoffes, mit routinierteſten Orcheſterklängen arbeitend (ſ. „Waſſerfälle“), kann das Werk als wirkungsvolle Abwechſlung zu Smetanas „Moldau“ Karriere machen.

Das Kammerkonzert, welches die beiden Orcheſterkonzerte unterbrach, führte ein ebenſo reichhaltiges, wie muſikaliſch ungleichwertiges Programm ins Treffen. Sehr intereſſant das formal gut gearbeitete, thematiſch zartgliedrige, vornehme und einfallsreiche Trio von Hilding Roſenberg (Schweden) für Flöte, Violine und Viola, neben dem ſich das wirkungsvollere, abſolut ſymphoniſch gehaltene Trio op. 7 A-dur für Klavier, Violine und Cello von Toivo Kuula (Finnland) betr. Ideengehalt nicht recht ausnehmen wollte. Die Ausführung beider Werke war eine feindifferenzierte, techniſch wie in Geſtaltung ſouveräne: Franz Danneberg (Flöte), Juſtus Ringelberg (Violine), Otto Nieſch (Viola), Anton Hoigt (Cello), ſämtliche vom Kurorcheſter. Den Klavierpart meiſterte Ernſt Linko (ſtellvertr. Direktor des Konſervatoriums Helſingfors), dem wir auch die Bekanntſchaft einer Reihe aparter Präludien Selim Palmgrens und einer eignen Fantaſie f-moll verdanken. Letztere, im Sommer 1930 entſtanden, iſt in reiner Variationenform, Introduktion-Thema mit Variationen, in nordiſch-romantiſchem Charakter gehalten und bietet eine ſehr dankbare Aufgabe für den Pianiſten. Einar Kriſtianſſon (Island, Staatsoper Dresden) — am Flügel Ernſt Schalck — ſang ſich mit einem ſtrahlenden, mühelos im Dienſt des Vortrags ſich verſtrömenden Tenor durch eine recht ungleichwertige Lied-Auswahl: 2 entzückende isländ. Volkslieder Sveinbjörnſſons, ein tiefverinnerlichtes, volkstümliches Lied Arni Thorſteinſſons und ein leider recht auf Wirkung „reiſ(S)endes“ von Sigfus Einarſſon. Zwei Grieg’ſche Lieder verfehlten ebenfalls nichts an Einſchlag.

Der Zwiſchentag war einem Vortrag des Präſidenten der deutſchen Akademie München General a. D. Prof. Dr. Karl Haushofer und einem „literariſchen Tee“ vorbehalten, deſſen Beziehungen zur Literatur lediglich in Anweſenheit einiger nordiſcher Dichter beſtand, welche, gleich Prof. Dr. Haushofer in ſeiner ausführlicheren, tiefſchürfenden Feſtrede vormittags und Dr. Timme von der „nordiſchen Geſellſchaft“, Lübeck, nachmittags die innere, raſſebedingte Verbundenheit der nordiſchen Volksſtämme betonten, das ſtarke Band der Muſik und den Einfluß der deutſchen Muſik und des deutſchen Weſens im beſonderen rühmend hervorhoben und Deutſchland, und momentan inſonderheit Wiesbaden, der Verwaltung und nicht zuletzt dem rührigen Dr. Thierfelder und dem ihm bereitwillig folgenden Wiesbadener Kurorcheſter Dank ſagten für ſoviel Anregung, Verſtändnis und Bemühung um innere und äußere feſtere Verknüpfung mit den nordiſchen Ländern. Jenny v. Thillot und Einar Kriſtianſſon ſangen zwiſchendurch einige nordiſche Volkslieder, während der Vormittagsvortrag von Carl Nielſens Ouverture „Helios“ op. 17 wirkungsvoll eingeleitet wurde.

Das Feſt hatte ſehr viele in- und ausländiſche führende Köpfe angelockt, ſodaß man mit Recht hoffen darf, daß der eigentliche Niederſchlag ſich erſt weiterhin auswirken wird vor allem auch ſeitens der nordiſchen Länder gegenüber unſeren deutſchen Künſtlern!

SIEGESZUG DER KRUZIANER DURCH DIE VEREINIGTEN STAATEN.

Von Carl Klunger, Dresden.

Das Musikleben der großen Städte der Vereinigten Staaten leidet durchaus nicht an Mangel von Unternehmungssinn, von Freude an großen Aufgaben. Im Gegenteil, die deutsch-amerikanischen Kreise haben sich in den verschiedensten musikliebenden und musikübenden Verbänden und Vereinen Organe geschaffen, die entweder in eigenen Konzerten Beweis liefern von ihrem Willen, deutsche Musik in Chorliedern zu pflegen oder durch Unterstützung mit Geldmitteln und durch anderes (die organisatorische Mithilfe) tatkräftiges Eintreten für deutsche künstlerische Belange ihre Verbundenheit mit der alten Heimat bestätigen. Wer wie ich auf der Konzertreise der Kruzianer in dieser Hinsicht Einblick in die Verhältnisse bekommen konnte, wird bestätigen, daß durch die Pflege des deutschen Chorliedes insbesondere und durch zahlreiche Aufführungen großer klassischer Werke der Geschmack und die Kritikfähigkeit der amerikanischen Öffentlichkeit durchaus nicht auf der primitiven Stufe stehen, wie man allgemein nach europäischen Maßstäben anzunehmen geneigt ist. Die von mir in einer ganzen Anzahl von nordamerikanischen Städten festgestellte und mit maßgebenden Vertretern erörterte kritische Einstellung, die aus alledem sich ergibt und die sich besonders an von Europa kommenden Gästen übt, hat zur Folge, daß das Publikum ohne Rücksicht seine Meinung für und wider äußerte. Dies wiederum bringt mit sich, daß die Vereinigten Staaten nur ganz großen Künstlern ihre Liebe und ihre Begeisterung entgegen bringen und daß fast immer nur die bedeutendsten Namen auf den Konzertprogrammen und Theaterzetteln erscheinen: neben deutschen besonders auch italienische und französische. Fügt man noch hinzu, daß die besondere Lage des Deutschtums in den Vereinigten Staaten es der deutschen Kunst gerade jetzt außerordentlich schwer macht, sich in besten Kreisen zu halten und sie zu durchdringen, so ist alles gesagt, was nötig ist, um zu beweisen, daß der Dresdner Kreuzchor unter Bedingungen seine Amerikafahrt antrat und durchführte, die sie zu einem außergewöhnlichen Unternehmen machte. Sie wurde gleich mit dem ersten Konzert dazu gestempelt, denn die Kruzianer stellten sich vor eine Öffentlichkeit, die gewohnt ist, nur hervorragendste Künstler zu beurteilen. Die Aufführung in der Metropolitan-Opera gehört in künstlerischer wie deutschvölkischer Beziehung zu den historisch bedeutungsvollsten Daten der ganzen Fahrt des Kreuzchors. Schon in diesem Konzert wurde dessen Erfolg für Amerika entschieden, denn Newyork und die Metropolitan-Opera sind für Amerika das, was Mailand und die Scala für Italien sind. Hier begann ein wahrhafter Siegeszug von 60 Jungen, die gewillt waren, der Welt zu zeigen, was deutsche Kunst und deutsche Art sind. Daß die Bedeutung dieses ersten Sieges auf dem heißen Boden Newyorks von allen maßgebenden Kreisen erkannt wurde, fand seinen äußeren sichtbaren Ausdruck in der Prägung einer goldenen Gedenkmünze für den Chor mit der Inschrift: „Dem Dresdner Kreuzchor zum Andenken an das erste Konzert im Metropolitan-Opera-House gewidmet. Das Deutschtum von Groß New York. 26. März 1935." Wesentlich an diesem ersten Auftreten der Kruzianer war die Tatsache, daß ihm nicht etwa nur Deutschamerikaner aus Liebe zur deutschen Heimat beiwohnten, sondern wie leicht festzustellen war, zu einem hohen Satze auch 100% Amerikaner, denen es darum ging, spezifisch deutsche Kunst von unsern deutschen Jungen zu hören, um so feststellen zu können, daß es um Deutschland doch anders steht, als sie in den Zeitungen zu lesen bekommen. Auch in dieser Beziehung wurde neben der künstlerischen Aufgabe eine ebenso wichtige politische demonstrativ gelöst.

Wie alle Programme auf der ganzen Fahrt war natürlich das des Metropolitan-Konzertes sorgfältigst aufgebaut und enthielt als Hauptstück ein Bachsches Werk (hier: Singet dem Herrn ein neues Lied). Als größte Aufgabe hatte sich der Kreuzkantor Mauersberger vorgenommen, den Amerikanern Bach zu bringen, und er ist dieser Aufgabe selbst unter oft schwierigen örtlichen Verhältnissen treu geblieben. Es ist nicht zu leugnen, daß das deshalb nicht immer leicht war, weil Bach dem Amerikaner schwer verständlich und zugänglich ist. Der Chor hat auch in dieser Beziehung Publikum und Kritik zu begeisterten Zustimmungen gezwungen, aus denen hervorgeht, daß es gerade der Interpretation durch den Kantor und den Chor gelungen ist, Verständnis für die Kunst Bachs zu erzielen. Gerade diesen Sieg bucht der Chor mit größter Freude, wenn er auf die gesamte gelungene Fahrt zurückblickt. Die besondere Vorliebe des Amerikaners für das Volkslied wurde als Grundlage für den 2. Teil aller Programme (die übrigens ihrem Nummerninhalt nach stets wechselten) in den verschiedenen Städten genommen. Galt die Begeisterung des Publikums bei den Bachschen Motetten der klanglich und solistisch hervorragenden Darbietung durch den Chor, die zahllosen Hervorrufe, Wiederholungen und Zugaben erfolgten fast immer nach den Volksliedern, deren Gemütstiefe die Zuhörer wirklich in Bann schlug. Unter ihnen sitzend habe ich rührende Szenen erlebt, und unsere Jungen haben nach den Aufführungen die

herzlichſten Beweiſe der Dankbarkeit und Liebe von den Konzertbeſuchern für dieſe Liedergaben erfahren. Die Wogen der Begeiſterung ſchlugen oft ſo hoch, daß wir mit Gewalt unſere Konzerte abbrechen mußten, um unſere Jungens nicht zu überanſtrengen. Hartnäckig blieb das Publikum ſitzen, um ſich ſo „encores“ zu erzwingen. Wie in Newyork zu Beginn der Siegesfahrt, ſo war es in Philadelphia, Chicago, Pittsburgh, Detroit, Baltimore und wie die Städte alle heißen, die wir beſuchten. Von Newyork aus eilte dem Chor die Kunde großen Könnens voraus und wohin er kam, empfingen ihn am Bahnhof begeiſterte Mengen; in Cincinnati war es ihm kaum möglich, einem Konzert in der herrlichen Bahnhofshalle zu entrinnen. Nach einem Begrüßungsgeſang bildete ſich eine Menſchenmauer, die nur mit Mühe zu durchbrechen war. Wie weit in das rein amerikaniſche Volk der Ruf des Chors gedrungen war, erkannten wir an den offiziellen Empfängen in Rathäuſern und Bahnhofshallen. Daß er einen Siegeszug ohne gleichen durch die Macht ſeiner Muſik vollzog, erlebte er tagtäglich durch die Begeiſterung aller Schichten und Schattierungen der Bevölkerung. Die Stadt Rocheſter, die unſer Programm urſprünglich nicht mitverzeichnete, ſandte dringliche Kabelaufforderung, ſie mitzubeſuchen, alles ſei ſchon vorbereitet, das Konzert ausverkauft. Nach längerem Zögern Zuſage; darauf neue Bitte: Singen vor 2000 Schulkindern, die dringend darum bitten. Auch dies wurde getan, und welche Schar dankbarer Zuhörer hatten wir da. Negerkinder, die zum erſtenmale richtige deutſche Lieder hörten. Als wir ſchließlich amerikaniſche Volkslieder ſangen, kannten Freude und Beifall keine Grenzen.

Wir kamen in Städte, wo man nie etwas von der Exiſtenz eines Kreuzchors gewußt hatte und mit einiger Skepſis von deſſen Abenteuerfahrt nach der U.S.A. ſprach. Sie haben ſich dann um den Chor geriſſen und immer wieder gebeten, ſie nicht zu vergeſſen, wenn es eine zweite Fahrt nach der Neuen Welt gelte. Von wo wir ſchieden, immer der gleiche Ruf: „Auf Wiederſehen, Wiederkommen, gleich im Herbſt, wir wollen eure Lieder haben. Laßt uns die Jungens.“ Ich kann hier nur andeuten, was wir auf dieſer Fahrt alles als Folgen ungehemmter amerikaniſcher Begeiſterung erlebten, trotz der eingangs erwähnten ſchwierigen Vorbedingungen. Ein Amerikaner erklärte mir: „Wir pfeifen auf alle Stars, wenn uns ſolche urſprüngliche Kunſt gebracht wird.“ In Waſhington anläßlich eines vom Botſchafter angeordneten Konzerts vor geladenen Gäſten gelang es dem Chor, auf dem Boden der Kunſt alle politiſchen Bedenken vergeſſen zu laſſen: die geſamte auswärtige Diplomatie war zu Gaſte und zeichnete den Chor mit begeiſtertem Applaus aus. So iſt der Chor berechtigt, von einem Siegeszug zu ſprechen, ohne Überheblichkeit zu ſagen: Wir haben unſere Miſſion, deutſche Muſik, deutſche Kultur nach Amerika zu tragen und dadurch das Urteil der Welt über deutſches Weſen zu beeinfluſſen, erfüllt. Seine Aufgabe, der deutſchen Muſik neue Freunde zu den alten hinzuzugewinnen, hat er gelöſt; es iſt ihm gelungen, bei kritiſchſter Einſtellung des Publikums und der Preſſe ſowie trotz ſchwieriger politiſcher Lage, trotz Verhetzung und paſſiver Einſtellung mancher Kreiſe einen unbeſtritten großen Erfolg auch bei ihnen zu erſingen und in mehr als zwanzig Konzerten in vier Wochen an 16 Plätzen Begeiſterung zu erwecken, die ſelbſt in Amerika als bisher unbekannt bezeichnet wurde.

KONZERT UND OPER

EIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 26. April: Johann Sebaſtian Bach: Concert d-moll nach Vivaldi, Andante - Fuga - Largo - Finale für Orgel (vorgetr. von Prof. Karl Hoyer). — Felice Anerio: „Chriſtus resurgens“. Motette für zwei Chöre. — Heinrich Schütz: „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt“. Motette für ſiebenſtimmigen Chor. — Melchior Vulpius: Oſterlied für zwei Chöre.

Freitag, 3. Mai: Max Reger: Fantaſie und Fuge d-moll op. 135b für Orgel (vorgetr. von Volker Gwinner). — Joh. Seb. Bach: „Der Geiſt hilft unſrer Schwachheit auf“. Motette für zwei Chöre.

Freitag, 10. Mai: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur für Orgel (vorgetragen von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Feſtgeſang für zwei Chöre. — Heinrich Schütz: „Deutſches Magnificat für zwei Chöre.

ALTENBURG. Auch nach Weihnachten ſtand die Spielzeit 1934/35 im Zeichen Richard Wagners. „Lohengrin“, die „Meiſterſinger“, „Parſifal“ und „Triſtan“ fanden eine würdige Wiedergabe. Als Iſolde bot die gaſtierende Nanny Larſen-Todſen eine geſchloſſene Leiſtung, der dann Altenburgs Hochdramatiſche (Frau Günther-Klemann) zumindeſt nichts nachſtand. Eine große Enttäuſchung bereitete das Gaſtſpiel Eva Liebenbergs als Carmen. Gelungene Aufführungen von Verdis „Rigoletto“ und auch „Othello“ ſtellten das gepflegte Altenburger Opern-Enſemble, das übrigens für die kommende

Spielzeit faſt geſchloſſen wiederverpflichtet wurde, beſonders unter Beweis. Puccinis „Madame Butterfly“ wurde befriedigend herausgebracht. Und Mozarts „Don Giovanni“, ſorgfältig vorbereitet, verfehlte natürlich ſeine Wirkung nicht. Regie und Bühnenbild (Auguſt Deuter, Horſt Hiller) zeugten von Werktreue und gutem Anpaſſungsvermögen. Ausgezeichnetes leiſteten durchweg Chor und Orcheſter. Die meiſten Opern dirigierte Generalintendant Dr. Drewes ſelbſt mit Umſicht und überlegener Sicherheit. Die Kapellmeiſter Borrmann und Fellmer bewährten ſich wieder ſehr.

Leider bevorzugte auch das Programm der Sinfoniekonzerte faſt nur bewährtes Repertoire: Mozart, Brahms, Haydn, Schubert, Bruckner uſw. Als Soliſten waren u. a. Eva Liebenberg, Florizel von Reuter (zwei Violinkonzerte von Mozart) gewonnen. In memoriam Richard Wetz wurde deſſen Kleiſt-Ouvertüre gegeben, von Dr. Drewes, dem bewährten Dirigenten der Konzerte, ſchwungvoll geleitet. Gern hörte man das ſeltener geſpielte Doppelkonzert in a-moll von Brahms mit Konzertmeiſter Schachtebeck und Kammermuſiker Hanizſch als Soliſten. — Kapelleiſter Borrmann brachte außerdem Händels „Judas Makkabäus“ eindringlich zur Wiedergabe.

Dr. Leo Paalhorn.

BARMEN-ELBERFELD. Charakteriſtiſche Werke verſchiedener Stilepochen — „Don Juan“, „Luſtige Weiber“, „Zar und Zimmermann“, „Walküre“, „Triſtan und Iſolde“, „Aida“, „Macbeth“, „Cavalleria rusticana“, „Bajazzo“, „Mona Liſa“ — ſowie als Vertreter der heiteren Muſe die Operetten „Die Landſtreicher“, „Clivia“, „Einmal zwei iſt eins“ füllten den Spielplan unſerer Bühnen aus. Dank fleißiger Einſtudierung und umſichtiger Leitung überragten die Vorſtellungen, von denen manche ausverkauft waren, oft die gewohnte Durchſchnittsleiſtung. In den „Luſtigen Weibern“ formte Heinz Arnold die komiſchen Elemente gut heraus. Paul Mehnert gab den Szenenbildern hellfarbige Heiterkeit. Fritz Lang iſt bedeutend als muſikaliſcher Sänger und von urwüchſiger Komik in der Rolle des Falſtaff. Vortrefflich ſind in Koloratur und Darſtellung Eliſabeth Hängen (Frau Reich), Elli Mirkowa (Frau Fluth); Ernſt Overlack (Herr Reich). Prachtvoll geſungen wurde das Liebesduett zwiſchen Edith Rego und Georg Gutzmer. Friſch erklangen die von Gg. Eichhorn einſtudierten Chöre. Mit hohem künſtleriſchen Bedacht leitete Operndirektor Schleuning die „Walküre“, worin H. Appels glanzvoller Tenor voller Schönheit ſtrahlte. In „Triſtan und Iſolde“ erfuhr die letztere eine herrliche Darlegung durch Eliſabeth Hängen. Rudolf Würzer gab verinnerlicht den König Marke. Gut gezeichnet war Melot durch Hermann Abelmann, der Hirt durch Carl Walthers. In ſeiner Bewerbung um die Operndirektorſtelle hatte Claus Nettſtraeter vollen Erfolg.

Unter H. Schnackenburgs zielſicherer Leitung bewältigte die Konzertgeſellſchaft die ſchwierigen Aufgaben in S. Bachs h-moll-Meſſe mit Überlegenheit, ebenſo die Soliſten: die einheimiſche Altiſtin Gertrud Freimuth, Mia Neuſitzer-Thöniſſen (Sopran), Walter Sturm (Tenor). Durch den Barmer Männergeſangverein und Volkschor (MD Stephan Herter-Düſſeldorf) erfuhr das neue Werk „Das Lebensbuch Gottes“ von J. Haas die erfolgreiche örtliche Erſtaufführung. Nach Worten A. Sileſius' wird Jeſu Menſchwerdung, Paſſion und Verklärung ergreifend dargeſtellt. Reich belebt wird die meiſterhafte Kompoſition durch den Wechſel von ein- und mehrſtimmigen Chören, Gruppen-, Einzelgeſängen und inſtrumentalen Zwiſchenſätzen über bekannte Choräle. Ausgezeichnet geſchult waren die Chöre, gut die ſoliſtiſchen Partien von Paul Stein (Bariton), Milli Sulzbacher-Biermann-Barmen (Alt). — Unter kirchenmuſikaliſchen Darbietungen iſt die Johannispaſſion von Lechner (1594) durch den reformierten Geſangverein (Dirigent E. v. Baur) rühmend hervorzuheben. Das weltliche Lied in jeder Form erhält beſte Pflege durch den Barmer Sängerchor, Quartettverein Melodia, Oberbarmer Sängerhain. Als hervorragende ſoliſtiſche Veranſtaltungen ſind hervorzuheben diejenigen von Milli Biermann-Sulzbacher (Alt); die Geſangſchule von Mary Himmler; Liſelotte Schmitz (Alt); Hans Schwamboon (Klavier). — Eine eindrucksvolle Feierſtunde war die Aufführung von Bruckners 8. Sinfonie durch H. Schnackenburg. Stark gefeiert wurde als Dirigent von Beethovens 7. Sinfonie H. Abendroth und durch meiſterhafte Wiedergabe des A-dur-Klavierkonzertes von Liſzt J. Pembaur. Großen Erfolg hatte der Klavierabend von Karl Doerr mit Werken von Schumann, Chopin und Liſzt.

H. Oehlerking.

BERGEDORF. (Bach-Händel-Schütz-Feiern.) In hervorragender Weiſe beteiligte ſich die Haſſe-Geſellſchaft in Bergedorf, der Wirkungsſtätte des Händelforſchers Friedr. Chryſander, an der Bach-Händel-Schütz-Feier. Otto Stöterau, der rührige, verdienſtvolle Leiter der Haſſe-Geſellſchaft, brachte außer einem wohlgelungenen Bach-Konzert Händels „Judas Maccabäus“ zur Aufführung. Die eindrucksvolle Wiedergabe fand ſo ſtarken Beifall, daß das Werk wiederholt werden mußte. Das Andenken Schütz' wurde geehrt durch die Matthäus-Paſſion, die Dr. Hans Hoffmann mit dem Univerſitätschor in der Bergedorfer Kirche aufführte. Sämtliche vier Veranſtaltungen waren gut beſucht und fan-

den außerordentlich befriedigende Zustimmung des Publikums. Ein Beweis, daß auch hier die Bach-Händel-Schütz-Feiern richtig verstanden wurden und somit Wichtiges und Wesentliches beitrugen zum kulturellen Aufbau der deutschen Volksgemeinschaft. Als Solisten betätigten sich in diesen Konzerten: Hedwig Schilling und Gertrud Schwartau (Sopran), Elisabeth Göbber (Alt), Hans Hoffmann und Otto Cornelius (Tenor), Paul Gümmer und Robert Kleinecke (Baß), Karin Holtfreter und E. Tornow (Orgel), Franz Schmahl (Violine), Eberhard Herbst (Oboe), Wilhelm Töpfer (Flöte) und Otto Becker (Klavier).

Die nach dem in Bergedorf geborenen Joh. Ad. Hasse benannte Hasse-Gesellschaft beging in diesen Tagen die Feier ihres 25jährigen Bestehens. 25 Jahre lang pflegte diese Gesellschaft in ständigem, fleißigem und erfolreichem Streben in Bergedorf als dem Kulturmittelpunkt eines weiten Gebietes ein seiner Eigenart entsprechendes wertvolles Musikleben. Otto Stöterau, der Nachfolger Carl Graus, des langjährigen Leiters und Mitbegründers der Hasse-Gesellschaft, weiß nicht nur die von Grau aufgezeichneten Wege zu beschreiten, indem er die Tradition (Händel-Hasse) pflegt, sondern er setzt sich erfreulicherweise auch mit aller Kraft für zeitgenössische Werke ein. So hinterließ eine Ouvertüre in altem Stil von E. G. Klußmann und Paul Graeners Raabe-Trio einen nachhaltigen Eindruck, während Herm. Erdlens Kantate „Tageslauf" nach Texten von Eichendorff in Bergedorf die Hamburger Erstaufführung (mit Martina Wulf als Solistin) erlebte.

—e.

BEUTHEN (Oberschlesien). Das oberschlesische Landestheater wandelt weiter auf Höhenpfaden. Erich Peter, ein hervorragender Orchestererzieher, bürgt für ganz erstklassige Vorbereitung der Opern, was doppelt hoch anerkannt werden muß, wenn man berücksichtigt, daß das Theater nicht bloß in Beuthen zu spielen hat, sondern auch andere Städte diesseits und jenseits der Grenze bespielen muß, was naturgemäß Unruhe und Ablenkung in den Betrieb bringt. Opernpersonal und Orchester sind wohl täglich auf der Achse. Doch merkte man, wie erwähnt, nichts von hastiger Vorbereitung der Opern, alle Werke wurden in gleicher Geschlossenheit, von Verantwortungsbewußtsein diktiert, herausgebracht. Verantwortungsbewußtsein besonders im Hinblick auf die völkisch-kulturelle Sendung eines Grenzlandtheaters: drüben im polnisch gewordenen Kattowitz spielt eine Oper, die mit bestem Material und öfteren ganz großen Gästen seine Aufgabe wohl verstanden hat. Wir hörten in unserem Theater folgende neun Opern: „Fidelio", „Zar und Zimmermann", „Die toten Augen", „Margarete", „Ein Maskenball", „Der fliegende Holländer", „Tosca", „Hans Heiling", „Die Zauberflöte". Darüber hinaus stellt sich das Orchester in besonderen Konzerten zur Verfügung; es gab vier Sinfoniekonzerte und zwei Abende mit alter deutscher Kammermusik. Bei den Sinfoniekonzerten war das 42 Mann starke Orchester auf 60 Musiker aufgefüllt.

Die rührige Konzertdirektion Cieplik versorgte uns ausreichend mit Solistenkonzerten, von denen nur folgende Künstler erwähnt sein sollen: Backhaus, Lamond, Prihoda, und der aus Beuthen stammende Ernst Kaller mit einem prächtigen Orgelkonzert. Der Beuthener Singverein unter Prof. Klövekorn bescherte uns im Händel-Monat den „Messias", die Kirchenchöre St. Trinitas (Ltg. Janotta) Bachs „Weihnachtsoratorium", St. Barbara (Ltg. Blasel) die Passion von A. F. Müller, St. Maria (Ltg. Lokay) und der evangelische Kirchenchor (Ltg. Opitz) geistliche Abendmusiken. Der M.G.V. Sängerbund (Ltg. Kluß) brachte sein traditionelles Jahreskonzert. Die gesamte Beuthener Sängerschaft unter Leitung des Unterzeichneten stellte sich mit 500 Mann in einem Konzert mit Massen- und Einzelchören dem Winterhilfswerk zur Verfügung.

Josef Reimann.

BOCHUM. Das letzte Konzert des Zyklus „Von J. S. Bach bis zur Gegenwart" brachte Werke zeitgenössischer Komponisten. Ernst Geutebrücks sinfonische Suite „Leonardo da Vinci", weder Programm- noch absolute Musik, vermochte nicht zu überzeugen. Rudolf Kattniggs Partita giocosa für Klavier und Orchester, vom Komponisten virtuos gespielt, ist ein gelungener Karnevalsscherz, mit Laune und frischem Musikantentum hingesetzt. Die raffiniert instrumentierten vier Sätze würden eine noch größere Durchschlagskraft haben, wenn sie nicht so sehr in die Breite gingen. Max Donisch bekennt sich in seiner Chor-Kantate „Das Gleichnis" zum satten, blühenden Klang und schließt die Musik eng an die schöne Dichtung von A. Holst an. Originalität und neues Wollen sucht man vergebens. Die Soli wurden vollendet von Helene Fahrni und Anni Bernards gesungen. Die Kleist-Ouvertüre von Richard Wetz mit der Gegenüberstellung von heldischem Pathos und romantischer Gefühlswelt hinterließ tiefe Eindrücke. Dem letzten Meisterkonzert gab Kammersängerin Emmi Leisner mit Haydns Solokantate „Ariadne auf Naxos" und Regers „Hymnus der Liebe" besonderes Gepräge. Erwähnung verdient ein R. Strauß, Pfitzner und Reger gewidmetes Konzert, das die glänzende Spielkultur des auf 80 Musiker verstärkten Orchesters erneut unter Beweis stellte. Pfitzners gewaltiges Klavierkonzert bewältigte Dorothea Braus mit einer technischen

und musikalischen Fertigkeit, die aufhorchen ließ. Diese überlegen gestaltende Formbezwingerin wird zweifellos ihren Weg machen. Sie wurde, von Prof. Leopold Reichwein ausgezeichnet begleitet, lebhaft gefeiert. R. Wardenbach.

EUTIN. Die Geburtsstadt Carl Maria von Webers blieb auch im verflossenen Winter ihrer musikalischen Überlieferung getreu. Die im 35. Jahrgang stehenden Konzertveranstaltungen von Prof. Andreas Hofmeier vermittelten an fünf Abenden aus volkstümlich eingänglichen, aber niemals verflachenden Vortragsfolgen wertvolle Eindrücke. Der von uneingeschränktem Erfolg begleitete Lieder- und Arien-Abend Adelheid Armholds (Berlin), der Kammermusik-Abend des Lübecker Streichquartetts (mit Schuberts a-moll-Quartett und Schumanns Klavierquintett), Günther Ramins Cembalo-Konzert (unter Mitwirkung der Berliner Altistin Gertrude Hepp), das abschnittsweise auch vom Rundfunk verbreitete Doppelkonzert anläßlich des 40jährigen Künstlerjubiläums von Andreas Hofmeier (enthielt vorwiegend eigene Kompositionen dieses Musikers und sah den Geiger Jan Gesterkamp (Hamburg) als Solisten) und eine wohlgelungene Händel-Feier mit der Aufführung des „Messias" in der Eutiner Stadtkirche (mit Annemarie Sottmann, Karl Kemper (Hamburg) und Kurt Wichmann (Halle) als Solisten) bewiesen den einsatzfreudigen Kulturwillen der Musikgemeinde des Weberstädtchens. Andreas Hofmeier selber war diesen Konzerten am Klavier (als Solist und Begleiter) eine gereifte Stütze. Alle Veranstaltungen erfreuten sich eines regen Zuspruchs und waren in ihrer künstlerischen Darbietung seitens der Mitwirkenden durchweg von ernsthaftem Verpflichtungsgefühl getragen. Möge diese vorbildliche Musikpflege einer Kleinstadt, wie sie Eutin seit Jahrzehnten aus eigenem Kräfteimpuls unter Prof. Hofmeiers Führung verwirklicht, auch weiterhin lebendig bleiben. Dr. Paul Bülow.

FRANKFURT a. Main. Zwei ausverkaufte „Sonderkonzerte" der Frankfurter Museums-Gesellschaft brachten klanglich vollkommene Aufführungen der 9. Symphonie von Beethoven, umsichtig geleitet von Georg Ludwig Jochum, und im Schlußchor mit hervorragenden Solisten besetzt. Das letzte (12.) Freitagskonzert dieser Wintersaison wurde mit Debussys symphonischer Suite „Printemps" einfühlsam-farbig eröffnet. Gg. Ludwig Jochum gab der Pathetischen Symphonie Tschaikowskys eine stark effektvolle Ausdeutung, die dem geistigen Gehalt des Werkes durchaus entsprach. Lubka Kolessa spielte das a-moll-Klavierkonzert von R. Schumann in klanglich fließender, technisch virtuoser Auffassung.

Zur Feier des 250. Geburtstages von Johann Sebastian Bach gab der Cäcilien-Verein (vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein) zwei (ausverkaufte!) Aufführungen der Matthäus-Passion unter Leitung von Paul Becker. Die Qualität der stark bemühten Wiedergaben unter Heranziehung ziemlich ungleichwertiger Solisten hatte nicht überall das erforderliche künstlerisch hochstehende Niveau, sodaß der Gesamteindruck zwiespältig blieb.

„Alte Kammermusik" bei Kerzenbeleuchtung in den herrlichen Räumen der Plastiksammlungen des Liebighauses zu hören, ein auserlesener künstlerischer Genuß, der sehr große Anziehungskraft ausübte. Eine Vereinigung Münchner Künstler, bestehend aus Käthe Hecke-Isensee (Sopran), Eleanor Day (Viola da Gamba), Paul Niemeyer (Flöte) und Werner Domnes (Cembalo) spielte unter Mitwirkung der Frankfurter Geigerin Senta Bergmann in Originalbesetzung auf alten Instrumenten mit großem Stilempfinden selten gehörte Werke des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine sehr dankbare Zuhörerschaft folgte während zweier eindrucksreicher Stunden mit starkem Interesse den Darbietungen der Münchner Künstlerschar.

Der 6. Kammermusikabend der N. S.-Kulturgemeinde im Kaisersaal des Römers war Franz Liszt gewidmet. Willy Renner spielte virtuos etliche markante Klavierwerke des Komponisten, Luise Richartz sang mit schöner, gepflegter Altstimme eine sehr ansprechende Auswahl der beliebtesten Lieder von Liszt.

In der Oper fehlte der traditionellen Aufführung des „Parsifal" am Charfreitag, von Georg Ludwig Jochum musikalisch sorgfältig geleitet, trotz einer solistisch durchgängig guten Besetzung, der erforderliche Bühnenweihfestspiel-Charakter (Spielleitung H. Boebel a. G.). Aug. Kruhm.

GREIZ. Im Musikleben von Greiz hoben sich unter den dieswinterlichen Veranstaltungen ein vom Musikverein Greiz veranstalteter Max Reger-Abend, eine zu einer Gedächtnisfeier für Max Reger gestaltete Totenvesper in der Stadtkirche und zwei Bach-Händel-Feiern als besonders eindrucks- und wertvoll heraus. In allen vier Veranstaltungen lag die chorische Darbietung bei den unter der Leitung von Kirchenmusikdirektor Gotthold Schneider stehenden Gesangvereinen „Frauenchor Greiz" und „Orpheus", die mittels ihres ausgezeichnet zusammengesetzten, trefflich herangebildeten und geführten Klangkörpers — wenn auch nicht mehr so stark besetzt wie früher — einen glänzenden Erfolg erzielten. Hohe Chorkultur und geistigen Gehalt verriet die Wiedergabe der tiefgründigen fünf- und sechsstimmigen a capella-Gesänge op. 138 von Reger, die

gemeinsam mit dem großen, durch Erich Riebensahm meisterhaft vorgetragenem Klavierwerk op. 81, einen äußerst anregenden und mit größtem Interesse aufgenommenen Vortrag von Prof. Dr. Fritz Stein über „Max Reger — der Mensch" umrahmten und seitens des Präsidenten der Reichsmusikkammer für Chormusik hohes Lob ernteten. Die gleichen Chorsätze gelangten mit Bach'schen Choralsätzen zu noch eindringlicherer Gestaltung in der erneuerten Stadtkirche, deren Chorraum im Herbst erweitert worden war. Willy Schwerdtfeger bot mit seinem kultivierten Bariton Gesänge von Max Reger aus op. 105 und 137 und Organist Wehlage ließ an der prächtigen Jehmlich-Orgel in tiefer Verinnerlichung die Trauerode op. 145 erstehen. Daß dieser Chor auch den Werken der klassischen Meister bestens gewachsen ist, bewies er mit der Wiedergabe der Pfingstkantate von Bach (Nr. 34) und des Halleluja aus dem Messias in einer Veranstaltung des Städtischen Orchesters, sowie vor allem mit der Himmelfahrts-Kantate (Bachausgabe Nr. 11) und des 3. Teils des Messias, welche in der Stadtkirche einer großen Gemeinde tiefsten und nachhaltigen Eindruck bereitete. An der Orgel spielte in gewohnt virtuoser Weise Organist Schäufler die Partita: „Sei gegrüßet, Jesu gütig". Den Anregungen der Reichsmusikkammer nachgehend, wurden sämtliche Solopartien von Greizer Kräften in vortrefflicher Weise gestaltet (Annemarie Sala, Elisabeth Wilken, Elisabeth Adolph, Arno Jung und Willy Schwerdtfeger). Barth.

HALLE/S. Der bekannte hallische Komponist Hans Kleemann wartete jüngst mit einem Uraufführungsabend auf. Wiederum wurde spürbar, daß unzweifelhaft echtes, notwendiges Schaffen in seinen Werken zur Gestaltung drängt, daß seine reich quellende Erfindung aus kerndeutschem Fühlen emporwächst. Als wertvollste Gabe erwies sich das Klavier-Quintett d-moll (op. 28), namentlich durch die reife Kunst, mit der Kleemann das horizontale Gewebe fein verästelter Stimmen zusammenfügt und in allen vier Sätzen mit starker Empfindung zu sättigen weiß. Von sprühender Musizierlust erfüllt zeigte das gleichfalls zur Uraufführung gelangte Divertimento D-dur (op. 17) übermütig-heiteren Charakter; der Klarinette sind in ihm höchst reizvolle Aufgaben gestellt. Das Bohnhardt-Quartett, mit Herbert Zöfel als ausgezeichnetem Vertreter des Klavierparts, bewies an der schwierigen Aufgabe, daß es die feine Kultur und den erlesenen Klangsinn besitzt, den die Uraufführung zweier so musikgesättigter Werke voraussetzt. In weiteren Kleemann-Werken bewährten sich Else Heintke-Martin (Gesang), Else Koegel (Harfe) und Heinrich Hofmann vom Leipziger Gewandhaus (Klarinette). Dr. W. S.

HAMBURG. Die zweite Aprilhälfte stand im Zeichen der Bach-Händel-Schütz-Woche, die im Zuge der von der Reichsmusikkammer bekanntlich in über 20 deutschen Städten durchgeführten Festlichkeiten für die drei großen deutschen Meister ein abwechslungsreiches und von den verschiedensten künstlerischen Kräften dargebotenes Programm brachte. Zu allen drei Meistern hat Hamburg während ihrer Lebzeiten Beziehungen unterhalten: Händel schrieb hier seine ersten Opern und Passionen, Bach studierte die große norddeutsche, hauptsächlich an dem großen Reinken sich ausrichtende Orgelkunst und wäre später beinahe Organist zu St. Jacobi geworden, und Schütz berührte die musikfreudige Stadt an der Wasserkante mehrere Male auf der Durchreise während seiner Dienstwege nach Kopenhagen; der „Vater der deutschen Musikanten" hat weiter in Bernhard und Weckmann Schüler von namhaften Ruf hinterlassen. Das Programm der Festwoche selbst trug leider — und daran war die Kürze der zur Verfügung stehenden Vorbereitungszeit schuld — weniger ein an örtlichen Beziehungen ausgerichtetes als ein allgemein repräsentatives Gesicht. Von Schütz gab es zwei a cappella-Psalmen, eine Reihe seiner sogenannten „Deutschen Gesänge" sowie die 1623 entstandene „Auferstehung Jesu Christi"-Passion. Bach errichtete man in der Aufführung der „Matthäus"-Passion ein neues traditionelles Denkmal; man hörte ferner von dem Meister die „Johannis-Passion", die D-dur-Suite, sein fünftes „Brandenburgisches Konzert", eine seiner herrlichen weltlichen Kantaten und die Bauernkantate sowie eine Reihe Kammermusiken. Und von Händel gab es schließlich zwei Concerti grossi, Orgel- und Kammerorchestermusiken. Insgesamt bot sich also ein vielseitiger Querschnitt durch die Hauptschaffensseiten unserer drei großen Deutschen, und die Bach-Händel-Schütz-Woche hat damit auch zumindest in Hamburg durchaus ihre kunstpädagogische Aufgabe erfüllt, wie auch die politische Seite — die weltanschauliche sowie die lokalpolitische — in Eröffnungsreden seitens des Geschäftsführers der Reichsmusikkammer, Präsidialrat Heinz Ihlert und des Senators für die Hamburgischen Kulturangelegenheiten, Wilhelm von Allwörden, nicht außer Acht gelassen wurde. Die große Anzahl der Mitwirkenden waren mit lobenswertem Eifer und mit künstlerischer Könnerschaft um eine stilistische Wiedergabe unserer drei großen Barockmusiker bemüht. Auch Wilhelm Furtwängler hielt wiederum, einen Tag später als sein Neuantritt in Berlin, seinen Einzug in Hamburgs

Mauern. Er wurde spontan und jubelnd begrüßt, mit einer Herzlichkeit, die bei den in dieser Beziehung als hypochondrisch verschrienen Hamburgern überraschte. Der Dank war ein Beethoven-Abend von außerordentlichem künstlerischem Format, bei dem namentlich die Pastorale mit einer klanglichen Verfeinerung, mit einer dynamischen Gemessenheit und mit einem stetigen Rhythmus erklang, wie sie uns den großen Dirigenten und seine famosen Berliner Philharmoniker von seiner besten und idealsten Seite zeigen. Der Lehrergesangverein widmete sich unter Leitung des rührigen Dr. Hans Hoffmann der zeitgenössischen Komponistengeneration, ohne mit deren Chorliteratur, zwei Erstaufführungen von Bruno Stürmer („Musikantenleben") und Hermann Grabner („Lichtwanderer") sowie mit einer Uraufführung Hermann Erdlens („Sang an die Seele") nennenswerte Beiträge zur Problematik der brennenden Männerchorliteratur-Frage beisteuern zu können. Heinz Fuhrmann.

LÜBECK. (Uraufführung A. Oehlenschläger: „Aladdin und die Wunderlampe".) Gelegentlich der Uraufführung von Adam Oehlenschlägers Märchenspiel „Aladdin und die Wunderlampe" in der von Fred J. Domes (Nordische Gesellschaft, Lübeck) herrührenden Übersetzung und textlichen Bearbeitung gelangte die diesem Werk verbundene Schauspielmusik Carl Nielsens zum erstenmal in Deutschland zur Wiedergabe. Sie wurde ursprünglich für das umfangreiche, zweiteilige Märchenwerk des dänischen Dichters (1804) geschrieben. Die Lübecker Aufführung, die in der Textfassung von Domes nur noch eine dreistündige Spieldauer beansprucht, verwertet die musikalische Umrahmung der Nielsenschen Partitur in nahezu vollständiger Fassung. Diese Schauspielmusik gibt sich in schlichter harmonischer, teilweise jedoch etwas substanzarmer Formung. Sie erstrebt vor allem eine Untermalung der reichen Stimmungswerte des phantastisch-abenteuerlichen Spiels. Das gelingt ihr in zarter Klanggebung beim Melodram, in leicht exotisch gefärbter Tonmischung und rhythmischen Prägungen der Zwischenspiele und freigebig verstreuten Tänze. Ihre gefällige Melodik und pflegsame harmonische Struktur, ihre geschickte Verwebung leitmotivischer Wendungen sowie ihr Farbensinn für orchestrale Bildhaftigkeit müssen als sympathische Vorzüge dieser Schauspielmusik des dänischen Meisters gelten. Das bald ernst anklingende, bald heiter beflügelte Märchenspiel des Orients, das zwei jungen Menschenkindern alles Glück und alle Wonnen dieses Daseins spendet, fand — im Beisein der Witwe Carl Nielsens — eine freundliche Aufnahme. Dr. Paul Bülow.

MÜNCHEN. Obwohl das Münchener Bachfest von 1935 nicht eigentlich auf der offiziellen Liste der Bachveranstaltungen der Reichsmusikkammer stand und seine Verwirklichung rein örtlicher Tat- und Organisationskraft zu danken hatte, konnte es sich, was Fülle wie Gediegenheit des Gebotenen anlangte, doch recht wohl neben den nord- und mitteldeutschen Schwesterveranstaltungen sehen lassen. Sämtliche großen Chor- und Orchestervereinigungen nahmen an der Gestaltung der Festwochen tätigen Anteil. So hörte man in Zusammenarbeit des erstmals von seinem neuen Chormeister Richard Trunk vorbereiteten Lehrergesangvereins mit der musikalischen Akademie des Staatsorchesters unter Hans Knappertsbusch eine eindrucksvolle Wiedergabe der Matthäus-Passion, während sich der Chorverein für evangelische Musik unter Ernst Riemann für eine stilvolle Deutung der Johannis-Passion einsetzte. Der Domchor beglückte, von Ludwig Berberich geführt, durch eine hervorragende Aufführung der h-moll-Messe. Kantaten und Motetten des Meisters wurden vom Philharmonischen Chor (Adolf Mennerich) sowie vom Chor des Bachvereins, der von Karl Marx ebenso vortrefflich stil- wie klanggeschult worden ist, vorzüglich gesungen. Die Münchener Philharmoniker hatten ihr letztes Abonnements-Konzert (Solist: Edwin Fischer) völlig Bach geweiht, für den Siegmund von Hausegger starke innere Verbundenheit mitbringt. Der Münchener Bach-Spezialist Chr. Döbereiner ließ es sich nicht nehmen, unter Mitwirkung hervorragender Instrumentalisten, die sechs Brandenburgischen Konzerte in zyklischer Form vorzuführen und schloß dann den festlichen Reigen mit einer szenischen Darbietung des Huldigungsdramoletts „Herkules auf dem Scheidewege" sowie der häuslichen Szene „Schlendrian und seine Tochter Lisgen" im stilidealen Rahmen des Münchner Residenztheaters.

Hans Pfitzners Geburtstag beging die NS-Kulturgemeinde ebenfalls mit einer Festwoche, die vielleicht einen Vortrag weniger, dafür aber umso mehr Pfitznersche Musik hätte bringen können. In seinen Darlegungen „Hans Pfitzners Sendung in unserer Zeit" fand Gauobmann Ludwig Schrott erlebnisunmittelbare und begeisternde Worte. Pfitzner selbst dirigierte seine cis-moll-Sinfonie mit dem durch seine Leitung stark befeuerten Münchener Symphonieorchester, das Stroß-Quartett musizierte das D-dur-Quartett op. 13 außerordentlich impulsvoll, und in die Ehren Pfitznerscher Lied-Interpretationen teilten sich, vom Meister selbst begleitet, Maria Reining, Julius Pölzer und Willy Schwenkreis. Die Staatsoper beging den

5. Mai mit einer Aufführung des „Palestrina", zu dessen musikalischer Leitung man den Dichterkomponisten in Person ans Pult gebeten hatte. In dem daraus sich ergebenden nachhaltigen Eindruck fand die große Münchener Pfitznergemeinde einigermaßen Entschädigung für den Ausfall an Pfitzneraufführungen, die in dieser Spielzeit weitaus dünner gesät waren als in vergangenen Jahren. Fast hat es den Anschein, daß, nachdem schon „Der arme Heinrich" seit geraumer Zeit im Repertoire vermißt wird, auch andere, bislang noch „stehende" Werke des Meisters wie „Die Rose vom Liebesgarten" und „Das Herz" (letzteres eine Standardaufführung der Münchener Staatsoper) vom Spielplan gestrichen werden sollen. Die möglichst schleunige Wiederkehr dieser Schöpfungen ist der dringendste Geburtstagswunsch, den wir sowohl in Sachen des Meisters wie auch in eigenen Belangen zu hegen haben!

In der abklingenden Konzertsaison gewann man noch einmal starke Eindrücke bei den beiden Abenden der einheimischen Pianistinnen Friderike Bucher und Ilse v. Tschurtschenthaler, denen vor allem für die Poesiewärme und Innerlichkeit, mit der sie den Genius Robert Schumanns zu uns sprechen ließen, aufrichtig zu danken ist. — Einen allein schon durch die ziemlich ungewohnte Klangzusammenstellung höchst reizvollen Abend erlebte man durch das Zusammenwirken unserer vorzüglichen Münchener Cembalistin A. B. Speckner mit dem erstmals in Deutschland konzertierenden griechischen Flötisten L. D. Callimahos. Dieser Künstler darf nicht allein den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, trotz verhältnismäßig junger Jahre bereits ein erster Meister auf seinem Instrumente zu sein, sondern er hat auch in wahrhaft schöpferischer Weise an der Erweiterung der Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten der Flöte gearbeitet. Callimahos' Spiel, frei von jedwedem störenden Nebengeräusch, macht in seiner kristallklaren Reine offenbar, daß es möglich ist, eine halbe Oktave mehr zu spielen, als man bisher annahm; außerdem überrascht der Künstler durch seine neuartige Staccatobehandlung und scheint technische Schwierigkeiten überhaupt nur zu kennen, um mühelos ihrer Herr zu werden. Der Grieche spielte durchweg alte Musik, aber ich könnte mir denken, daß seine Kunst auf die junge Komponistengeneration derart begeisternd wirkte, daß sich nunmehr mancher angeregt fühlt, die heute wenig mehr gepflegte Flöten-Literatur durch eigenes Schaffen zu bereichern.

Eine mutige Tat junger Sänger, die sich zur künstlerischen Arbeitsgemeinschaft zusammengefunden hatten, bedeutete die Münchener Erstaufführung des Verdischen „Don Carlos" im Gärtnerplatztheater. Neben gründlichster, monatewährender Vorbereitungsarbeit walteten hier Hingabe ans Werk und Begeisterung für die Aufgabe in einem so erfreulich hohen Maße, daß volles Gelingen der aufgewandten Mühe Lohn ward. Man lernte in Julius Stumpf eine Dirigentenbegabung versprechender Art und in den Damen Hertha Reuling (Königin), Luise Uhrmann (Eboli), sowie den Herren Fritz Hötzendorfer (Carlos), Josef Greindl (Philipp), Willi Schwenkreis (Posa), Lorenz Winkler (Großinquisitor) einen sängerlichen Nachwuchs kennen, der helle Freude wecken mußte.

In der Staatsoper dirigierte Richard Strauß seine „Elektra" in der Monstrebesetzung durch Margarete Bäumer (Elektra), Maria Olszewska (Klytämnestra), Viorica Ursuleac (Chrysothemis) und Paul Bender (Orest) mit wundervoll überlegener Klangverteilung, die nicht nur den gewaltigen Bau der Haßtragödie, sondern auch den Mörtel, der ihre Quader bindet, deutlich erkennen ließ. — Bedeutenden Erstaufführungseindruck hinterließ, vor allem mit den beiden stimmungsdichten ersten Aufzügen, Kurt Atterbergs dreiaktige Oper „Flammendes Land", die in diesen Blättern bereits anläßlich ihrer Braunschweiger Aufführung eingehend gewürdigt worden ist. Um das Gelingen des von Karl Fischer musikalisch und durch Alois Hofmann szenisch betreuten Werkes machten sich vor allem Maria Reining (Rosamund), Julius Pölzer (Martin), Josef Rühr (Jost) und Ludwig Weber (Herzog) verdient. Dr. Wilhelm Zentner.

NAUMBURG (Saale). Den verflossenen Konzertwinter beherrschten im wesentlichen neben den recht besuchten Opern und Operetten des hier gastierenden Erfurter Stadttheaters die Konzerte der in der NS-Kulturgemeinde neu gegründeten „Gesellschaft der Musikfreunde", für deren Zustandekommen sich Stud.-Rat Nichterlein erfolgreich eingesetzt hat. Es genügt, für die Höhe der künstlerischen Darbietungen Namen zu nennen wie Kulenkampff, K. Heidersbach, Sittard, GMD Weisbach mit dem Leipziger Sinfonieorchester (Reger, Mozartvariationen, Bruckner Symphonie d-moll). Der mit dem hiesigen Konzertverein vereinigte Weißenfelser Volkschor unter MD Thiedes Leitung beschloß die Reihe mit Berlioz' „Fausts Verdammung". Die „Kantorei an St. Wenzel" bot unter ihrem verständnisvollen Leiter Nichterlein größere Chorwerke und beachtliche Feierstunden (Reger, Rheinberger, A. Mendelssohn). Auch unsere beiden neuen Organisten bereicherten das Musikleben durch Einführung musikalischer Feierstunden. So bot im Dom der Heitmann-Schüler Dr. Walter Haacke, dessen eifriges von tiefem Wissen zeugendes Bemühen um eine hochwertige Liturgik sehr zu loben ist, Orgel-

werke der Vorklassik, seltener gehörte Werke von Bach u. a. m. und Fritz Löbnitz in der Moritzkirche Werke Bachs und alter Musik unter Mitwirkung von Kammermusiker Diestel und Konzertmeister Geipel. Letzterer wirkte mit Löbnitz erfolgreich in den Konzerten des MD Lichey-Schulpforte mit, der mit künstlerischem Ernst Bach als Orgelmeister und als Humorist (2 weltliche Kantaten) nahebrachte.

In diesem Jahre zeigt sich eine entschiedene Belebung des Musiklebens gegen die früheren Jahre, was sich auch in den eingerichteten freien Singabenden, der Hausmusik und in frischerer Vereinstätigkeit bemerkbar macht. Dr. Vogler.

RUDOLSTADT. Dank der Bemühungen des Stadtvorstandes konnte das Landestheater Rudolstadt diesen Winter wieder auf eigne Füße gestellt werden. Erfreulicherweise wurde auch die Mitgliederzahl der Kapelle wieder erhöht. Als Intendant wurde Egon Schmid von der Thüringer Regierung berufen; er bemühte sich eifrig, den Kulturforderungen unsrer Zeit gerecht zu werden. Außer der schon gewürdigten „Genoveva" brachte der Opernspielplan noch Graeners „Friedemann Bach" und Lortzings „Casanova". Die Neubearbeitung des „Casanova" von Tutenberg erstreckt sich auf Kürzungen bzw. Neufassung des Dialogs; Neudichtungen der Arientexte hat unser verdiente 1. Tenor Willi Steiner geschrieben. Am Pulte walteten ihres Amtes KM Max Stumböck, eine junge, hoffnungsvolle Kraft, und KM Bruno Glaefer, ein erprobter, bei aller äußern Ruhe von großem inneren Temperament erfüllter Stabführer. Sein 25jähriges Bühnenjubiläum feierte unter großen Ehrungen Tanzmeister Felix Elschner, der auch als Darsteller und Spielleiter stets seinen Mann gestanden hat. — Die Landeskapelle, die sich mit dem neugegründeten Städt. Orchester in Jena zu einer Arbeitsgemeinschaft vereinigte, bot in einem Sinfoniekonzert Werke von Gluck, Beethoven und Wagner.

Die Konzerte der Musikgemeinde und die Kirchenmusikalischen Feierstunden in der Lutherkirche (Wollong) bewegten sich in denselben bewährten Bahnen wie in den verflossenen Jahren. — Am 4. April kam die Schülerschaft der Staatlichen Musikhochschule in Weimar auf der vom Staatsminister Wächtler angeregten Thüringenfahrt zu uns. Den Höhepunkt der im Laufe des Tages gebotenen gesanglichen und instrumentalen Darbietungen bildete das am Abend im Landestheater gegebene Händel-Bach-Festkonzert. Prof. Reitz (Viola d'amore) und Prof. Oberborbeck, der Leiter dieses Konzertes, wurden samt ihrer verheißungsvollen Schar stürmisch gefeiert.

Hilmar Beyersdorf.

SIEGBURG. In dieser, als Geburtsstätte so manches bedeutenden Musikers bekannten Stadt (der Buschs, Stroß' usw.), die auch die Vaterstadt Engelbert Humperdincks war, fanden sich Ehrengäste und Musiker zu einer umfassenden Ehrung dieses Meisters zusammen: ein Festkonzert bot unter Heinrich Sauer-Bonn das Präludium zu Schillers „Glocke", die Maurische Rhapsodie, die beiden Vorspiele zu den „Königskindern" und Proben aus der Musik zu „Hänsel und Gretel", endlich ein prächtiges Streichquartett (von Stroß samt Genossen vorzüglich wiedergegeben) und die Männerchorballade „Das Glück von Edenhall" samt einem „Benedictus", die tiefen Eindruck hinterließen, letztere unter der Leitung des Humperdinck-Konzertgesellschaftsdirigenten Musikdir. Fölbach. Im Rahmen der Eröffnung einer Gedenkausstellung sprachen Bürgermeister Pritzsche, Landrat Butlar, Lehrer Schmitz und Museumsdirektor Dr. Ewald. (Vgl. hierzu den Bericht S. 675.) In Boppard, der vielgerühmten „Perle des Rheins" wurde bald danach im Humperdinckhause das Alters- und Erholungsheim des Berufsstandes der Deutschen Komponisten durch den Geschäftsführer des Berufsstandes, Th. Seeger, mit einer ausgezeichneten Rede eröffnet, der sich Ansprachen der Landräte Butlar, Dr. Statz, des Bürgermeisters Dr. Schneider, des Gauobmannes des Berufsstandes Gau West, Prof. Dr. Unger anschlossen. Zu einer offiziellen Einweihung wird Richard Strauß noch selbst dort erscheinen, und auch Reichsminister Dr. Göbbels, der seine Grüße schickte, wird noch selbst das Haus besuchen, in welchem der Meister 1897—1901 und dann vorübergehend 1907/08 wohnte und seine „Königskinder" wie die „Maurische Rhapsodie" komponierte. H. U.

WIEN. Der Wiener Universitätsprofessor Dr. Victor Junk ist den Lesern dieser Zeitschrift als feingeistiger und vornehmer Berichterstatter über das Wiener Musikleben und als bedeutender Forscher auf den Gebieten der Ton- und Tanzkunst längst wohlbekannt. In der letzten Zeit hatten die Wiener wiederholt Gelegenheit, sich auch von den tondichterischen, schöpferischen Fähigkeiten des bereits Sechzigjährigen zu überzeugen. Eine Junk-Stunde im Wiener Rundfunk und ein Junk-Abend in dem für intime Veranstaltungen besonders geeigneten, einst von Mozart geweihten Figaro-Saal des Palais Pálffy ergänzten auf das glücklichste und erfreulichste den starken Eindruck, den man schon früher von einzelnen Junkschen Werken empfangen hatte. Ein Männerchor „Der Einsiedler", nach Worten Eichendorffs, war eine der besten Neuheiten, die der Wiener Schubertbund im vorigen Jahre brachte. Die Lieder, die man

nun hören konnte, zeichnen sich vor allem durch ihren natürlichen, sangbaren Fluß und durch gute Textwahl aus. Was für seltsame „moderne“ Gedichte werden oft heutzutage in höchst moderner Weise vertont! Junk aber bleibt Eichendorff, Novalis und Storm treu oder er versenkt sich in die eigenartige Schönheit der Verse von Stefan George und Ricarda Huch; nicht selten vertont er auch kleine Kostbarkeiten des als Dichter noch zu wenig bekannten Wiener Gelehrten Oswald Menghin. Dabei bevorzugt er das Volkstümlich-Heitere, das von den lebenden Tondichtern nur zu sehr vernachlässigt wird. Die Menghinsche „Hafentragödie“ und der Zwiegesang „Liebesnot“ aus des Knaben Wunderhorn wurden durch ihn zu herzerquickenden und den Sinn beflügelnden, urdeutsch anmutenden Tonstücken. Junk, von dem wir demnächst eine Bearbeitung und Einrichtung des Mozartschen Jugendwerkes „Mitridate, rè di Ponto“ zu erwarten haben beschäftigt sich besonders gern mit dem Theater. Seine komische Oper „Don Pablo di Saragossa“ und sein Musikdrama „Sawitri“ dürften, nach den bisher gebotenen Proben, trefflich geeignet sein, den Spielplan der deutschen Bühne zu bereichern. Die Tanzstücke aus der komischen Oper, die auch als vierhändige Klaviersuite zündend wirken, überraschen durch die natürliche und packende Verbindung streng thematischer und kontrapunktischer Arbeit mit feurigem Rhythmus und prickelndem Leben; der Morgengesang eines jungen Brahmanen aus dem indischen Drama wirkt so hinreißend, daß er jüngst beim Vortrage durch Georg Maikl stürmisch zur Wiederholung begehrt wurde. Junk, der Wiener Apostel Hans Pfitzners, hält sich an die Pfitznersche Lehre, daß es in jeder Tondichtung vor allem auf den Einfall ankomme. Er fängt nie an, zu „komponieren“, solange er nicht einen guten brauchbaren Einfall hat — an sich gut und hörenswert als plastisch geformtes, seelisch ausdrucksvolles Tongebilde, aber auch brauchbar für gediegene und fesselnde musikalische Arbeit: ein Einfall, der nicht nur etwas ist, sondern aus dem auch etwas werden kann. Was die Arbeit betrifft, so scheint Junk nicht nur bei Pfitzner, sondern auch bei Max Reger in die Schule gegangen zu sein. Gleich diesem neigt er zur Polyphonie im altmeisterlichen Sinne, doch niemals auf Kosten eingänglicher Melodik und eindringlicher Deklamation. Immer wieder sagt man sich, das sei nicht nur künstlerisch wertvolle, sondern auch herzbewegende, echt deutsche Musik. Die Freundesworte, die Universitätsprofessor Dr. Robert Lach dem letzten Abend vorausschickte, an dem der Tondichter selbst und Prof. Walter Kerschbaumer am Flügel saßen, wurden durch den warmen Beifall der Zuhörer bekräftigt. Max Morold.

WIESBADEN. Die Vorsaison brachte uns das Reichssymphonieorchester mit seinem ungekünstelt ursprünglich musizierenden KM Franz Adam nach hier. Ein feinsinnig zusammengestelltes, tonlich differenziert ausgefeiltes Programm erklang leider vor wenig zahlreichen Hörern. Ursache: die einen fürchten allein schon den Titel „Symphonie-Konzert“, die anderen sind ohnehin übersättigt. Beide wären aber bestimmt angenehm enttäuscht worden! — Ferner kam Prof. Siegmund von Hausegger mit den Münchner Philharmonikern, welche in seltener orchestraler Kultur Bruckners g-moll-Ouverture und die „Siebente“ gestalteten. Dazwischen spielte Pembaur etwas fremd, ganz auf breites Pathos eingestellt, Liszt Es-dur. — GMD Schuricht interessierte neben den bereits besprochenen Zykluskonzerten mit Bruckners f-moll-Messe (Bußtag), die leider, abgesehen von Johannes Willy, unter der Solistenbesetzung litt. — Ein Haydn-, Mozart-, Beethoven-Abend fand lebhaften Beifall des Publikums. Auch in den Weihnachtskonzerten gab Schuricht den Konservativen, musikalisch stets in Feiertags-, nie in Mitarbeitsstimmung (also nie zeitgenössisch inklinierten) nach mit einem Beethoven-Brahms- und einem Rich. Wagner-Abend. Konzertmeister Ringelberg unterbrach den ersteren mit einer erlebnisstarken Wiedergabe von Bachs „Chaconne“.

Unterdessen führte Dr. Helmuth Thierfelder einen harten Kampf ums Erreichen seiner musikalischen Ideale. Das Bündnis mit dem „neuen Kurverein“ löste sich bereits nach dem ersten wirtschaftlich fehlgeschlagenen Konzert. In zäher Arbeit, leider ab und zu von unverständlichen „toten Punkten“ unterbrochen, ging es dennoch bergan. „Neue Wege in die Musik“ nannte sich eine Konzertreihe, die nach der 2. Veranstaltung bereits die stimmungzerstörenden Erläuterungen zwischen den Werken aufgeben mußte. Man hörte u. a. einige interessante, unbekanntere Werke und Solisten: Paul Graeners Muster der absoluten Musik: Sinfonia breve, Max Trapps klangvolles, nicht ganz eigenprofiliertes Nocturno, die nicht eben starke Romanze für Streicher von Sibelius, Palmgrens virtuose „Metamorphosen“ mit dem finnischen Pianisten Timo Mikklae, Borodin „Tänze“, Wolf-Ferrari Ouverture, eine etwas überlebte Elegie von H. C. Grovermann, ältere Werke von Pezel, Hasse und Leopold Mozart. An Solisten kamen: der dämonische Baklanoff, die recht anerkennenswerte 11jährige Klavierspielerin Friedel Römer (Haydn D), der vorzügliche Cellist Anton Hoigt (Dvořák), der temperamentvolle Pianist Hans Bork (Schubert-Liszt), die begabte Altistin Elis. Geisse (Bach, Stölzel), der geniale KMD Kurt

Utz (Reger), die einfühlſame Sopraniſtin Elſe Rücker (Händel, Cornelius) und der Bach-Chor mit Motetten von Bach und Brahms. Daneben lief der ſogenannte „Beethoven-Zyklus", in welchem unter Einfügung von Werken andrer Meiſter ſämtliche Symphonien, aber auch Klavierkonzerte von Beethoven gebracht wurden. Soliſten waren hierin: die vorzüglichen Geiger Juſtus Ringelberg und Walter Doell, die hier bereits anerkannten Pianiſten Friedr. Wilh. Keitel und Grete Altſtadt-Schütze, und in der 9. Symphonie die glockenklare Aenne Siben, Eva Liebenbergs ſchmelzender Alt, der ſtrahlende Tenor Jan Witin und der machtvolle Baß Alex Noſalewicz. Grete Altſtadt-Schütze.

WÜRZBURG. Ein Bericht über die Arbeit des Stadttheaters muß die bedauerliche und angeſichts des durchweg glänzenden Beſuchs (darunter über 2000 Dauermieter!) ſchwer verſtändliche Tatſache aufdecken, daß die Oper gegenüber der Operette eine nur ganz untergeordnete Rolle ſpielte. Dabei zählt unſere muſikfrohe Stadt über hunderttauſend Einwohner! Hundert Operettenaufführungen ſtanden vierunddreißig Opernabenden gegenüber. Auf dieſes Verhältnis waren offenbar die ſoliſtiſchen Verpflichtungen aufgebaut, wozu man ſich die Perſonengleichheit für beide Gattungen vor Augen zu halten hat. Immerhin: im Rahmen des Möglichen wurde Beträchtliches geleiſtet. KM Willy Czernik arbeitete mit Energie und Umſicht und brachte eine erfreuliche Steigerung der Leiſtungsfähigkeit von Chor und — dem nunmehr ganzjährig verpflichteten — Orcheſter zuſtande. Eine ungemein lebendige Ausdeutung gab Czernik „Figaros Hochzeit". Die Gräfin ſang Hüni-Mihaczek a. G., ſpäter recht anſprechend Lilly Hochhäusl. Stärkſten Anklang fand — trotz der teilweiſe unglücklichen Spielleitung Wilh. Kaerners „Der Waffenſchmied". Puccinis von buffonesker Komik erfüllter „Gianni Schicchi" ſtand wirkungsvoll „Bajazzo" gegenüber. Die Gäſte Fr. Biehler (Schicchi), M. Anderſen bzw. J. Gläſer (Bajazzo) gaben den Aufführungen Gewicht. Smetanas herrliche Volksoper „Die verkaufte Braut" beſchloß die Spielzeit. Stimmlich und darſtelleriſch das Reifſte gaben Margarete Düren und Hans Scherer, daneben Fred Skornia und Karl Güllich.

Dr. Bert Friedel.

Die Senderberichte mußten wegen der Überfülle des Stoffes zurückgeſtellt werden und kommen im nächſten Heft.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die diesjährigen Kaſſeler Muſiktage für Hausmuſik finden in der Zeit vom 11. bis 13. Oktober ſtatt.

Anläßlich der Zuſammenkunft des ſtändigen Rates für die Internationale Zuſammenarbeit der Komponiſten wird Anfang 1936 in Stockholm ein mehrtägiges Muſikfeſt ſtattfinden.

Das XX. Eidgenöſſiſche Muſikfeſt in Luzern findet vom 27. bis 29. Juli ſtatt.

Der nordiſchen Muſikwoche läßt Wiesbaden im Herbſt dieſes Jahres ein einwöchiges Holländiſches Muſikfeſt folgen. Es gelangen Kompoſitionen älterer und jüngſter holländiſcher Komponiſten zur Aufführung. Die Leitung der holländiſchen Muſikfeſtwoche hat GMD Schuricht.

Prof. Hans Knappertsbuſch hat die künſtleriſche Oberleitung der heurigen Konzerte auf der Burg Neuſchwanſtein übernommen. Sie finden am 6. und 20. Juli und am 3. und 17. Auguſt als Richard-Wagner-Abende ſtatt.

Zu Ehren des finniſchen Komponiſten Jean Sibelius, der Ende dieſes Jahres ſiebzig Jahre alt wird, iſt für November unter der Leitung Sir Thomas Beechams in London ein dem Tondichter gewidmetes Muſikfeſt geplant, das ſechs Konzerte umfaſſen ſoll.

Das Programm für das erſte Nordmark-Liederfeſt, das im Anſchluß an die Kieler Woche in der Zeit vom 21.—24. Juni in der Nord-Oſtſeehalle in Kiel ſtattfindet, bringt zwei Hauptkonzerte, die unter dem Kennwort „Nordmark-Nordland" und „Heimat und Vaterland" ſtehen. Im erſten Konzert gelangen ausſchließlich Werke norddeutſcher oder nordländiſcher Komponiſten, u. a. von Brahms, Kjerulf, Sibelius und Grieg zur Aufführung.

Die Leitung der Bayreuther Bühnenfeſtſpiele gibt bekannt, daß bei den Feſtſpielen 1936 Wilhelm Furtwängler als Hauptdirigent mitwirkt.

Am 15. September iſt eine große Silcher-Gedächtnisfeier geplant, die in Schwaben unter Mitwirkung des Schwäbiſchen Sängerbundes durchgeführt wird. Das Silcher-Muſeum in Schnait ſoll umgebaut werden unter finanzieller Unterſtützung des Deutſchen Sängerbundes und des württembergiſchen Staatsminiſteriums.

Für die Richard Wagner-Feſtwoche in Detmold, die vom 20.—30. Juli unter der Schirmherrſchaft Winifred Wagners ſtattfindet, haben ſich zur Mitwirkung u. a. bereit erklärt: Prof. Hans Pfitzner, GMD Karl Elmendorff, GMD Rudolf Schulz-Dornburg, Oberſpielleiter Dr. Hans Winkelmann, Kam-

merſängerin Nanny Larſen-Todſen, Kammerſänger Erich Zimmermann, Joſef Correck, Kammerſänger Alfred Kaſe.

In Bad Nauheim iſt für den 22.—23. Auguſt ein zeitgenöſſiſches Muſikfeſt geplant, das ausſchließlich Werke des Rhein-Main-Gaues verſpricht.

Die NS-Kulturgemeinde und das Stadttheater Krefeld halten als gemeinſame Veranſtaltung in der Zeit vom 9.—16. Juni eine Feſtwoche „Deutſche Romantik" ab, der als Vorfeier eine Aufführung des „Sommernachtstraum" mit der Muſik von Julius Weismann am Pfingſtſonntag auf der Linner Burg vorausgeht. Zur Vorſtellung gelangen Webers „Der Freiſchütz" und Auguſt Bungerts „Student aus Liebe".

Im Juni veranſtalteten die Städtiſchen Bühnen in Köln Opernfeſtſpiele mit 7 Wagneraufführungen und Werken von Mozart u. Lortzing.

Die Stadt Kaſſel veranſtaltete vom 3.—5. Mai im Auftrage der RMK. ein dreitägiges Heinrich Schütz-Feſt. Staatskapellmeiſter Dr. Robert Laugs leitete die muſikaliſchen Darbietungen bei der offiziellen Feſtfeier und als Abſchluß des Feſtes das Feſtkonzert im Martinsdom; Das Programm umfaßte außer dem „Deutſchen Magnificat", den „Bibl. Szenen", dem 73. und 98. Pſalm die erſte mitteldeutſche Aufführung der „Historia von der Auferſtehung Jeſu Chriſti" nach der neuen Bearbeitung von W. S. Huber. Ausführende waren außer einer großen Zahl von Soliſten der Kaſſeler Lehrer-GV. und a cappella-Chor, ſowie das Hiege-Kammerorcheſter. Am 3. Mai fanden in ſechs Kirchen liturgiſche Gottesdienſte mit Schützſcher Muſik ſtatt, am 4. Mai eine Abendfeier des „Singkreiſes" mit der „Deutſchen Meſſe" und eine „Geiſtliche Abendmuſik" der Schulen, am Sonntag, den 5. Mai ein Feſtgottesdienſt unter Mitwirkung des Oratorienvereins (Hallwachs) und des Madrigalchores (Bruno Stürmer). Die Organiſation der geſamten Veranſtaltungen lag in den Händen des ſtädtiſchen Muſikbeauftragten Wilke.

Das diesjährige Muſikfeſt auf Schloß Elmau findet in der Zeit vom 8. bis 15. Juni ſtatt. Mitwirkende ſind das Wendling-Quartett, Johanna Löhr (Klavier), Philipp Dreisbach (Klarinette), Valentin Härtl (Viola) und Walter Reichardt (Violoncello).

Die hiſtoriſchen Schloßkonzerte in Bruchſal werden diesmal vom 22. bis 24. Juni veranſtaltet und zwar von Mitgliedern des Muſikvereins unter Leitung von MD Hunkler.

Ein Bezirksmuſikfeſt findet vom 22.—24. Juni in Brühl ſtatt. Sämtliche Volksmuſikvereine der Bezirke Mannheim, Heidelberg und Weinheim werden daran teilnehmen.

Neben den alljährlichen Mozart- und Wagner-Feſtſpielen (24. Juli bis 27. Auguſt) wird der „Feſtſommer München 1935" an beſonderen muſikaliſchen Veranſtaltungen bringen: eine Richard Strauß-Woche der Staatsoper (15. bis 24. Auguſt); ein Feſtkonzert des Kölner Männergeſangvereins (12. Juni, Odeon); Monumentalaufführungen der 9. Symphonie von Beethoven unter Hans Knappertsbuſch (22. Juni) und der Alpenſymphonie von Richard Strauß unter Leitung des Komponiſten (13. Auguſt) durch das Bayeriſche Reichs-Symphonie-Orcheſter unter Franz Adam (26. Juli); Feſtaufführung der „Schöpfung" von Haydn durch den Philharmoniſchen Chor unter Adolf Mennerich (3. Juli); zwei a-cappella-Chorkonzerte des Münchener Lehrergeſangvereins unter Richard Trunk (16. und 17. Juni); eine Münchener Liederwoche der Münchener Sängerſchaft im DSB.: Volksliederabend (13. Juli), Deutſcher Liedertag (14. Juli), Feſtkonzert (16. Juli), Chorſerenade (17. Juli), Bayeriſche Volkskunſt (veranſtaltet vom Reichsſender München 20. Juli), Münchener Tonkünſtlerwoche (2. bis 7. September, veranſtaltet vom Gau Süd des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten). Außerdem finden allwöchentlich im Brunnenhof der Reſidenz Serenaden ſtatt.

Vom 11.—15. Juni 1935 bringt die Celler-Muſikfreizeit Muſizieren in kleinen Gruppen auf alten und neuen Inſtrumenten, Volksliedpflege, eine Inſtrumenten- und Notenausſtellung.

Ende Mai fand in Langenberg ein Niederbergiſches Muſikfeſt ſtatt. Der erſte Tag brachte Werke von Bach und Händel, der zweite Volksliedaufführungen und der dritte war zeitgenöſſiſchen Tonſetzern wie Richard Wetz, Georg Vollerthun und Ludwig Weber gewidmet. Die Leitung hatten Erhard Krieger und MD Guſtav Mombaur.

Anläßlich des Ende Juni in Prag ſtattfindenden tſchechoſlowakiſchen Staatskatholikentages (deutſche Sektion) veranſtaltet die Prager deutſche Bruckner-Gemeinde beſondere Bruckner-Feſttage, deren Feſtprogramme die Aufführung folgender Werke des großen Kirchenmuſikers und Symphonikers vorſehen: Orgel- und kleinere Chorwerke, die d-moll-Meſſe, das Tedeum und das Adagio aus der VII. Symphonie. Bei der unter dem Vorſitze des Präſidenten der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft Prof. Max Auer tagenden Feſtverſammlung wird der Wiener Muſikprofeſſor Franz Moißl die Feſtrede „Anton Bruckner, der Muſikant Gottes" halten. U.

In Glyndbourne in Suſſex/England findet auch in dieſem Sommer ein Muſikfeſt ſtatt, das unter Leitung von Fritz Buſch ſteht.

Die 9. Singwoche auf Burg Hoheneck unweit Rothenburg o. Tbr. wird vom 28. Juli bis 4. Aug. von der NS-Kulturgemeinde „Abt. Volkstum und

Heimat" veranſtaltet. Mit der Durchführung iſt der „Arbeitskreis für Jugend- und Volksmuſik" beauftragt. Die Leitung liegt wieder bei Bernhard Scheidler, Mitarbeiter iſt Dr. Karl Gofferje, Abteilungsleiter in der NS-Kulturgemeinde Berlin. (Auskunft durch B. Scheidler, München, Kaulbachſtr. 63a I.)

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Von der Reichsmuſikkammer iſt eine Verordnung erlaſſen worden, wonach die der Reichstheaterkammer angehörenden Perſonen, die auf einem der Zuſtändigkeit der Reichsmuſikkammer gehörenden Gebiete tätig werden wollen wie z. B. Opernſänger, die im Konzertſaal auftreten, ſich der Anordnungsgewalt des Präſidenten der Reichsmuſikkammer unterwerfen müſſen. Sie müſſen ſich einer Kontrolle der örtlichen Vertretung der Reichsmuſikkammer durch Eintragung in eine Sichtkartei unterziehen. Von der ausdrücklichen Genehmigung ſeitens des Landesleiters oder des Ortsmuſikerſchaftsleiters iſt die Betätigung abhängig. Landesleiter und Ortsmuſikerſchaftsleiter ſind angewieſen, dieſe Genehmigung nur dann zu erteilen, wenn geeignete Berufskünſtler, die imſtande ſind, die gleichen Leiſtungen zu bieten, nicht vorhanden ſind.

In Philadelphia hat ſich eine Vereinigung (International Exchange Concerts) gebildet mit dem Ziel des Austauſches europäiſcher und amerikaniſcher Kompoſitionen.

Der Ludwigbund, im Jahre 1920 in Münſter i. W. gegründet, legt durch ſeinen Jahresbericht 1933—35 Zeugnis ab für ſeine außerordentlich rührige Kulturarbeit, um die ihn manche größere Stadt beneiden könnte. Es kamen während der Berichtszeit in 29 Veranſtaltungen (153.—181. Konzert) nach einleitenden Vorträgen Franz Ludwigs durch verſchiedene Mitwirkende das geſamte Klavierſchaffen Chopins, ſämtliche Beethoven-Sonaten, die 84 Studien von J. B. Cramer, beide Teile des Wohltemperierten Klaviers von Bach und als Gegenſtücke dazu das Wohltemperierte Klavier von Bernhard Chriſtian Weber (1712—1758) und die Kanons und Fugen in allen Dur- und Molltonarten von Auguſt Alexander Klengel (1783—1852) zum Vortrag.

Die Richard-Wagner-Geſellſchaft Berlin veranſtaltete eine Bach-Gedenkſtunde unter Mitwirkung von Käthe Heinemann und Otto Schönebeck. Letzterer ſprach über Johann Seb. Bach.

Dem Archiv deutſcher Volkslieder, Berlin-Charlottenburg (Gründer und Leiter Prof. Dr. Hans Mersmann), das ſeit 1917 beſteht und heute dem Miniſterium für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung unterſtellt iſt, wurden eine Zentralſtelle für Volkstanz und eine Zentralſtelle für das Volkslied der Auslanddeutſchen angegliedert. Die Zentralſtelle für Volkstanz (Arthur Nowy) ſoll die heute lebendigen Volkstänze ſammeln, ihre Tanzformen feſthalten und ihre Beziehungen untereinander und zum Volkslied unterſuchen. Die Zentralſtelle für das Volkslied der Auslanddeutſchen (Guido Waldmann) beabſichtigt eine allmähliche Erfaſſung des auslanddeutſchen Liedgutes, die Herſtellung einer Bibliographie, die Herausgabe von Liederblättern und vor allem praktiſche Betreuung auslanddeutſcher Volksliedarbeit.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Dr. Wilhelm Heinitz wird im Rahmen des Hamburger Tonkünſtlerfeſtes einen Vortrag mit Lichtbildern und muſikaliſchen Beiſpielen über die Stilprobleme der muſikaliſchen Geſtaltung und Nachgeſtaltung halten.

Das Staatliche Inſtitut für deutſche Muſikforſchung hat mit ſeiner Tätigkeit bereits begonnen. Die feierliche Eröffnung iſt erſt für einen ſpäteren Zeitpunkt, ſobald der Ausbau des Inſtituts völlig fertiggeſtellt iſt, vorgeſehen. Das Inſtitut iſt auf der Grundlage des fürſtlichen Inſtituts für muſikwiſſenſchaftliche Forſchung, das von Bückeburg nach Berlin überführt wurde, aufgebaut. Demnächſt werden ihm noch weitere Forſchungseinrichtungen angegliedert, die bisher ein Einzeldaſein führten. Mit der Leitung der Arbeiten des Inſtituts iſt Profeſſor D. Dr. Max Seiffert, der das bisherige Bückeburger Inſtitut leitete, betraut worden.

Die Staatlichen Fachberater für den Muſikunterricht an den höheren Lehranſtalten waren kürzlich zur Durchberatung der neuen Wege zur Muſikerziehung nach Berlin berufen worden. Im Rahmen dieſer Verſammlung ſprach Dr. Armin Knab über „Die Jugendmuſik unſerer Zeit", eine von Prof. Martens geleitete Chorgemeinſchaft von Studierenden und Schülern gab Einblick in die Arbeitsweiſe der ſtaatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmuſik.

Das Konſervatorium der Muſik Klindworth-Scharwenka hat ſeine Räume vergrößert und mit dem 1. April 1935 ein ſchönes Gebäude in der Genthinerſtraße 16 bezogen, das in Ausmaß und Anlage alle Bedingungen erfüllt, die eine auf die höchſten pädagogiſchen Ziele bedachte Muſikbildungsſtätte ſtellen muß.

Der Bericht der Städt. Muſikſchule Aſchaffenburg läßt erkennen, daß auch im abgelaufenen Schuljahr 34/35 wertvolle Abende durch die Schule geboten wurden. So galt ein Abend deutſcher Hausmuſik mit Werken alter und neuer Meiſter, muſikaliſche Feierſtunden ehrten

Bach und Händel, ein heiterer Abend in der Faſchingszeit bot fröhliche Muſik von Siegfried Karg-Elert und Alfons Blümel. Die Anſtalt war von insgeſamt 191 Schülern beſucht, darunter widmeten ſich 122 dem Klavier-, 49 dem Violin-, 9 dem Cello-, 7 dem Geſang-Studium, eine für eine ſtädt. Muſikſchule höchſt beachtliche Leiſtung, die als Vorbild für ähnliche mittlere Gemeinweſen hervorgehoben werden darf.

Das Collegium musicum der Univerſität Freiburg / Schweiz veranſtaltete unter Leitung von Prof. Fellerer im Winterſemeſter 1934/35 folgende offene Abende: Italieniſche Muſik des 18. Jahrh. — Alte Weihnachtsmuſik (mit Aufführung des Freiburger Dreikönigsſpiels aus dem 16. Jh.). — Joh. Seb. Bach, 6 Violinſonaten (in zwei Abenden). — Werke von G. F. Händel.

Die Weſtfäliſche Schule für Muſik in Münſter i. Weſtf., im Jahre 1919 als erſte rein ſtädtiſche Muſikbildungsanſtalt in Preußen durch Prof. Fritz Volbach gegründet, hat ihr Winterſemeſter 1934/35 mit einer erfolgreichen ſtaatlichen Prüfung in den verſchiedenſten Fächern abgeſchloſſen.

Mit Beginn des Sommerſemeſters 1935 iſt Staatskapellmeiſter Prof. Robert Heger zur Leitung einer Meiſterklaſſe für Opernleitung innerhalb der Fachgruppe Dirigieren an die Staatliche akademiſche Hochſchule für Muſik in Berlin berufen worden.

Eine Muſiker-Berufs- und Fachſchule wurde in Dresden eröffnet. Die künſtleriſche Leitung hat Operndirektor Kutzſchbach.

Dr. Walter Gerſtenberg habilitierte ſich in der philoſophiſchen Fakultät der Univerſität Köln als Privatdozent für Muſikwiſſenſchaft.

In Kaſſel-Wilhelmshöhe veranſtaltet der Arbeitskreis für Hausmuſik vom 7. bis 27. Juli einen muſikaliſchen Schulungskurſus, deſſen Geſamtleitung bei Auguſt Wenzinger liegt. Kurſusleiter ſind u. a.: Walther Henſel, Dr. Walther Lipphardt, Dr. Richard Baum, Dr. Erich Doflein, Manfred Ruetz.

Das Staatskonſervatorium der Muſik zu Würzburg brachte J. S. Bachs „Kunſt der Fuge" in der Bearbeitung von Wolfgang Graeſer zur Aufführung.

KIRCHE UND SCHULE

Philipp Scharwenka ſpielte in der Lukaskirche in Berlin Orgelkompoſitionen von Profeſſor Philipp Rüfer.

Der Organiſt der Kaiſer Wilhelm-Gedächtniskirche Walter Drwenski veranſtaltete ein Konzert „Querſchnitt durch die Evangelien-Paſſion", das vom Deutſchen Kurzwellenſender aus der Kirche nach Aſien übertragen wurde.

Gerard Bunk-Dortmund widmete ſeine jüngſten Orgelſtunden Joh. Seb. Bach, G. F. Händel, Johannes Brahms, Max Reger. An zeitgenöſſiſchen Werken erklangen die „Fantaſie über das niederländiſche Dankgebet" von Karl Hoyer, „Sanctus" von Otto Frickhoeffer und „Paſſacaglia d-moll" von Willi Middelſchulte.

Der Bach-Verein zu Dortmund feierte Bach und Händel mit der Aufführung der Johannes-Paſſion und des Meſſias.

Auch Walther Kunze in Ammendorf huldigte den beiden Großmeiſtern mit einem Gedächtniskonzert, in der Radeweller Kirche, das ausſchließlich ihrem Schaffen gewidmet war.

Organiſt Georg Winkler an der Andreaskirche zu Leipzig pflegt in ſeinen regelmäßigen Orgelvorträgen neben den Meiſtern der Klaſſik auch das Schaffen der lebenden Generation. So brachte er kürzlich Emil Rödgers Trauerode „Komm, ſüßer Tod", Johannes Conzes Vorſpiel und Choralfuge für Orgel „Chriſt iſt erſtanden", Hans Hertels „Oſtermotette", Lothar Penzlins „Missa choralis" und Fritz Schulzes, Toccata über den Choral „Komm heiliger Geiſt" zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Margarete Arndt-Ober wurde von Generalintendant Merz für die diesjährigen Zoppoter Feſtſpiele als Adriano im „Rienzi" und als Magdalena in den „Meiſterſingern von Nürnberg" verpflichtet.

Roſalind von Schirach wurde von Generalintendant Walleck verpflichtet, im Rahmen der Münchner Feſtſpiele 1935 die Elſa im „Lohengrin" zu ſingen.

Der Münchener Opernſänger Joſef Engelhardt geht als Baſſiſt an das Deutſche Nationaltheater Osnabrück.

Der Bariton des Deutſchen Opernhauſes in Berlin Hans Reinmar, der zu einigen Gaſtſpielen nach Zürich verpflichtet wurde, iſt von Intendant Rode auf weitere drei Jahre verpflichtet worden.

Prof. D. Dr. Hans Joachim Moſer-Berlin, der im vergangenen Winter zu Vorträgen und Konzerten u. a. nach Rom und Bukareſt eingeladen war und kürzlich an der Weimarer Muſikhochſchule ſich als Bachſänger und -redner betätigt hat, wird am 23. Juni bei dem Schweizer Bachfeſt in Zürich die Feſtrede halten. Sein Muſiklexikon erſcheint demnächſt in ſpaniſcher, franzöſiſcher und engliſcher Ausgabe.

Nach einem Gaſtſpiel als Sieglinde wurde Vilma Fichtmüller vom Deutſchen Opernhaus in Berlin an das Badiſche Staatstheater verpflichtet.

Generalintendant H. Strohm verpflichtete auf drei Jahre den Warſchauer Tenor Wladislaw Ladis, einen Bruder des polniſchen Sängers Jan Kiepura.

Traute Rohne vom Bremer Staatstheater geht als jugendlich-dramatische Sängerin an das Städtische Opernhaus Köln.

An die Dortmunder Oper wurde Renate Specht als Zwischenfachsängerin, Juliane Doederlein als jugendlich-dramatische Sängerin und Hilde Raupach von den Düsseldorfer Bühnen als jugendliche Heldin verpflichtet.

An das Staatstheater Danzig wurden Hilmar Hegarth von der Staatsoper Dresden, Anita Gura vom Deutschen Opernhaus Berlin und Fred Willbrunn vom Dresdener Staatstheater berufen.

An die Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart wurden für die kommende Spielzeit neu verpflichtet: Else Schulz vom Staatstheater Karlsruhe, Dr. Heinrich Almeroth vom Stadttheater Düsseldorf, Hans Kicinsky vom Stadttheater Rostock und Horst Taubmann vom Stadttheater Chemnitz.

Professor Florizel v. Reuter hat seine Beziehungen zum Elly Ney-Trio für die kommende Saison in freundschaftlicher Weise gelöst, um sich seiner solistischen und pädagogischen Tätigkeit in erhöhtem Maße widmen zu können. Die Führung als Primgeiger des kürzlich gebildeten Bonner Beethoven-Quartetts hat er ebenfalls niedergelegt.

Deutschlands jüngster Konzertmeister ist der erst zwanzigjährige Geiger Helmut Schumacher vom Nationaltheater in Mannheim, der als erster Konzertmeister des Städt. Orchesters in Frankfurt a. M. verpflichtet wurde.

Der 1. Kapellmeister der Bayer. Staatsoper München, Karl Fischer, ist von Generalintendant Merz als Generalmusikdirektor an das Staatstheater Danzig und als Leiter der dortigen Symphoniekonzerte berufen worden.

Der auch als Komponist bekannte, bisherige Kapellmeister des Nordhäuser Stadttheaters, Dr. Franz Wödl hat einen Ruf an das Stadttheater Saarbrücken angenommen. Sein Nachfolger in Nordhausen wird der erste Kapellmeister vom Landestheater Gotha-Sondershausen, Gerhard Pflüger.

Käthe Sundström vom Deutschen Opernhaus, Berlin, wurde für zwei Jahre als Hochdramatische an das Deutsche Nationaltheater in Weimar verpflichtet.

Als städt. Musikdirektor wurde Hans Schwieger nach Krefeld verpflichtet.

Der Lehrer für Konzert- und Operndirektion an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, Prof. Karl Ehrenberg, wurde in gleicher Eigenschaft an die Akademie der Tonkunst in München berufen.

Der Vertrauensmann der Reichsmusikkammer, Franz Ludwig (Münster), ist zum Landesleiter der Reichsmusikkammer für den Gau Westfalen-Nord ernannt worden.

Zum Intendanten des Stadttheaters Bremerhaven wurde der Intendant der Vereinigten Theater Remscheid-Solingen, Edwin Burmester, ernannt.

Heinrich Hollreiser vom Staatstheater Wiesbaden, Schüler von Elmendorff wurde als Kapellmeister der Oper an das hessische Landestheater Darmstadt verpflichtet.

Als Nachfolger Swarowskys, der nach Berlin geht, ist Dr. Hans Schmidt-Isserstedt als Erster Kapellmeister in den Verband der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters eingetreten.

Der Musikfachberater für den Stadt- und Landkreis Gera, Prof. Laber in Gera, ist auf seinen Wunsch von diesem Amt entbunden worden. Zu seinem Nachfolger wurde der Kammermusiker Andreas Gehrfitz bestellt.

Mit dem 30. April ist Obermusikmeister Georg Fürst, der Komponist des Badenweiler Marsches, aus dem aktiven Heeresdienst ausgeschieden.

Das Frankfurter Opernhaus verpflichtete Res Fischer als erste Altistin ab Herbst 1935.

Operndirektor Dr. Werner Bitter, der musikalische Oberleiter der Städtischen Bühnen M.-Gladbach und Rheydt, ist als erster Kapellmeister an das Hessische Landestheater Darmstadt berufen worden.

In diesem Sommer wird Hellmuth Schweebs vom Frankfurter Opernhaus an den deutschen Opernaufführungen (unter Fritz Busch) in Buenos-Aires teilnehmen.

Der musikalische Leiter des Reichssenders Königsberg, Erich Seidler, wurde in gleicher Eigenschaft an den Sender Hamburg berufen.

R. E. Zimmer, der bisherige 1. Kapellmeister der Städtischen Bühne in Kiel, wurde als 2. Kapellmeister an das Staatstheater Bremen verpflichtet.

Staatskapellmeister Walter Lutze wurde an das deutsche Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet.

Infolge der in Paris erfolgten Wahl eines deutschfeindlichen Journalisten zum Vorstand der „Critique étrangère en France", ist unser Pariser Mitarbeiter Anatol von Roessel aus dem obigen Verband, dessen Mitglied er seit 1927 war, ausgetreten.

Bruno von Niessen, der Regisseur des Deutschen Opernhauses in Berlin, wurde als Opernreferent in die Reichstheaterkammer berufen.

Martha Kráſa, die erste Altistin des Prager Tschechischen Staats- und National-Theaters wurde für die nächste Spielzeit der Wiener Staatsoper verpflichtet. U.

Der I. Konzertmeister am Badischen Staatstheater in Karlsruhe, Ottomar Voigt, ein ehemaliger Schüler von Prof. Henri Marteau, wurde vom Bad. Minister für Kultus und Unterricht zum „Staatskonzertmeister" ernannt. Voigt ist wiederholt als

Solist in den Sinfoniekonzerten der Bad. Staatskapelle mit Erfolg hervorgetreten, im vergangenen Winter zeichnete er sich mit dem Beethoven-Konzert besonders aus.

Geburtstage.

75 Jahre alt wurde der Konzertsolist und Dirigent Prof. Ludwig Hartmann. Er ist Verfasser musikwissenschaftlicher Werke, u. a. der Bücher „Die Orgel" und „Das Harmonium".

Kürzlich beging der bekannte Leipziger Musikalienverleger Fritz Schuberth seinen 75. Geburtstag.

Der aus Hannover gebürtige GMD Oberst Brase, Lehrer und Schöpfer der Militärkapellen in Irland, Leiter der Philharmonischen Gesellschaft in Dublin, wurde 60 Jahre alt.

Hans Volkmann, Dresdner Musikforscher und Schriftsteller, wurde 60 Jahre alt.

Der Musikpädagoge, Komponist und Pianist Richard Gerlt wurde 60 Jahre alt.

Kammersänger Modest Menzinsky wurde 60 Jahre alt. Er wirkte von 1910—26 in Köln und war seit 1926 als Liedersänger in Stockholm tätig.

Der Gesangspädagoge, Musikschriftsteller und Komponist Johannes Conze in Berlin-Charlottenburg beging am 29. Mai seinen 60. Geburtstag. C. war jahrelang Mitarbeiter der Berliner Zeitschrift „Die Stimme", die mit März d. J. ihr Erscheinen einstellte. Seine aus der Praxis gewonnenen Ausführungen (u. a. „Der echte Gesangstriller" — „Das Funktions-H") fanden viel Beachtung. Vor dem Weltkriege erschien in der Allgem. Musikztg. eine Reihe von Aufsätzen aus Conzes Feder, in denen er u. a. für betont deutsche Kunst, Naturklang, staatliche Anerkennung der Musikpädagogen und für die Wiedereinführung der Schnabelflöte eintrat. Es ist interessant, daß nicht diese, sondern die Blockflöte heute stärkste Beachtung findet. Conze, einem engeren Kreise als leidenschaftlicher Wortspieler bekannt, gab in einer fein ziselierten Kleinigkeit „Plagiat oder Zitat"? (97. Jahrg., Heft 11, Seite 932 der ZFM) eine Kostprobe seines Humors. Unter den Manuskripten des Komponisten befinden sich u. a.: eine Symphonie, eine Orchester-Suite, kleine Orchesterstücke, Kammermusik (3 Streichquartette), Chöre und größere Orgelwerke, darunter als Hauptwerk: Die Kunst der Passacaglia über den Choral „Christ ist erstanden". Vor dem Weltkriege machten sich die Berliner Organisten Prof. Otto Becker, A. W. Leupold und † Prof. B. Irrgang um die Aufführung Conzescher Werke verdient. Unter den gedruckten Werken des Komponisten fand die stärkste Beachtung: „Basso ostinato und Quadrupelfuge über ein Beethoven-Thema für Klavier". B.

Bankdirektor Christian Lorenz-Karlsruhe, der um die musikkulturellen Ziele des „Bayreuther Bundes" hochverdiente erste Vorsitzende, wurde soeben 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† in Salzburg der bekannte Musikforscher Robert Mayerhofer im Alter von 71 Jahren. Seine Schrift „Organische Harmonielehre" erregte seinerzeit berechtigtes Aufsehen.

† auf seinem Weingarten Kreuzberg bei Grottenhof, Bez. Leibnitz (Steiermark), Dr. Otto Grosse (geb. 1856 in Brünn) am 17. Februar d. J. Seines Zeichens ursprünglich Konzeptsbeamter bei der Finanz in Graz hatte er, der in jungen Jahren bereits als „Polonaisen-Grosse" bekannt geworden war, mit Erlangung des Oberfinanzrates seinen Brotberuf über Bord geworfen und wurde als Konzertbegleiter von einer Berliner Konzertdirektion in alle Welt geschickt. Als Tonsetzer von Tanzmusik gediegener Richtung hatte er auch mit einer Operette Erfolg gehabt. Grosse war von der Orgel zum Klavier gekommen: bei den Uraufführungen von Erich Wolf Degners Orchesterorgelwerken (Ouvertüre, Symphonie Nr. 2 e-moll) hatte er den Orgelpart inne. Dr. Roderich Mojsisovics.

† am 18. Mai in Paris der berühmte Komponist Paul Dukas, 70 Jahre alt. Seine Orchesterwerke: „König Lear", „Goetz von Berlichingen" und besonders „Der Zauberlehrling" (nach Goethe) machten ihn auch außerhalb Frankreich allgemein bekannt. Das Pariser Opernhaus führte im April d. J. mit einem außerordentlichen Erfolg die bereits 1907 komponierte Oper „Ariane et Barbe bleu" des verstorbenen Meisters auf, der bis zuletzt als Kompositionsprofessor am Pariser Konservatorium wirkte und in weiten Kreisen sehr beliebt war. A. v. R.

† Prof. Dr. Paul Klengel in Leipzig im 81. Lebensjahre. Von 1883—86 und dann wieder seit 1907 wirkte er am Sächsischen Landeskonservatorium in Leipzig als Lehrer, namentlich für Klavierspiel.

† Kapellmeister Ernst Buch, Komponist und Organist in Dresden.

† im Alter von 87 Jahren in London der Tondichter Sir Alexander Campbell Mackenzie, Leiter der Philharmonischen Gesellschaft und Komponist von Chorwerken, Opern u. Operetten.

† Heinrich Anders, Konzertmeister des städtischen Orchesters in Köln, der während seines Geigensolos in der „Missa solemnis" von einem Herzschlag getroffen wurde.

† im Alter von 75 Jahren der Kölner Komponist und Pianist Hermann Möskes, Lehrer am früheren Kölner Konservatorium.

† Otto Teich, Musikverleger in Leipzig, Komponist von Operetten, Männerchorwerken und

Couplets. Er iſt u. a. der Autor des weltbekannten Schlagers „Im Grunewald iſt Holzauktion".

† Kammerſänger Auguſt Kieß, langjähriger Chormeiſter des Stuttgarter Liederkranzes.

† Friedrich Wilhelm Haake, bekannter Muſikverleger in Bremen.

† Mathilde Schmidt-Haym, bedeutende Konzertſängerin und Geſangspädagogin in Halle a. S.

† Edwin Lindner, langjähriger Dirigent des Deutſchlandſenders, Gründer der Dresdener Philharmonie und der Singakademie.

† im Alter von 74 Jahren Prof. Ernſt Wolff, der einſtige Geſanglehrer und Muſikwiſſenſchaftler, zugleich ſtellvertretende Direktor des Konſervatoriums für Muſik. Geborener Danziger, ſtudierte er in Berlin, Straßburg und München Jura und Philoſophie, ſattelte 19jährig zur Muſik um und war Schüler der Berliner Muſikhochſchule. Seine muſikaliſche Laufbahn begann er dann als Konzertſänger und Liedbegleiter, wurde 1894 von Franz Wüllner nach Köln berufen und trat bei der Umwandlung dieſer Anſtalt in eine Hochſchule 1925 in den verdienten Ruheſtand. In Köln betreute er die einheimiſche, in Patrizierfamilien gepflegte Hausmuſik und ſchrieb eine Biographie Robert Schumanns, eine Geſchichte der Muſik in Köln, gab den Briefwechſel Brahms-Wüllner heraus und beendete noch vor ſeinem Tode eine Wüllnerbiographie, die neben diejenige treten wird, welche Wüllners Sohn Ludwig in Arbeit hat. H. U.

BÜHNE

G. Fr. Händels ſpäte Oper „Alcina" wurde in einer Bearbeitung von Th. W. Werner vom ſtädtiſchen Opernhauſe zu Hannover mit großem Erfolge aufgeführt.

Am 4. Mai konnte Wilhelm Kienzls „Evangelimann" ſein 40jähriges Bühnenjubiläum feiern. An dieſem Tage fand im Jahre 1895 die Uraufführung in der Staatsoper Berlin ſtatt. Es haben bisher 5360 Aufführungen und 25 Rundfunkſendungen ſtattgefunden. Der Komponiſt dirigierte am 5. Mai in der Wiener Staatsoper eine Jubiläumsaufführung ſeines Werkes, ebenſo fand aus dieſem Anlaß am 27. April eine Aufführung in Graz ſtatt.

Operndirektor Dr. Hans Schüler übernahm die Oper „Der Eulenſpiegel" des in Hannover lebenden Komponiſten Hans Stieber zur Uraufführung. Die Uraufführung findet am 3. November ſtatt unter muſikaliſcher Leitung von GMD Paul Schmitz und Operndirektor Dr. Hans Schüler.

Neueinſtudiert wurde in der Bayeriſchen Oper zu München Atterbergs „Flammendes Land". Ferner ſind vorgeſehen die Opern „Frau ohne Schatten" und „Feuersnot" von Richard Strauß.

Die nachgelaſſene Strauß-Operette „Die Tänzerin Fanny Elßler" wird in Spieloperbeſetzung in der Inſzenierung von Dr. Siegmund Skraup unter muſikaliſcher Leitung von GMD von Hoeßlin, mit den Bühnenbildern von Prof. Hans Wildermann, in den Breslauer Spielplan aufgenommen.

Die Deutſche Muſikbühne hat von den Städten Bonn und Detmold den Auftrag erhalten, die Feſtſpiele mit den Opern „Fidelio" (Bonn, volkstümliche Beethoven-Woche im Juni) und „Bärenhäuter" und „Der arme Heinrich" (Detmold, Richard Wagner-Woche im Juli) mit ihrem Enſemble zu beſtreiten.

Roſſinis Buffo-Oper „Die Italienerin in Algier" errang im Bremer Stadttheater in einer teilweiſen Umarbeitung einen geradezu ſenſationellen Erfolg.

Die Metropolitan-Oper in New York, die in eine ſo ſchwierige finanzielle Lage geraten war, daß ihr Weiterbeſtehen fraglich wurde, iſt durch eine Stiftung von 150 000 Dollar ſaniert worden. Außerdem garantieren die Schirmherren der „Operngeſellſchaft" für die nächſte Spielzeit Einnahmen von 100 000 Dollar.

Die Königliche Oper in Stockholm beabſichtigt Ende Mai Gaſtſpiele in Riga.

Eine italieniſche Opernſtagione will in Ägypten in dieſem Jahre den Verſuch machen, die „Aida" in den Bildern und Koſtümen der Urinſzenierung vor dem ägyptiſchen Khediven v. J. 1781 herauszubringen. Ferner ſind folgende Werke vorgeſehen: „Norma", „Mefiſtofele", „Rigoletto", „Fedora", „Iris", „Othello", „Bajazzo", ferner zum erſten Mal in Aegypten Cimaroſas „Heimliche Ehe", „Le preziose ridicole" von Lattuada und „Un' astuzia di Colombia" von Zuffelato. Dirigent: Moresco.

Operndirektor Rudolf Scheel hat die Duisburger Tanzbühne einem weſentlichen Ausbau für die kommende Spielzeit unterzogen. Die feſte Gruppe wird auf 20 Mitglieder verſtärkt werden. Zur Ballettmeiſterin wurde die bisherige Erſte Solotänzerin Lola Botka berufen.

Nachdem eine Ausſtellung der zum Neubau des Deſſauer Friedrich-Theaters eingereichten 253 Entwürfe das Urteil des Preisgerichtes beſtätigen mußte, daß die Geſamtleiſtung der Arbeiten den Erwartungen keineswegs entſpricht, hat jetzt Reichsſtatthalter Hauptmann a. D. Loeper als Leiter des Kuratoriums der Theaterſtiftung den Architekten Friedrich Lipp-Berlin beauftragt, einen neuen Entwurf herzuſtellen.

Im Prager Deutſchen Theater gelangt Ende Juni eine Szene aus der neuen Oper „Die

Jakobsfahrt" (nach Dietzenschmied) von dem führenden sudetendeutschen Tonsetzer und Rektor der Prager Deutschen Musikakademie Fidelio Finke zur Uraufführung. U.

Das Prager Deutsche Theater (Direktor Dr. Paul Eger) kämpft mangels entsprechender staatlicher Unterstützung mit so großen finanziellen Schwierigkeiten, daß die Erhaltung des kostspieligen Opernbetriebes für die Zukunft ernstlich in Frage gestellt erscheint. U.

Die litauische Oper in Memel wird geschlossen in Folge zu geringer Beteiligung der litauisch sprechenden Bevölkerung.

KONZERTPODIUM

Aus allen Städten des Reiches werden — unabhängig von den großen offiziellen Feiern — Bach- und Händel-Feiern gemeldet, die Zeugnis davon geben, daß die gesamte deutsche Musikwelt, bis hinein in kleinste Vereinigungen, den beiden deutschen Meistern ihre Huldigung darbringt. So brachte z. B. kürzlich der Verein zur Pflege volkstümlicher Musik in Emden unter MD Rudolf Müller (mit den Solisten Amalie Merz-Tunner, Irmgard Pauly, Prof. Paul Lohmann und Prof. G. A. Walter) die Matthäus-Passion zu einer eindrucksvollen Wiedergabe. Die Ludwigs-Oberrealschule Darmstadt (Musikalische Leitung Studienassessor Paul Zoll) führte kleinere Werke Bachs und Händels auf; die Vereinigte Musikalische und Singakademie zu Königsberg (Leitung MD Hugo Hartung) sang mit dem Knabenchor der Heinrich v. Plauen'schen-Schule zu Elbing die Matthäus-Passion. Auch der Bachchor zu Hermannstadt sang das Werk und bot ferner in einem Kammermusikkonzert heitere Bachkantaten. In Aachen kam unter Peter Raabe die Johannes-Passion, in Bartenstein unter Hugo Hartung die Matthäus-Passion zur Aufführung. In Stuttgart brachte GMD Karl Leonhardt die „Kunst der Fuge" in der Neuordnung von Wolfgang Graefer durch das Orchester der Württembergischen Staatstheater zu Gehör (Dr. Hermann Keller an der Orgel, Walter Rehberg am Klavier).

Die „Neue Leipziger Singakademie e. V.", die mit ihren vier Abteilungen: Gemischter Chor, Männerchor, Jugendchor und Kinderchor die größte Chorvereinigung Leipzigs ist und sich zur Aufgabe gestellt hat, breitesten Schichten der Volksgemeinschaft durch eigene Anteilnahme die Meisterwerke der Tonkunst zu erschließen, brachte als Festaufführung aus Anlaß des Händeljahres am 6. Mai d. J. Händels weltliches Oratorium „Semele" (in der Neueinrichtung von Rahlwes) im Gewandhaus unter Leitung von Otto Didam zu Gehör. Dabei wirkten als Solisten mit: Helene Fahrni-Köln, Gertrud Meinel-Leipzig, Margarete Krämer-Bergau - Leipzig, Henriette Lehne-Leipzig, Josef Witt-Braunschweig, Philipp Göpelt-Leipzig, sowie 2 Cembali, Orgel und das Leipziger Sinfonie-Orchester.

Im Rahmen des Münchener Bachfestes 1935 brachte der unermüdliche Vorkämpfer für eine originalgetreue Aufführung vorklassischer Musik, Christian Döbereiner, J. S. Bachs „Sechs Brandenburgische Konzerte" zum 4. Male zur zyklischen Aufführung. Zuerst kamen sie im Jahre 1924 im Rahmen des Döbereiner'schen Bachfestes in ihrer Gesamtheit zu Gehör, dann beim großen Bachfest 1925, dann bei der Bachfeier im April 1934. Das sind Zahlen, die den Mann ehren, der allen Mühen und Hindernissen zum Trotz mit der Zähigkeit des echten künstlerischen Sendboten sein Ideal zu verwirklichen strebt und verwirklicht hat.

Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" hat im Konzertwinter 1934/35 eine stattliche Reihe von Aufführungen erlebt, u. a. in Aachen, Koblenz, Leipzig, Magdeburg, M.-Gladbach, Osnabrück. Es wäre zu wünschen, wenn die Kantate auch einmal in einer authentischen Wiedergabe unter Leitung des Komponisten im Rundfunk zur Reichssendung kommen würde.

Zeitungsnachrichten zufolge beabsichtigt Marie von Bülow ihre Hauskonzerte einzustellen. Den Segen, den diese Privatveranstaltungen dem deutschen Musikleben gebracht haben, empfanden zahlreiche junge Künstler, die sich seitens der tatkräftigen und rüstigen Witwe Hans von Bülows einer warmherzigen und uneigennützigen Förderung erfreuen durften.

Die preußische Akademie der Künste veranstaltete eine musikalische Geburtstagsfeier für den 75jährigen E. N. von Reznicek. Unter Leitung des Komponisten gelangten zur Aufführung: „Im deutschen Wald", Konzertouvertüre, „Sieben deutsche Volkslieder", „Karneval-Suite im alten Stil", „Symphonie in f-moll".

Das Berliner Frauenkammerorchester kehrte soeben von einer Konzertreise durch die Niederlausitz und die Mark Brandenburg zurück, wo es überall stark gefeiert wurde. Am 21. Mai stellte sich die neue Vereinigung mit einem Konzert im Beethovensaal erstmals der großen Berliner Öffentlichkeit vor.

Joseph Meßner leitete das letzte Symphoniekonzert in Innsbruck mit Werken von Thuille, Hugo Wolf und Bruckners VI. Symphonie.

Die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze spielte den Klavierpart des Konzerts für Klavier und Orchester von Paul Graener im Rahmen eines Festkonzertes zum Geburtstag des Führers. Die junge Künstlerin, die ihr Kön-

nen ſchon ſo oft in den Dienſt der lebenden Generation geſtellt hatte, erwies ſich auch hier wieder als eine hervorragende Meiſterin ihres Inſtruments und wurde herzlichſt gefeiert.

In Pforzheim wurden zwei Joſeph Meßner-Abende unter Leitung von MD Oskar Baumann veranſtaltet, bei denen J. Meßner als Organiſt mitwirkte.

Die NS-Kulturgemeinde Leipzig brachte in einem Feſtkonzert anläßlich der Einweihung des Gohliſer Schlößchens im Gewandhaus Hans Pfitzners Kantate „Von deutſcher Seele“ zur glänzenden Aufführung. Die Leitung hatte Prof. Max Ludwig. Mitwirkende waren der Leipziger Riedelverein, das Gewandhausorcheſter und als Soliſten Giſela Derpſch, Camilla Kallab, H. Daum und Fr. Dalberg.

Der Wiener Dirigent und Komponiſt Wilhelm Jerger brachte in der abgelaufenen Spielzeit in ſeinen Konzerten in München, Stuttgart, Breslau und Wien Werke der öſterreichiſchen Komponiſten: Guido Peters, Rudolf Kattnig, A. Kanetſcheider, L. W. Reichl, und A. Dürrer, ſowie eigene Werke zur Aufführung. Von ſeinen Kompoſitionen erlebte die Partita für Orcheſter in deutſchen Städten 9 Aufführungen. Demnächſt erklingt ſie in Köln.

Der jugendliche Pianiſt Hugo Steurer ſpielte mit gutem Erfolge im Rahmen einer Brahmsfeier der Staatl. Akademie der Tonkunſt in München das B-dur-Konzert des Meiſters.

Das Stroß-Quartett hat auf einer vierwöchentlichen Konzertreiſe u. a. in Berlin, Hamburg, Köln, Duisburg und Frankfurt konzertiert und iſt auf Grund ſeiner großen Erfolge für Meiſterkonzerte in Frankfurt und Hamburg und zu einem Schubert-Abend in der Berliner Philharmonie verpflichtet worden.

Karl Höllers „Hymnen“ für Orcheſter, vier ſymphoniſche Sätze über gregorianiſche Choralmelodien zählen zu den erfolgreichſten Orcheſterwerken des vergangenen Winters. Im nächſten Herbſt werden noch weitere Aufführungen folgen, u. a. in Baden-Baden, Münſter, Aachen, Düſſeldorf uſw.

Das muſikaliſche Programm der großen Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in Düſſeldorf vom 6.—12. Mai umfaßte eine Reihe Uraufführungen als Ausſchnitt aus dem ſchöpferiſchen Werden der jüngſten Zeit. Ludwig Mauricks Oper „Die Heimfahrt des Jörg Tilman“ ſtellte choriſchoratoriſche Fragen zur Debatte. In zwei Konzerten gelangten zur Uraufführung: die beiden von der NS-Kulturgemeinde in Auftrag gegebenen Muſiken zum „Sommernachtstraum“ von Julius Weismann und Wagner-Regeny, eine „Paſſacaglia für großes Orcheſter“ von Albert Jung, „Altdeutſche Minnelieder“ von Otto Daub, ein neues „Klavierkonzert“ von Emil Peeters und das Chorwerk von Dransmann „Einer baut einen Dom“. Die Leitung der Konzerte lag in den Händen von GMD Hugo Balzer.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Felix Draeſeke kam in Auerbach i. Vgtld. ſein Chorwerk „Columbus“ zur Aufführung.

Das Städtiſche Orcheſter Hildesheim beſchloß unter Leitung ſeines ſtrebſamen Dirigenten, des Städtiſchen Muſikdirektors Viktor Wagner, die Reihe ſeiner acht dieswinterlichen Sinfoniekonzerte mit einem volkstümlichen Abend, der ausſchließlich Werken zeitgenöſſiſcher Tonſetzer gewidmet war. Zur beifällig aufgenommenen Wiedergabe gelangten hierbei: die Ouvertüre zur Oper „Die Bäuerin“ (Konzertfaſſung) von Robert Hernried, die „Sinfonie zum Gedächtnis Schlageters“ von Hero Volkerts, die „Sinfonietta giocosa“ von Julius Weismann und die „Hymnen für Orcheſter“ von Karl Höller.

Die Neue Leipziger Singakademie brachte im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Otto Didam Händels „Semele“ in der Neugeſtaltung von Alfred Rahlwes zur glänzenden Wiedergabe. Eine Wiederholung des Werkes in Wurzen ſteht bevor.

Hermann Grabners „Lichtwanderer“, ein Chorwerk für Männerchor mit Orcheſter auf einen Text von Hans Caroſſa, hatte in Lodz/Polen unter Adolf Bautze und unter Dr. Hans Hoffmann in Hamburg (Lehrergeſangverein) großen Erfolg. Der Hamburger Lehrergeſangverein wird eine Wiederholunog am 1. Juni in Münſter i. W. bringen.

Der Leipziger Komponiſt Georg Kießig, der ſich durch ſeine Bühnenmuſiken und Chorwerke einen Namen gemacht hat, kam in einem Sinfonie-Konzert unter Leitung von GMD Weißbach mit einer neuen Sinfonie für Orcheſter op. 41 zu Gehör, die größte Beachtung fand.

In Bremen kam „Muſik am Abend“ für kleines Orcheſter von C. Schadewitz zu erfolgreicher Erſtaufführung.

Hans Hermanns brachte im Rahmen ſeines 3. Klavierabends in der Hamburger Muſikhalle ſeine Improviſation über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ und „Paſſacaglia“ zur erfolgreichen Aufführung.

Der Kölner Männergeſangverein unter Leitung von Eugen Papſt unternimmt zu Pfingſten eine ſüddeutſche Konzertreiſe, die u. a. die Städte Würzburg oder Nürnberg, München und Regensburg, wahrſcheinlich auch Augsburg und Stuttgart berührt. In München wird der Männergeſangverein den „Feſtſommer 1935 des Neuen München“ eröffnen.

Sigfried Grundeis gab soeben erfolgreiche Klavierabende in Kassel und München.

Unter Leitung von MD Wilhelm Nebe-Siegen veranstaltete der gemischte Chor Cäcilia-Siegen gemeinsam mit dem dortigen MGV. Forndorf ein Konzert zu Gunsten des Winterhilfswerkes. Zur Aufführung kam H. E. Seyffardts „Aus Deutschlands großer Zeit" für 4 Solostimmen, Chor und Orchester. Als Solisten wirkten H. Ingnaschak-Essen, Trude Fischer-Köln, Hans Straeter-Solingen, Schaeder-Darmstadt mit. Die Aufführung hinterließ einen nachhaltigen Eindruck in der Zuhörerschaft.

Arthur Kusterers „Dritte Orchester-Sinfonie" kam in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Baden-Baden unter GMD Schuricht mit Gisela Binz als Solistin zur Uraufführung.

Paul Scheinpflug hat zum dritten Male die Leitung der sommerlichen Kurkonzerte in Swinemünde übernommen.

Das Reichssymphonieorchester hat nach seiner Konzertreise durch Baden, wo an 36 Tagen 51 Konzerte stattfanden, eine Mitte Mai begonnene dreiwöchige Konzertreise durch Württemberg unter Leitung von Franz Adam angetreten.

Die Uraufführung des größeren Chorwerkes „Des Geistes Schwert" des Bamberger Tonsetzers Karl Böttcher hatte unter Leitung von Dr. Robert Laugs großen Erfolg. Sämtliche gemischten Chöre Kassels und das Kurhessische Landesorchester hatten sich zur Verfügung gestellt.

Am 5. Mai fand im Rittersaal des Schlosses Burg an der Wupper wieder eine Bergmusik statt. Unter dem Motto „Stunde des deutschen Liedes" wurden volkstümliche Weisen von Schubert, Schumann u. a. zu Gehör gebracht.

In einer Abendaufführung brachte Hans Stuhr am Karfreitag die von ihm szenisch bearbeitete plattdeutsche Marienklage des Bordesholmer Mönches Reborch, die schönste ihrer Art, im Flensburger Grenzlandtheater heraus. Die erhaltene Musik hat Organistin Ilse Struck in heutige Notenschrift übertragen.

Auf Einladung der Preußischen Akademie der Künste leitete Siegmund v. Hausegger in einem Konzert mit dem Philharmonischen Orchester in Berlin seine Variationen „Aufklänge" und „Rokoko-Suite" von Joseph Haas.

Dr. Rose Koch-Streit veranstaltete in Westberlin einen Zyklus „Das deutsche Lied" mit verbindenden Worten.

Ein Konzert unter dem Titel „Romantik und neue Zeit" veranstalteten Cläre Winzler (Alt), Elfriede Dobrowolny (Klavier), Ursula Lentrodt (Harfe) mit Ernst Schliepe am Flügel, wobei Lieder von Pfitzner, Welter und Schliepe uraufgeführt wurden.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Fritz Reuter vollendete ein Oratorium „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" nach Ernst Wiechert.

Wilhelm Maler beendete soeben ein abendfüllendes Oratorium „Der ewige Strom" nach Worten von Stephan Andres.

Armin Knab schuf eine Frühlings-Kantate „Grüß Gott, du schöner Maie", nach alten Volksliedern und Texten für Jugendchor, Einzelstimmen, Sprecher, Blockflöte und Geige.

Julius Kopsch vertonte die „Fiedellieder" von Theodor Storm. Der Liederzyklus trägt den Namen „Musikus und Musika" und wird demnächst durch Kammersänger Rudolf Watzke im Deutschlandsender gesungen.

Joachim Kötschau beendete ein Divertimento in E für Oboe, Bratsche und Violoncello, das ein Schwesterwerk des über zahlreiche Sender gegangenen Bläser-Divertimentos, op. 12a, ist.

Der Wiener Komponist Julius Bittner arbeitet an einer neuen Oper mit dem Titel „Der blaue Diamant".

Artur Haelßig, Stuttgarter Kapellmeister und Bearbeiter mehrerer älterer Opern, hat ein neues Textbuch zu Mozarts „Titus" vollendet.

Zwei neue Kammermusikwerke: Streichquartett op. 22 und Klavierquartett Nr. 3 op. 31 von Max Trapp, der den Beethoven-Preis des Jahres 1935 erhalten hatte, sind erschienen.

E. N. von Reznicek beendete die Komposition eines abendfüllenden Balletts mit dem Titel „Das goldene Kalb".

Mit neuen Kompositionen trat Domkapellmeister Prof. Josef Meßner kürzlich wiederum vor die Öffentlichkeit: einem „Tedeum", das bereits an mehreren Orten erklang, und einer „Marienmesse". An einer Oper „Agnes Bernauer" arbeitet der Komponist soeben noch.

Clemens von Franckenstein veröffentlichte ein „Präludium op. 50 für Orchester", das noch im Juni am Reichssender München und in Wien (Ravag) und im folgenden Monat in Baden-Baden (Albert) erklingen wird.

„Das Opfer", eine symphonische Legende, wurde von Josef Kolleritsch, einem Schüler von Roderich v. Mojsisovics, beendet. Es ist das erste Bühnenwerk des Komponisten und spielt in antiker Vorzeit.

VERSCHIEDENES

Die Testamentsvollstreckerin des kürzlich verstorbenen Komponisten Richard Wetz beabsichtigt, Briefe des Meisters zu sammeln und herauszugeben, um sie der Nachwelt zugänglich zu machen. Alle, die mit ihm im Briefwechsel gestanden haben und mit einer späteren Veröffent-

lichung (evt. auch auszugsweise) einverstanden sind, werden gebeten, sich zu wenden an: Prof. Dr. Hermann Stephani, Marburg-L., der alle Mitteilungen an die Testamentsvollstreckerin weiterleiten wird.

Hans Watzlik, der bekannte und geschätzte sudetendeutsche Dichter, hat einen neuen Musiker-Roman vollendet, aus dem er im April gelegentlich eines Vortrages in Prag Bruchstücke vorlas. Der neue Roman ist „Die Krönungsoper" betitelt und behandelt Wolfgang Amadeus Mozarts künstlerische Beziehungen zu Prag und zum Prager Theater. U.

Pressemeldungen zufolge sind in einer Schweizer Privatsammlung ungefähr 250 unbekannte Briefe und unbekannte Musikhandschriften Beethovens, die einen beträchtlich großen Kunstwert besitzen, entdeckt worden.

Aus New York kommt die Nachricht, daß bei einem Altwarenhändler ein unbekanntes Beethoven-Manuskript gefunden worden sei, eine Skizze zu dem ersten Thema von Beethovens Ouvertüre „König Stefan". Der Altwarenhändler hatte das Manuskript unter zahlreichen handschriftlichen Noten für 50 Cents auf einer Auktion gekauft. Das Manuskript stammt aus dem Jahre 1811.

In Karlsbad wird im Laufe des Sommers anläßlich des 100jährigen Bestehens des Kurorchesters und des Internationalen Musikfestes eine Musikhistorische Ausstellung eröffnet, die historische Instrumente — u. a. das Spinett, auf dem der Sohn Mozarts in Karlsbad musizierte —, wertvolle Autogramme und Erinnerungen an berühmte Musiker und Komponisten, die sich in Karlsbad aufgehalten haben, zeigen wird.

Das Theatermuseum in München hat während der beiden letzten Jahre wieder eine außerordentliche Vermehrung seiner Bestände erfahren. Die Zahl der neu eingegangenen Gegenstände beträgt 17 000, unter denen neben Theaterzetteln, Büchern und Bildnissen Szenen- und Dekorationsbilder nebst Figurinen die Hauptmasse ausmachen. Auch über 300 Handschriften sind dem Museum zugegangen.

Anläßlich der Pfitzner-Woche der NS.-Kulturgemeinde hatte das Theatermuseum München aus der Sammlung Pfitzner und aus eigenen Beständen im Königsfoyer des Nationaltheaters eine kleine Ausstellung zusammengestellt, die Handschriften und Bilder des Meisters sowie Szenen-Entwürfe zu seinen Bühnenwerken zeigte.

Wie aus Wien gemeldet wird, hat man dort bisher unbekannte Kompositionen von Brahms entdeckt, die Vertonungen zu den Gesängen Ophelias aus dem „Hamlet" darstellen. Sie sollen aus dem Jahre 1873 stammen.

„Theater hinterm Stacheldraht" lautet der Titel einer äußerst eindrucksvollen Ausstellung, die Prof. Dr. Niessen-Köln anläßlich der Darmstädter Festwoche im Landesmuseum zu Darmstadt veranstaltet und das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen zeigt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann (Leipzig) brachte im Reichssender München seinen Klavierzyklus „Der Orchideengarten", zehn Impressionen aus dem fernen Osten op. 76, zum Vortrag.

Radio Wien veranstaltete zum 60. Geburtstage von Victor Junk eine Kompositionsstunde mit neuen Liedern und einem „Air" für Violine und Klavier. Unter den Liedern stand obenauf eine große Arie aus Junks eben vollendeter Oper „Sawitri".

Der Reichssender Stuttgart übertrug am 10. April das Konzert des NS-Reichssymphonieorchesters in der Markthalle zu Mosbach in Baden, bei dem u. a. die „Romantische Suite des jungen Heidelberger Komponisten Erich Lauer zur Aufführung kam. Die Leitung lag in den Händen von KM Franz Adam.

Die Uraufführung der „Serenade" für Orchester von Hermann Ambrosius fand im Reichssender Leipzig unter Leitung von Theodor Blumer statt.

Der bekannte Konzertpianist Hermann Hoppe spielte im Deutschlandsender Finnische Klaviermusik (Werke von Sibelius, Palmgren, Melartin, Linko, Kaski, Klemetti, Hannikainen).

Die Erstaufführung des gesamten „Nibelungen-Ringes" an der Turiner Oper, die in sämtlichen Veranstaltungen ausverkauft war, wurde auch über die norditalienischen Sender übertragen.

Im Sender Hilversum gelangte am 16. April das Chorwerk „Crucifixus" von Hermann Simon durch den Katholieke Radio Omroep-Chor zur Aufführung. In Deutschland sind ebenfalls mehrere Aufführungen des Werkes vorgesehen.

Der Reichssender Berlin brachte die Opern „Die Maienkönigin" von Gluck und „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz.

Der Reichssender Hamburg bot unter Leitung von Gerhard Maaß eine Suite für Kammer-Orchester von Gunar de Frumerie und die Sechste Sinfonie in C-dur von Kurt Atterberg.

Der Reichssender München brachte kürzlich in einer Kammermusikstunde das Quartett für Harfe, Violine, Viola und Cello von Max Büttner. Die Wiedergabe durch den Komponisten an der Harfe, Edith von Voigtländer (Violine), Philipp Haaß (Viola) und Josef Dieslez (Cello) war hervorragend.

Rudolf Greß dirigierte im Berliner Sender ein Orchesterkonzert, in dem u. a. 2 Uraufführungen

zu Gehör gebracht wurden, und zwar: eine „Lustspielouvertüre" von Budde und „Niederdeutsche Bauerntänze" von Uldall.

Kurt Schlenger (Berlin) brachte im Reichssender Leipzig die „Kleine Musik" in drei Sätzen op. 138 für Flöte von Walter Niemann mit Theodor Blumer am Flügel zur Uraufführung.

Lea Piltti vom Hessischen Landestheater Darmstadt wirkte an Ostern im Opern-Festkonzert des Reichssenders Frankfurt a. Main neben Gästen aus Dresden und Berlin (W. Domgraf-Faßbaender) und bestätigte erneut ihren Ruf als ausgezeichnete Koloratursopranistin.

Hanni Böger-Grimpe brachte kürzlich neue Lieder von Alex Grimpe nach Texten von Wilh. Lütjens im Reichssender Hamburg, vom Komponisten am Flügel begleitet, mit gutem Erfolg zur Uraufführung.

Der Pianist Karl Ludolf Weishoff spielte kürzlich mit großem Erfolg Walter Niemanns op. 96 „Heitere Sonate" (nach Worten Wilhelm Raabes „Horacker") und op. 122 „Wasserpastellen" in den Sendern Stuttgart, Köln und München.

Die Reichssender Berlin, Hamburg, München und Königsberg brachten wiederholt Orgel-, Orchester-, Klavier- und Kammermusik des Berliner Komponisten Walter A. F. Graeber.

Hanns Klaus Langers Oratorium „Der Einsame" kam kürzlich im Reichssender Breslau mit dem Solisten Gerhard Hüsch zur erfolgreichen Uraufführung im Reich.

MUSIK IM FILM

Eine tschechische Filmgesellschaft bereitet gegenwärtig die Verfilmung von „Eugen Onegin" nach dem Puschkinschen Roman vor. Der Film soll in drei Versionen gedreht werden. Die Musik ist nach Motiven der Oper von Tschaikowsky zusammengestellt.

Der italienische Tenor Benjamino Gigli ist in Berlin eingetroffen, um seine Arbeiten an einem Sängerfilm der Italia-Filmgesellschaft zu beginnen. Giglis Partnerin ist Magda Schneider, die Filmregie hat Augusto Genia.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Bach und Händel wurden in Mailand auf Anregung der Vereinigung für italienisch-deutsche Kultur mit einem Konzert im Konservatorium gefeiert, bei dem die Sopranistin Agnes v. Spetzler, die Pianistin Elsa Cagliani-Wolf und der Organist Dr. Hermann Keller von der Hochschule für Musik in Stuttgart mitwirkten. Dr. Keller hielt auch die Gedächtnisanspache.

Im Rahmen der diesjährigen Florentiner Musikfestspiele (24. April bis 4. Juni) werden die Brandenburgischen Konzerte (erstmals in Italien) und die Matthäuspassion von J. S. Bach, die Oper „Alceste" von Gluck, die „Jahreszeiten" von Haydn, das Requiem und die Oper „Entführung aus dem Serail" von Mozart und die 9. Symphonie von Beethoven aufgeführt.

Walter Gieseking spielte bei einer Bach-Feier in der deutschen Botschaft zu Washington unter größter Begeisterung der Hörer.

Zum 250. Geburtstag Johann Sebastian Bachs veranstaltet die Kaiserliche Musikakademie zu Tokio eine Feier mit japanischen Erstaufführungen, darunter das „Magnificat" unter Leitung von Professor Klaus Pringsheim. Die Akademie gibt eine Festzeitschrift heraus.

Die Akademische Kapelle Leningrad feierte Händel durch eine gelungene Aufführung des „Judas Maccabäus" unter M. Klimoff. Die Philharmonie bot unter Paul Breisach „Acis und Galathea".

In New Orleans führte die Bach-Gesellschaft unter Mitwirkung von Cola Berry Henderson, Elisabeth Wood, Maynard Klein und Campbell Cooksey Händels „Messias" im Hörsaal der Holy Name School auf.

In der St. Petri-Kirche in Riga fand unter Leitung von Grohmann nach einer Pause von 70 Jahren eine Aufführung der Johannes-Passion von Bach statt, unter Mitwirkung musikbegabter junger deutscher Schüler. Zugegen waren unter anderem der lettische Staatspräsident und der Kultusminister.

In Palma die Mallorca fand eine große Händel-Feier statt, in deren Rahmen der „Messias" unter der Leitung von Joan Thomas aufgeführt wurde.

Die Berliner Singakademie und die deutschen Gesangsolisten Paul Lohmann, Georg A. Walter, Kurt Wichmann, Maria Neusitzer-Tönnesen und Gertrud Pitzinger brachten unter der Stabführung von Professor Dr. Georg Schumann in der Kopenhagener Domkirche die Johannespassion von J. S. Bach zweimal zur Aufführung. Der instrumentale Teil des Werkes wurde vom Kopenhagener Philharmonischen Orchester und vom Domorganist Raasted gespielt. Die Aufführungen hinterließen bei der Zuhörerschaft die stärksten Eindrücke.

Einer Statistik entnehmen wir, daß die rege Tätigkeit der amerikanischen Bruckner-Gesellschaft zu einer Reihe Bruckner-Aufführungen in diesem Winter geführt hat. So kamen in New York die 5., 7. und 9. Symphonie, in Chicago die 4., in Philadelphia die 5., in Cincinnati die 6., in Boston die 7. und in Detroit ebenfalls die 7. Symphonie des Meisters — und zwar jeweils in Wiederholungen — zur Aufführung.

Werner Egk-Heft **Hermann Grabner-Heft**

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

102. JAHRGANG



HEFT 7 *1935* *JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1935 HEFT 7

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

„Der Bund". Herausgeber: Deutſcher Sängerbund Braſilien, Sao Paulo.

Der auslanddeutſche Daſeinskampf.

Von F. K. Badendieck.

Der Rückblick auf die Ereigniſſe und Errungenſchaften der letzten bedeutungsvollen Jahre lenkt unwillkürlich den Blick auch auf den am meiſten bedrohten Frontabſchnitt unſeres Volkes, nämlich auf das Auslanddeutſchtum. Wie hat ſich der Durchbruch im Reich auf das Auslanddeutſchtum ausgewirkt?

Die geiſtige und politiſche Neuformung der deutſchen Nation durch den Nationalſozialismus iſt ein mit dieſer Tiefenkraft und auf gleich breiter Front kaum je durchgeführter heroiſcher Verſuch, unſer Volk nicht nur in die große weltpolitiſche Gegenwart wieder einzuſchalten, ſondern ihm gleichzeitig durch Weckung ſeiner ſtärkſten Innenkräfte die geſchichtliche Stellung zu ſichern, um die es ſeit einem Jahrtauſend kämpft. Da dieſer Verſuch nicht nur vom Staate, ſondern vom Volke her erfolgte und nur vom Volke her erfolgen konnte, iſt es kein Wunder, wenn die Gegenkräfte nicht nur den Staat, ſondern das deutſche Volk als Geſamtheit angreifen. Dieſer Angriff auf das deutſche Volk als Geſamtheit iſt an ſich keine Neuerſcheinung. Der Weltkrieg wurde in gleicher Front geführt. Wir haben ihn verloren, weil wir uns nicht als geſamtdeutſche Nation gefühlt und verteidigt haben. Inzwiſchen hat die Nachkriegszeit mit ihren bitteren und eindringlichen Lehren eine Entwicklung weitergetrieben, die ſchon im Kriege begann und die jetzt durch die deutſche Revolution vollendet werden wird: Das Werden eines geſamtdeutſchen Volksbewußtſeins!

Das deutſche Außenvolkstum befindet ſich in dieſem ſchweren Kampf in einer beſonders gefährlichen und tragiſchen Lage. Es muß einen Angriff für den im Reichsinnern erfolgten, allerdings mit ſtarken außendeutſchen Weſenskräften geladenen nationalen Durchbruch auffangen, zu deſſen Abwehr es keinerlei äußere Machtmittel beſitzt und auch aus naheliegenden politiſchen Gründen vom deutſchen Kernſtaate ſelbſt unmittelbar nur wenig unterſtützt werden kann. Dieſer Angriff auf das äußerlich ſchutzloſe, außerhalb der Reichsmauern kämpfende Volkstum iſt auch auf allen Fronten mit einer kaum je vorher erlebten Wut losgebrochen. Ein Trommelfeuer von Unterdrückungs- und Verfolgungsmaßnahmen richtet ſich unter den verſchiedenartigſten politiſchen Vorwänden gegen die nationalen Organiſationsformen, vor allem auf kulturellem Gebiet, ſowie gegen die politiſchen und wirtſchaftlichen Daſeinsgrundlagen des Außenvolkstums. Jetzt muß ſich die letzte innere Lebenskraft der deutſchen Volksidee ſelbſt bewähren. Die Geſchichte der nationalſozialiſtiſchen Bewegung im Reich hat gezeigt, daß Verfolgung, Unterdrückung und Zerſtörung der Form nicht von entſcheidender Bedeutung iſt, ſolange die geiſtige Stoßkraft einer politiſchen Idee ungebrochen bleibt. Hier liegt die feſtbegründete Hoffnung, daß auch das Außenvolkstum, das ja nicht ſeit heute und geſtern im Kampfe ſteht, dem gegneriſchen Anſturm innerlich ſtandhalten wird. Denn der große Umbruch im Reich hat dem Außenvolkstum ja nicht nur Not und Verfolgung gebracht, er hat auch überall neue ſtarke Lebenskräfte geweckt, und hat, wenn auch in beſonderen Formen und losgelöſt von parteimäßigen Bindungen und Zielſetzungen, das geſamte Außenvolkstum, beſonders in ſeiner jüngeren Generation aufs ſtärkſte ergriffen. Wenn es eines Beweiſes für die tatſächliche innere Verbundenheit der geſamten deutſchen Volksgemeinſchaft über Grenzen und Meere hinweg bedurft hätte, ſo iſt dieſer Beweis gerade im letzten Jahre geliefert worden. Durch zahlloſe pulſende Verbindungsadern werden alle Nährſtoffe der deutſchen Geſundung vom Herzen her bis in die äußerſten Glieder getragen. Nicht nur das Deutſchtum im Reich und in den angrenzenden Volksgebieten, auch die ferner liegenden Volksgruppen beginnen den Geiſt des neuen Deutſchland zu ſpüren.

Sie empfinden mit wachſendem Stolz das Werden eines Reiches, das nicht nur Staatsbürger kennt, ſondern ſich vom Volkstum her begründet. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß auch draußen das neue Werden zunächſt wie überall Spannungen, ja Reibungen erzeugt. Aber da man vom Reiche her genau erkannt hat, daß es nicht auf mechaniſche Übernahme von Formen und Formeln, ſondern auf innere Neugeſtaltung in Verbindung mit den geſunden, bodenſtändigen Volkskräften ankommt, beſteht die ſichere Zuverſicht, daß die wertvollen jungen Kräfte und die bewährten

Kämpfer der älteren Front sich zusammenfinden. Draußen braucht ja kaum irgendwo ein volksfremder Marxismus und Internationalismus niedergeschlagen zu werden. Wo deutsche Volksgenossen überhaupt sich bewußt als nationale Einheit behauptet haben, da ist es auf der Grundlage des Volksgedankens geschehen. Und mit bestimmten liberalistischen Grundeinstellungen, wie sie sich in der Überschätzung formaler Bildung städtischer Oberschicht sowie im Nachlassen des biologischen Verantwortungsbewußtseins, in der Preisgabe des Bodens über den Zwangsraub hinaus in vereinzelten Abwanderungserscheinungen gezeigt haben, wird das junge, von der neuen Nationalidee ergriffene Geschlecht fertig werden, wenn die volksdeutsche Idee im Reich sich als Kraftquelle endgültig durchsetzt. Hierfür wiederum bürgt das Wesen der deutschen Neugestaltung als einer unmittelbar vom Volkstum ausgehenden Bewegung.

EHRUNGEN

Auf Vorschlag des Senats der Deutschen Akademie wurde der Thomaskantor Prof. Dr. theol. Dr. phil. h. c. Karl Straube in Leipzig vom Präsidenten in Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste um die Geltung der deutschen Musik im Ausland zum ordentlichen Senator der Deutschen Akademie ernannt.

Auf dem Hamburger Tonkünstlerfest wurden folgende Komponisten mit der Brahmsmedaille ausgezeichnet: Adriano Lualdi, Albert Roussel, Jean Sibelius, Kurt Atterberg, Herbert Bedford, Siegmund von Hausegger, Hans Pfitzner, von Reznicek, Joseph Haas und Wilhelm Kienzl.

Dem deutschen Pianisten Hellmut Baerwald wurde am Ende einer erfolgreichen Balkantournee vom Prinzregenten Paul von Jugoslawien der Sankt-Sava-Orden verliehen.

Außer Opernsänger Fritz Willroth-Schwenk erhielten durch den thüringischen Minister für Volksbildung Wächtler folgende Opernsänger die Berufsbezeichnung „Staatsopernsänger": Paul Friebel, Lydia Günther-Klemann. Die Mitglieder der Landestheaterkapelle Fritz Dümke und Ewald Wulff erhielten die Dienstbezeichnung Kammermusiker, der Solocellist der Landestheaterkapelle Oswald Hanitzsch Konzertmeister.

Dem Tonsetzer Johann A. Sixt, der aus dem württembergischen Dorf Gräfenhausen stammt und dort zu Mozarts Zeiten als Sohn eines Schulmeisters lebte, hat seine Heimatgemeinde ein Denkmal gesetzt, das von dem Pforzheimer Bildhauer Emil Salm nach einem alten Ölbild geschaffen wurde.

Demnächst soll in Mecheln an dem Neubau eines Hauses, in dem Beethovens Vorfahren gelebt haben, eine Gedenktafel, die von F. Devos geschaffen wurde, angebracht werden mit der Widmung: „Hier woonden van 1699 tot 1739 die voorouders van Ludwig van Beethoven".

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Für den von der Akademie der Künste ausgeschriebenen Wettbewerb zur Gewinnung von Werken der Hausmusik ist eine außerordentlich große Zahl von Kompositionen eingegangen. Die Entscheidung über den Wettbewerb kann deshalb von der Musikabteilung der Akademie der Künste nicht vor Anfang Juli dieses Jahres getroffen werden.

Das Institut für forstliche Arbeitswissenschaft in Eberswalde ist auf der Suche nach alten Liedern, wie sie die Waldarbeiter und Köhler früher bei ihrer Arbeit gesungen haben. Wem solche Lieder bekannt sind, soll sie dem genannten Institut einsenden. Für die besten Einsendungen sind einige Geldpreise ausgesetzt.

Internationaler Geigerwettbewerb in Brüssel. Ein ungewöhnlich großzügiger Geigerwettbewerb aus der ganzen Welt wird in Brüssel vorbereitet. Dort besteht die „Fondation musicale reine Elisabeth", eine Gesellschaft, die hauptsächlich aus begüterten Mäzenaten zusammengesetzt ist und für die Förderung des belgischen Musiklebens und des musikalischen Nachwuchses bereits mehrere hunderttausend Francs gestiftet hat. Nunmehr hat die Gesellschaft, wie „La Nation Belge" berichtet, der Öffentlichkeit einen großen Plan vorgelegt. Alle fünf Jahre soll in Brüssel in Erinnerung an den belgischen Meistergeiger Eugène Isaye ein Geigerwettbewerb veranstaltet werden, an dem sich Künstler im Mindestalter von dreißig Jahren jeder Nationalität beteiligen können. Es sollen hohe Preise ausgesetzt werden. Der erste dieser Wettbewerbe wird im Jahre 1937 stattfinden.

VERLAGSNACHRICHTEN

Der durch seine großen Erfolge anläßlich der Vorführungen seiner Klasse vor Dr. Rich. Strauß, Prof. Dr. Stein, Prof. Dr. Bieder und Vertretern des Kultusministeriums bekannt gewordene Berliner

Lehrer Paul Bekker hat seine Erfahrungen mit dem Eitz'schen Tonwort in einem systematischen Lehrgang niedergelegt, der unter dem Titel „Tonwortarbeit in der Grundschule" im musikpädagogischen Verlage von Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde erschienen ist.

Das Klavierkonzert in d-moll des 23jährigen Hans Richter-Haaser, das bei der Uraufführung in Dresden (Leitung: Paul van Kempen) dem Komponisten, der das Werk selbst spielte, unzählige Hervorrufe einbrachte, und das durch Reichssendung über sämtliche deutschen Sender ging, erscheint im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Dr. Walter Lott gibt im Verlage von Kistner & Siegel, Leipzig eine neue Chorsammlung für gemischten Chor heraus, betitelt „Der Landchor". Die Sammlung wird einem schon lang empfundenen Mangel nach leichtem und wirklich gutem Liedgut abhelfen. Als Mitarbeiter sind gewonnen: Hermann Grabner, Hans Lang, Heinrich Lemacher, Walter Rein, Bruno Stürmer u. a. Die Sammlung erscheint in wohlfeilen Singpartituren.

Die Werkstätten für historische Tasteninstrumente von J. C. Neupert-Nürnberg, die zugleich ständige Ausstellungen in Bamberg, München und Berlin unterhalten, veröffentlichen einen neuen Cembalo-Katalog, der eine reiche Auswahl dieser Instrumente vom kleinsten „Koffer-Spinettino" bis zum zweimanualigen Pedal-Cembalo bringt, daneben aber auch Liebhaberausstattungen alter und neuer Instrumente zeigt. Liebhaber finden in dem schmucken Heft auch sonst manches Wissenswerte.

50 Jahre Musikverlag M. P. Belaieff. Begeistert durch die in Weimar stattgefundene Uraufführung einer Symphonie des damals 16jährigen Komponisten Alexander Glazounow, beschloß der Mäcen und leidenschaftliche Musikliebhaber M. Belaieff, einen Musikverlag zu gründen, und beabsichtigte dadurch einzig und allein die Förderung junger russischer Tonsetzer durch Drucklegung ihrer Werke. Der Erwerbszweig des Verlages war bewußt von vornherein ausgeschaltet, die Mittel zur Durchführung seines großzügigen Planes stellte Belaieff selbst zur Verfügung. Das von ihm zur Gründung und Fortführung des Unternehmens gestiftete Kapital war so bemessen, daß seine nur von Idealismus getragene Schöpfung auf der gleichen Grundlage bis zum heutigen Tage hätte fortgesetzt werden können, wenn nicht die russische Revolution von 1917 die finanzielle Basis des Unternehmens vernichtet hätte. Heute muß daher der Verlag Belaieff wie jedes andere Unternehmen nach wirtschaftlichen Grundsätzen, d. h. unter Berücksichtigung von Angebot und Nachfrage, arbeiten. Als Sitz für die Gründung des Musikverlages bestimmte Belaieff Leipzig; dafür waren zwei Gesichtspunkte ausschlaggebend: Leipzig — die Musikstadt — und Leipzig — der Mittelpunkt des weltberühmten deutschen graphischen Gewerbes. Am 2. Juli 1885 erfolgte die Eintragung in das Handelsregister beim Amtsgericht Leipzig. Gleichzeitig übertrug Belaieff die wirtschaftliche Leitung des Verlages Herrn Franz Schäffer, der diesen Posten erst im vorigen Jahr aus Gesundheitsrücksichten verließ. Sein Nachfolger wurde sein mehrjähriger Mitarbeiter Herr Alexander Fenault. Die künstlerischen Belange vertrat Belaieff zu Lebzeiten selbst; nach seinem Tode im Jahre 1903 wurden sie auf Grund testamentarischer Bestimmung von einem Kuratorium übernommen, dem heute Prof. Josef Wihtol als Ehrenmitglied und die Komponisten N. Artciboucheff, A. Glazounow und N. Tscherepnin angehören. Der Verlag entfaltete eine außerordentlich umfangreiche Tätigkeit: in den 50 Jahren wurden 3398 Verlagsnummern herausgebracht; an größeren Werken sind allein 28 Symphonien, 12 Opern, 4 Ballette und 68 Kammermusikwerke veröffentlicht worden.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Deutsche Sängerbundes - Zeitung", Schriftleitung Dr. F. J. Ewens, 19. Heft. „Leitsätze für die Volksmusikarbeit im DSB" von Dr. Otto Hönig:

„Ich bin der Meinung, daß in allen Kreisen unseres Bundes nicht genug hingebende Arbeit geleistet werden kann, um die große Volksgemeinschaft zur Mitarbeit oder zum Verständnis des einfachen Liedes wie des hochwertigen Kunstgesanges zu erziehen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachte ich jede ehrliche Beeinflussung der trägen, traditionsgesättigten Masse zu frischer Tätigkeit im singenden Gemeinwesen als begrüßenswerte Er-

scheinung einer starken, kämpferischen Zeit. Es ist ein Anhieb von Grund aus, eigentlich eine Angelegenheit, die tatsächlich nicht in den Rahmen eines auf festgefügte Überlieferungen künstlerischer und sozialer Richtung festgelegten Verbandes paßt. Und doch, von wem aus sollte wohl die Saat der Liedfreudigkeit verbreitet werden, wenn nicht von dem Heer der deutschen Sänger, denen das Singen Lebensbedürfnis ist. Es liegt nicht der geringste Grund vor, gegen die Ziele der Schulungslagerbewegung und ihren stufischen Aufbau Sturm zu laufen. Soweit sie sich mir aus den mit dem Überschwang der Jugend vorgetragenen Leitsätzen herausschälen lassen, sind sie verständlich, gesund und aussichtsreich für einen gesunden Aufbau des gesamten deutschen Sängerwesens. Kurz umrissen streben sie, von dem einstimmigen Lied, dem Gemeinschaftsgesang, der alle Schichten des Volkes nach gesanglicher Fähigkeit einschließen soll, die stufenweise Entwicklung des Gesanges bis zum vollendeten Kunstgesang an. Wer kann dagegen etwas einzuwenden haben, daß man mit dem Lockmittel der Liedfreudigkeit die Massen ergreift, aus denen sich nicht nur ein Strom von Lebensfreude und Gemeinschaftsgefühl in das Volk ergießt, aus dem sich auch fraglos ein reicher Zuwachs zu den höhergestellten Anforderungen des Kunstgesanges ergeben muß.

„Am heiligen Quell deutscher Kraft, Ludendorffs Halbmonatsschrift" München 20. 5. 35: „Aus dem deutschen Kunstschaffen — Nordische oder orientalische Herkunft deutscher Musikkultur?" von Karl Rutkowski.

„Fachblatt für Chor und Tanz": „Was wird vom Chorsänger und Tänzer verlangt?" von Generalintendant Oskar Walleck. „Die Prüfung hat klar ergeben, daß bei den meisten Anwärtern für den Chorsänger- oder Tänzerberuf die Kenntnis der grundlegendsten Voraussetzungen für die Ausübung dieses Berufes fehlt. Es ist unmöglich, daß Musikstudierende beispielsweise den Chorsängerberuf als eine Tätigkeit zweiten Ranges betrachten und nur, weil sie glauben, später einmal Solisten werden zu können, den Weg über die Chorsänger-Prüfung nehmen wollen. Mit dem Vorsingen von einigen sehr gut studierten Liedern oder Opern-Arien ist es nicht getan. Es fehlt nahezu überall eine gründliche Kenntnis des Chor-Repertoires, an primitivster Musikalität: Vom Blatt lesen der Chorstimmen ist meistens eine Unmöglichkeit. Es wird notwendig sein, darauf hinzuweisen, daß der deutsche Chorsänger und die Chorsängerin genau so wichtige künstlerische Mitarbeiter jeder Opernbühne sind wie die Solisten, daß gerade dieser Beruf bei aller künstlerischen Begeisterung der größten Entsagung auf persönliche Vorteile, sei es künstlerischer oder finanzieller Art, bedarf und daß nur Menschen, die diesen Beruf mit vollstem Ernste ergreifen wollen, geeignet sind, in den Chorsängerverband aufgenommen zu werden. Bei den Tanzprüfungen hat sich als großes Übel herausgestellt, daß die Kenntnis des Tanzes eigentlich immer fehlt, meistens Gymnastikschülerinnen versuchen, in die Tanzgruppen der Theater hineinzukommen, daß Ausdruckstänze, von den Lehrern mehr oder minder gut einstudiert, vorgeführt werden, dagegen den Grundelementen des Tanzes der alten Schule der Prüfling meistens vollkommen verständnislos gegenübersteht."

AUS TAGESZEITUNGEN.

Franz Frick: „Zum Problem der Klaviertechnik" (Stuttgarter Neues Tagblatt, 8. 5. 35).

Karl Geiringer: „Anton Bruckner an Aurelia — Ein unbekannter Liebesbrief" (Kölnische Ztg., 3. 5. 35).

Martin Koegel: „Hans Pfitzner als Mensch" (Braunschweigische Landeszeitung, 14. 4. 35).

Gerhart Göhler: „Musikgeschichte auf Briefmarken" (Kölnische Zeitung, 6. 4. 35).

Alfred von Sponer: „Barocker oder romantischer Bach-Stil. Wie spielt man Bachs Klavierwerke?" (Leipziger Neueste Nachrichten 7. 4.): „Auf die so oft gestellte Frage, wie Bach selbst sich zu unserem Flügel gestellt hätte, läßt sich eine bestimmte Antwort nicht geben. Wir wissen, daß Bach das von seinem Freunde, dem berühmten Orgelbauer Gottfried Silbermann, zuerst in Deutschland gebaute Hammerklavier, den Vorläufer unseres Flügels, ablehnte — beinahe wäre die langjährige beiderseitige Freundschaft in Brüche gegangen! — und daß er die von Silbermann später erbauten, den Ausstellungen Bachs gemäß verbesserten Instrumente wohl für gut befand, er selbst aber dem Cembalo und Klavichord treu blieb. Aus diesem Verhalten Bachs per analogiam den Schluß zu ziehen, sei jedermann selbst überlassen; er könnte ebenso gut bejahend oder verneinend ausfallen."

Heinrich Edelhoff: „Was ist eine Katzenmusik?" (Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin, 7. 6. 35.)

Dr. Fritz Stege: „Kunst und Menschentum". (Düsseldorfer Nachrichten Düsseldorf, 6. 6. 35.)

Hans Teßmer: „Zu Lothar Windspergers Gedächtnis" (Berliner Börsenzeitg. Berlin, 6. 6. 35).

Dr. Karl Blessinger: „Robert Schumann". (General-Anzeiger d. Stadt Wuppertal Elberfeld, 5. 6. 35.) „Wenn wir Schumanns Persönlichkeit auf eine Formel bringen wollen, die sein ganzes Wesen kennzeichnet, so kann das nur geschehen, indem wir ihn den großen musikalischen Erziehern unseres Volkes zurechnen. Er hat durch die erzieherische Wirkung seines schriftstellerischen Kampfes Entscheidendes zur Rettung der deutschen Musik beigetragen, ja vielleicht den späteren Kampf eines Richard Wagner, eines Anton Bruckner, eines Johannes Brahms erst ermöglicht. Seine Klavierwerke und seine Lieder gehören noch heute zum unerläßlichen Bestand jeder fachmusikalischen Ausbildung."

A. M.: „Robert Schumann und seine Beziehungen zu Frankfurt". (Generalanzeiger für Frankfurt, Frankfurt a. M. 6. 6. 35.)

Dr. Fritz Stege: „Der Kampf um das Chorideal". (Westfälische Landeszeitung, Dortmund v. 2. 6. 35, Düsseldorfer Nachrichten, Düsseldorf v. 28. 5. 35 u. a.)

Dr. Fritz Bose: „Zum Problem der musikalischen Begabung". (Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin, 24. 5. 35.)

Lothar Band: „Aufträge an Komponisten". (Berliner Tageblatt Berlin, 9. 4. 35.)

Dr. Fritz Feldmann: „Schlesier, die Joh. Sebastian persönlich erlebten". (Schlesische Zeitung, Breslau, 25. 5. 35.)



Prof. Dr. Hermann Grabner

Universitätsmusikdirektor in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1935 HEFT 7

Hermann Grabner.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Das Erbgut einer langen Kette von Geschlechtern vereinigt sich in einem schöpferischen Menschen zu einer vielseitig gegliederten Ganzheit, die ihre Fülle in einem innerlich reichen, oft auch äußerlich bewegten Leben und in arteigenen Werken ausströmt. Das Volkstum der engeren Heimat verleiht der werdenden Persönlichkeit das wesentliche Gepräge; sie wird dann bei ungewöhnlicher Begabung fruchtbar für das Kulturleben des ganzen Volkes und kann sich auch zu übervölkischer Bedeutung erheben, wenn bei den anderen Völkern gleiche oder ähnliche rassenhafte Kräfte vorhanden sind.

Hermann Grabner, geboren am 12. Mai 1886 in Graz, ist volkstumsmäßig bestimmt durch das Grenzlanddeutschtum seiner steiermärkischen Heimat. Schon bei dem Großvater väterlicherseits brach die musikalische Begabung durch: er war ausübender Musikliebhaber, gründete den Grazer Männergesangverein und sammelte eifrig Volkslieder. Durch die grundmusikalische Mutter, deren Vater im sudetendeutschen Raum ansässig war, wurde das musikalische Erbgut der Familie kräftig gestärkt. In dem Sohn drängte nun die von beiden Ahnenlinien überkommene Veranlagung zum Musikerberuf; der praktisch denkende Vater gestattete diese Laufbahn endgültig erst nach abgeschlossenem Rechtsstudium. Während der Gymnasial- und Universitätszeit waren aber auf dem Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins unter Leopold Suchsland bereits eifrige Studien getrieben worden, das Grazer Musikleben gewährte manche Anregung, das Lieblingsinstrument, die Bratsche, gab die Möglichkeit, im Theaterorchester mitzuspielen. Als der vierundzwanzigjährige Dr. jur., der in der Heimat noch seiner Militärpflicht genügt hatte, nun in Leipzig das Konservatorium bezog, konnte ihn ein so anspruchsvoller Lehrer wie Max Reger gleich mit dem doppelten Kontrapunkt beginnen lassen. Ein zweijähriges Studium brachte die unbedingte Herrschaft aller satztechnischen Mittel, vor allem die Meisterschaft im linearen Satz dank der kontrapunktischen Drillmethoden Regers. Ein Streichtrio sowie ein Konzert für Violine, Bratsche und Orchester wurde im Prüfungskonzert aufgeführt; mit dem Nikischpreis ausgezeichnet, verließ Grabner 1912 Leipzig, um diese Stadt erst als ein durch das Schicksal gereifter Mann wiederzusehen. Ein Jahr lang war er in Meiningen Assistent Regers, wirkte dort auch als Bratscher in der Hofkapelle, bis ihn 1913 Hans Pfitzner an das Straßburger Konservatorium berief. Ein schöner Wirkungskreis als Lehrer des Tonsatzes, ein unaufhaltsamer Aufstieg als schöpferischer Künstler schienen gesichert, Grabner gründete eine Familie. Weltkrieg und Nachkriegszeit unterbrachen jedoch die folgerichtige Entwicklung: Vier Jahre lang leistet er Kriegsdienste im österreichischen Heer; nach der Rückkehr vertreibt ihn der Franzose aus Straßburg. Fünf harte Heidelberger Jahre folgen. Obwohl er zeitweise als Lehrer an der Heidelberger Musikakademie und an der

Hochschule für Musik in Mannheim tätig war, reicht es in der Inflationszeit manchmal kaum zum Nötigsten. Oft muß er wieder zur Bratsche greifen und im Orchester mitspielen. Seine Schaffenskraft aber bleibt ungebrochen: „Bachvariationen" und „Weihnachtsoratorium" machen weitere Kreise auf ihn aufmerksam, die „Allgemeine Musiklehre" findet die Beachtung der Fachleute. Als Stephan Krehl, der angesehene Lehrer des Tonsatzes am Leipziger Konservatorium, 1924 stirbt, wird Grabner in gleicher Eigenschaft berufen und kann endlich, befreit von wirtschaftlichen Sorgen, seine große Lehrbegabung in einem angemessenen Wirkungskreis entfalten. Schnell bildet sich ein stattlicher Kreis von Schülern aus Nah und Fern, die Aufführung des „Weihnachtsoratoriums" im Gewandhaus unter seiner Leitung verschafft seinen Werken in Leipzig Heimatrecht. Jahre einer gesegneten Wirksamkeit und ruhigen Schaffens schließen sich an. Als die Stellung des Universitätsmusikdirektors frei wird, ist sich alles darin einig, daß nur Grabner in Frage kommt, der in seiner Person Theorie und Praxis der Musik vereinigt. Er wird 1930 Universitätsmusikdirektor, bleibt aber weiterhin Lehrer am Landeskonservatorium. Die Ernennung zum Professor folgt. Der äußere Aufstieg ist damit vorläufig abgeschlossen; sein Name als Komponist hat an vielen Stellen des deutschen Musiklebens, vereinzelt auch im Ausland, einen guten Klang bekommen.

Grabner, heute ein rüstig schaffender Neunundvierzigjähriger, hat fast zu allen Gattungen der Musik Werke beigesteuert, deren Gesamtheit bereits jetzt entscheidende Schlüsse auf die seelische Artung ihres Schöpfers zuläßt. Wie alle wirklich deutschen Meister ist er nicht auf eine Formel festzulegen; es äußert sich bald diese, bald jene Seite eines reichen Innenlebens. Ebensowenig bevorzugt Grabner einseitig bestimmte Mittel der Darstellung. Er weiß die einfache Schönheit der rhythmisch gebundenen Volksliedmelodik genau so anzuwenden wie die frei im Raum schwingende Linie nach Art des gregorianischen Chorals. Er bringt Dreiklangsgebilde und baut quarten-, quinten- und freitonale Akkordreihen, je nachdem es der Ausdruck erfordert. Er fühlt im Akkord und versteht es, selbständige Linien kunstvoll übereinanderzufügen, jedes an seinem Platz. Alles das ist nur der überlegen gehandhabte geistige Werkstoff, der erst Bedeutungsträger wird durch den seelischen Gehalt, den er ausdrückt.

Dieses vielgestaltige Innenleben in seinen Hauptäußerungen zu erfassen ist für das Verständnis des Komponisten Grabner wichtiger als die fachmännische Durchleuchtung jedes einzelnen Werkes. Zwei Pole kann man wohl annehmen, zwischen denen das innere Leben dieses Tondichters hin- und herschwingt: Die weltentrückte Mystik der „Heilandsklage" und des „Weihnachtsoratoriums"; die humorerfüllte Lebensfreude der vier Orchestersuiten. Wenn wir jetzt einige Züge der Grabnerschen Eigenart herausstellen, so möge sich der Leser immer bewußt bleiben, daß wir sie nicht gewaltsam aus dem Zusammenhang lösen wollen, daß vielmehr ein Zug ohne den anderen nicht denkbar ist, daß zahllose feine Übergänge zwischen ihnen bestehen und daß sie erst in ihrer Gesamtheit jene übergeordnete Ganzheit ausmachen, die wir als „schöpferische Persönlichkeit" bezeichnen.

DER MYSTIKER. Es gibt eine Haltung der Seele, die dem religiös veranlagten Menschen ebenso eigen ist wie dem schöpferischen Künstler: Der Mensch schließt körperlich und geistig die Augen, sperrt sich gegen alle Einflüsse von außen her ab und zieht sich in das Innerste seiner Seele zurück, um ihrem göttlichen Grund, der eins ist mit dem die ganze Welt beseelenden Geist, still zu lauschen. Die Frucht solcher Besinnlichkeit sind tiefinnerliche Schöpfungen, die sich auch wieder an das Innerste anderer Menschen wenden. Meister Eckard ist die erste große Gestalt dieser Prägung, wie ein stiller, aber mächtiger Strom durchseelt diese Macht seitdem das deutsche Volkstum. Bei Hermann Grabner steht diese Haltung so im Vordergrund, daß eine Würdigung seiner Persönlichkeit sie an die Spitze stellen muß. In der „Heilandsklage", der oratorischen Vertonung der römischen Karfreitagsliturgie, hat diese Mystik einen tiefschmerzlichen Zug, freundlicher und heller offenbart sie sich im „Weihnachtsoratorium"; das Vorspiel zum dritten Teil dieses Chorwerkes zwingt den Hörer geradezu, den Atem anzuhalten, die Augen zu schließen und Raum und Zeit zu vergessen. Wer den Zugang zu dieser Seite Grabnerschen Wesens sucht, findet ihn vielleicht am schönsten in dem „Zwiegespräch" für Singstimme, Bratsche und Orgel; dort wird durch die Dichtung der Kom-

ponist zu immer tieferer Versenkung geführt, bis schließlich Gott und Seele eins geworden sind. Selbst in der „Paternoster-Fantasie" für Orgel und in der Sechsten der „Bachvariationen" wird man diesen mystischen Ton heraushören, wenn das Ohr dafür erst geschärft ist.

DER HYMNIKER. Eng verschwistert mit der Haltung des Mystikers ist die des Hymnikers. Das beglückende Bewußtsein, eins zu sein mit Gott, Welt und Natur, schafft sich Ausdruck in klangmächtigen Schöpfungen, die sich gar nicht genug tun können mit Preisen, Loben und Danken. Schon in den hauptsächlich mystischen Werken kommt auch der Hymniker zu Wort: In der „Heilandsklage" im Schlußchor, stärker schon im „Weihnachtsoratorium" im Schlußchor des zweiten Teiles und im dritten Teil. Der Hymniker in Grabner ist aber so stark, daß ganze Werke vom hymnischen Geist beherrscht sind. Der „Lichtwanderer" für Männerchor und Orchester und der „Gesang zur Sonne" für Alt-Solo, gemischten Chor und Orchester sind im Schaffen Grabners wohl die reinsten Ausprägungen der hymnischen Grundhaltung. Die Werke sind Naturhymnen, die innige Verbundenheit mit dem All strömt sich in dankerfüllten Hymnen an Licht und Sonne aus; beiden Werken liegen sprachprächtige Dichtungen Hans Carossas zugrunde. Ein anderes Werk, die Kammerkantate „Hymnus an den Wind" nach einer Dichtung Verhaerens, zieht klangmalerische Wirkungen stark heran, entspringt aber gleicher hymnischer Haltung. Aus der reinen Instrumentalmusik reiht sich der herb-schöne Orgelhymnus „Christ ist erstanden" ohne weiteres hier ein; selbst manche Gesänge aus der Oper „Die Richterin" werden von hymnischer Kraft getragen.

DER LEBENSFREUDIGE. Hymnische Töne kann jemand nur anstimmen, wenn er aufgeschlossenen Herzens der Welt und ihrer Schönheit gegenübersteht; ein Mystiker kann gar wohl ein diesseits- und daseinsfroher Mensch sein, der sich seiner naturhaften Kraft bewußt ist und bei aller Schau des Jenseitigen und trotz schwerer Lebenserfahrungen die Welt bejaht. Beide Seiten dieses seines Wesens hat Grabner zur Entfaltung gebracht, weil die Gegensätze einander bedingen. Da gärt und tobt es in der Fünften der „Bachvariationen", daß es den Zuhörer reißt vom Wirbel bis zur Zeh'. Da tollt die Tarantelle der „Perkeo"-Suite in überschäumender Lebenskraft einher; da regen sich in dem Lied „Wald im Märzsturm" und in der „Bergfahrt" der „Alpenländischen Suite" die drängenden und quellenden Kräfte, die der Vorfrühling im Menschen wachruft. Und schließlich liegt dieser Wesenszug auch der Lebens- und Liebessehnsucht von Palma und Wulfrin in der „Richterin" zugrunde. Diese tragische Oper Grabners ist wohl überhaupt von dieser Grundkraft in der Hauptsache getragen, da Stemma, die Richterin, ihr Leben vernichten muß, um dem Paar die Möglichkeit zu Leben und zu Lieben nicht zu rauben. Aus einer Tragödie des Rechtsgefühls, die in Conrad Ferdinand Meyers Novelle zweifellos vorliegt, ist unter den Händen des Musikers eine Tragödie des Lebenswillens geworden.

DER HUMORIST. Die herbe Tragik der „Richterin" wird gemildert durch den Humor der Gestalten Graziosus' und Fridolins. Echter Humor hat einen ernsten Hintergrund; nach Jean Paul, der den tieferen Sinn des Humors vielleicht am klarsten durchschaut hat, entsteht eine humoristische Wirkung dadurch, daß die Unendlichkeit der Idee an einer gewöhnlichen Erscheinung des Menschenlebens gemessen wird, wodurch das befreiende Lachen des Humors ausgelöst wird. Das spielerische, die Wirklichkeit nicht erfassende Leben des Graziosus wirkt humoristisch erst durch den Widerschein des blutigen Ernstes, der in der Haupthandlung herrscht. Mag sich auch in der reinen Instrumentalmusik der Humor denkmäßig nicht so klar deuten lassen: Die Wirkung — Befreiung von einer manchmal lastenden Wirklichkeit durch ein erlösendes Lachen — ist die gleiche. Lediglich in der „Wilhelm Busch-Suite" wird durch zwischengeschaltete Verse des großen niederdeutschen Humoristen der Hörer auch begrifflich näher an den Sinn der einzelnen Sätze herangeführt; die besondere Seelenlage des Humoristen, über dem Getriebe der Welt zu stehen, aber trotzdem ihm mit allen Fasern seines Wesens verbunden zu sein, kommt hier vielleicht am schärfsten zum Ausdruck. In der „Perkeo-Suite", in der „Kleinen Abendmusik" und in der „Alpenländischen Suite" äußert sich der Humor nur instrumental, aber trotzdem so eindeutig, — etwa in dem entzückenden „Zapfen-

streich" der „Kleinen Abendmusik" —, daß jeder aufmerkende Hörer ihn sofort fühlt. Ein Sonderfall Grabnerschen Instrumentalhumors ist die „Kleine Suite für Flöte und Fagott"; in ihr führen beide Instrumente, die hier schon durch ihre Klangfarbe humoristisch wirken wollen, ergötzliche Zwiegespräche, indem sie sich gleichsam das Wort vom Munde wegnehmen und im Munde herumdrehen.

DER IDYLLIKER. Schon der Humorist muß den liebevollen Blick für die kleinen Einzelerscheinungen des menschlichen Daseins besitzen. Faßt er diese ernst und mit der Tiefe des Gemüts auf, dann entsteht jene stille Beschaulichkeit, die in kleinen Formen, im kurzen Instrumentalstück und im Lied, viel zu sagen weiß; sie läßt den Menschen ausruhen von den hochgehenden Erregungen des Seelenlebens wie von den kleinen Kümmernissen des täglichen Lebens. Im Bild der Persönlichkeit Grabners ist der Idylliker nicht wegzudenken, mögen auch seine Werke dieser Art im Musikleben noch nicht so durchgedrungen sein, wie sie es eigentlich verdienten. Dabei sind die reizvollen Klavierstücke „Das rote Wichtlein und andere Erzählungen", die „Drei Kinderlieder", die „Drei Lieder im Volkston" für gemischten Chor schon wegen ihrer leichten Ausführbarkeit auch weiteren Kreisen der Musikliebhaber zugänglich. Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle der in der Sammlung „Kantorei" erschienene Satz des Volksliedes „Das gefangene Zeisele". Im zweiten Satz der „Kleinen Abendmusik" wird man unschwer idyllische Züge finden; schließlich haben sich in der wundervollen Liedreihe „Heimgedanken am Meer" Heimweh und Naturgefühl so untrennbar verbunden, daß eine ins Erhabene gesteigerte Idylle entstanden ist, die zu den köstlichsten Schätzen unseres deutschen Liedes zählt.

DER DENKER. Die Feder sträubt sich dagegen, in einer Würdigung der Persönlichkeit Grabners das Wort „Theoretiker" zu schreiben; denn Grabner ist keiner. Die Fähigkeit, seine Gedanken über den geistigen Werkstoff, mit dem er arbeitet, in Worten darzustellen, ist bei ihm so unlösbar mit der Eigenart des praktischen Musikers und des Lehrers verbunden, daß man das Wort „Theoretiker" nicht einmal im guten Sinne gebrauchen möchte. Es ist auch nicht „Philosophie" oder „Ästhetik der Musik", obwohl Grabner über die Musik und ihre Stellung in der Kultur fest begründete Anschauungen hat. Den besten Fingerzeig gibt uns der Titel jenes Buches, das die grundlegenden Verwendungsmöglichkeiten des musikalischen Werkstoffes ebenso einfach wie vielseitig schildert: die „Allgemeine Musiklehre"[1]. Es ist „Lehre" in jenem gesundhandwerklichen Sinne, in dem ihn die mittelalterlichen Bauhüttenmeister gebraucht haben mögen, die handwerkliche Tüchtigkeit mit höchster Schöpferkraft zu vereinigen pflegten. Als einen Baumeister in Tönen, der über die sinnvolle und gesetzmäßige Handhabung seines Werkstoffes nachdenkt: so müssen wir uns den Verfasser der „Allgemeinen Musiklehre" vorstellen. Ebenso sind seine anderen „theoretischen Werke" aufzufassen: „Regers Harmonik", „Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse"[2], „Der lineare Satz"[3], „Lehrbuch der musikalischen Analyse"[4] und die „Anleitung zur Fugenkomposition"[5]. Die beiden ersten Schriften, die sich mit der Harmonielehre befassen, bekennen sich zum Funktionsgedanken unter Ablehnung des Dualismus und stellen jene fünf Tonalitätsgesetze in den Mittelpunkt, die Max Reger für die Deutung einer harmonisch ausgeweiteten Tonsprache aufgestellt hatte. Beide Bücher bieten Muster harmonischer Analysen, die dem Lernenden das Aufdecken großer Tonalitätszüge ermöglichen sollen. Es ist bezeichnend für Grabner, daß er die zahlreich bestehenden „Lehrbücher der Harmonie" nicht um ein neues Buch vermehrt hat, sondern lediglich in zwei schmalen Heftchen Stellung nimmt, wählt und das Beste behält. Ein geborener „Theoretiker" hätte sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, die Welt mit einer neuen „Harmonielehre" zu beglücken. Anders liegt die Sache in

[1] Verlag Ernst Klett, Stuttgart.
[2] Beide im Verlag Otto Halbreiter, München.
[3] Verlag Ernst Klett, Stuttgart.
[4] Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.
[5] Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

der Frage des Kontrapunktes. Auch hier geht der Musikdenker Grabner eigene Wege; denn sein Buch, das diese Fragen behandelt, heißt nicht „Lehrbuch des Kontrapunktes", sondern schlechthin „Der lineare Satz". Mit rücksichtsloser Strenge hält Grabner im Unterricht darauf, daß bei Arbeiten im polyphonen Satz nicht vertikal-homophone Störungen die Folgerichtigkeit der linear-melodischen Bildungen hemmen. Das funktionale Gefühl muß durch den Unterricht in der Harmonie bereits so geschult sein, daß es im Unterbewußtsein als etwas Selbstverständliches vorhanden ist; alle Formkraft muß im polyphonen Satz darauf gerichtet sein, das Fühlen und Denken in eigengesetzlichen, gleichzeitig verlaufenden Linien zu schulen. Der Niederschlag dieses Verfahrens ist das Buch über den linearen Satz. Der Lehrer hat Grabner bei der Abfassung dieses Werkes die Feder geführt, er hat es nicht geschrieben, um eine neue Heilslehre des polyphonen Satzes zu verkündigen. Je gründlicher der Lernende im harmonisch-funktionalen Satz wie im linearen Stil gesondert geschult worden ist, desto besser wird er — wirkliche schöpferische Begabung immer vorausgesetzt — beide an der richtigen Stelle anzuwenden und gegebenenfalls zu einer höheren Einheit zu verschmelzen wissen. Grabners eigene Werke sind ja hier die schönsten Beweisstücke.

Die „Anleitung zur Fugenkomposition" schließlich läßt die pädagogische Absicht schon im Titel hervortreten. Auf engstem Raum — das Buch umfaßt nicht mehr als 38 Seiten — faßt Grabner hier seine langjährigen Erfahrungen im Unterricht der Fugenkomposition zusammen. Bachs „Wohltemperiertes Klavier" wird weitgehend herangezogen, eine große Anzahl praktisch erprobter Fugenthemen dient als Übungsvorlage. Durch die Knappheit der Anlage tritt die Folgerichtigkeit im Aufbau des Lehrgangs besonders eindrucksvoll hervor; die Gegenüberstellung von „Falsch" und „Richtig" wird geschickt gehandhabt, um dem Lernenden den Weg sicher zu weisen.

Auch das „Lehrbuch der musikalischen Analyse" ist am besten vom pädagogischen Standpunkt aus zu verstehen. Es zeigt die musikalischen Bausteine auf und lehrt die Art ihrer Verwendung. Daß auch die beste Analyse keinen Zweck hat, wenn das Gefühl für die Ganzheitlichkeit eines Werkes nicht vorhanden ist, versteht sich für einen Musiker wie Grabner von selbst. Man muß es erlebt haben, wie Grabner Tonwerke analysiert: es waren in Wirklichkeit große Synthesen. Die analytische Kleinarbeit, wie sie Grabners Buch lehrt, will aber auch gelehrt und gekonnt sein.

DER LEHRER. Daß eine Schilderung des Musikdenkers Grabner bereits den Lehrer Grabner heranziehen mußte, ist kein Zufall. Grabners Denken über Musik ist von pädagogischen Grundkräften so stark mitgetragen, daß sich Denker und Lehrer kaum trennen lassen. Die Lehrtätigkeit ist deshalb bei Grabner auch nicht eine Beschäftigung, die des Broterwerbs wegen neben der kompositorischen Arbeit einherläuft, sondern naturnotwendige Lebensäußerung, vor allem der Kompositionsunterricht. Sein Musikdenken steht daher unter dem Leitsatz: Wie gebe ich mein Wissen um die Musik an die Kommenden weiter? Musikdenken wird bei ihm ohne weiteres zur Musiklehre. Diese geschlossene Ganzheit von Künstler, Denker und Lehrer macht seinen Unterricht nun auch so fruchtbar, daß alle jungen strebenden Menschen, die durch seine Schule gegangen sind, entscheidend dadurch gefördert und geklärt wurden. Streng systematisch ist der Lehrgang aufgebaut; der alte gute Grundsatz, daß Übung den Meister macht, findet reichliche Anwendung, ins Musikalische gewendet lautet er bei Grabner: „Sage mir, wieviel Fugen du geschrieben hast, und ich will dir sagen, was du kannst!" Man knurrte wohl manchmal etwas, daß man einen langen geschlagenen Winter hindurch nichts als Fugen schreiben mußte; doch sah man den Nutzen dieser Beschäftigung sogar schon während des Studiums selbst ein und nicht erst hinterher. Grabners Unterricht zeichnet sich weiterhin dadurch aus, daß Beispiele aus dem Gebiet unserer Musikliteratur fortlaufend herangezogen werden; eine umfassende Werkkenntnis läßt Grabner um passenden Anschauungsstoff nie verlegen sein. Daß Bach hier eine besonders bevorzugte Stellung einnimmt, wird man verstehen. Sein eigenstes Gepräge erhält Grabners Unterricht aber erst dadurch, daß auch bei der kleinsten Aufgabe auf melodischen Ausdruck gesehen wird. Eine Funktionsreihe mag noch so richtig

ausgesetzt sein, die Stimmführung einer Fuge mag noch so einwandfrei sein: entpuppen sich die Lösungen als hölzerne Machwerke ohne Beseelung, dann fährt der Bleistift rücksichtslos durch und die Bemerkung: „Is gor nix, Melodien müssens schreiben" dämpft das Selbstgefühl. Es kann sich um einstimmige Melodiegebilde, Harmonieaufgaben, Instrumental- oder Vokalpolyphonie handeln: das Zauberwort „melodischer Ausdruck" — wobei nicht nur an schön geschwungene Kantilene zu denken ist — steht wie eine beherrschende Macht über dem ganzen Unterricht. Daß Grabner auch den aus freier Entschließung entstandenen Schöpfungen seiner Schüler ein nie versagender Beurteiler und Berater ist, wird mancher bestätigen können, dem er die Augen über seine Vorzüge und Mängel geöffnet hat. Einige Namen von Komponisten seien genannt, die bei ihm gelernt haben: Die Deutschen Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Gerhard Frommel, Wilhelm Maler, Karl Thieme; der Ungar Miklós Rósza; der Belgrader Jury Arbatsky; aus dem Norden Europas Hermann Lindquist (Västeras), David Monrad-Johansen (Oslo), Knudage Riisager (Kopenhagen).

*

Diese vielseitige und doch in sich geschlossene Persönlichkeit Grabners spiegelt sich in einem Werkbestand wider, der bis jetzt die Opuszahl Siebenunddreißig erreicht hat. Einige Werke, darunter „Heilandsklage", „Weihnachtsoratorium" und die „Richterin", sind ohne Werkzahl erschienen. Rund fünfundvierzig Werke, dazu die Bücher des Musikdenkers Grabner: das erscheint wenig, gemessen an dem, was andere Komponisten in der gleichen Lebenszeit vorlegen konnten. Unter diesen Werken befinden sich allerdings drei abendfüllende. Eine strenge Selbstkritik gebot ihm auch, alle Werke der Grazer und Leipziger Werdejahre nicht dem Druck zu übergeben. Aus der Meininger und Straßburger Zeit liegt der Öffentlichkeit ebenfalls nichts vor. Die vier Kriegsjahre gestatteten ein Schaffen nur in karg bemessenen Kampfpausen und Urlaubszeiten. So ist das 1915 entstandene „Konzert im alten Stil" für drei Violinen das erste im Druck vorgelegte Werk und damit op. 1 geworden. Daß einige der folgenden Werke Handschrift geblieben sind, kann man angesichts ihres Wertes allerdings nur bedauern. Eine Übersicht nach Gattungen möge uns jetzt vor allem jene Werke näherbringen, die wir noch nicht berührt haben.

ORCHESTERWERKE. An der Spitze dieser Gruppe stehen naturgemäß die „Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach für großes Orchester" op. 14 (entst. 1921, Verlag C. F. Kahnt, Leipzig). Ein zierliches Menuett aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach wird in sieben Variationen und einer Fuge abgewandelt, in der — bezeichnend für Grabner — die Bratsche das Thema einführt. Mir ist diese mächtige Instrumentalphantasie immer eines der liebsten Werke Grabners gewesen. Bereits 1919 entstanden ist das „Vorspiel für großes Orchester" (Handschrift), ein Seelenbild nach der Art von Regers Sinfonischem Prolog. Mit der „Perkeo-Suite" op. 15 (1923, Kahnt) beginnt dann die Reihe der Orchestersuiten. Von der Gestalt des bekannten Heidelberger Hofnarren angeregt hat Grabner in den vier Sätzen dieser Bläsersuite köstliche Stücke humorerfüllter Lebensfreude geschaffen. Die „Kleine Abendmusik" für Kammerorchester op. 25 (1925, Kahnt) beschwört mit der Sprache unserer Zeit den Geist des alten Divertimento; „Ständchen" und „Zapfenstreich" umrahmen das besinnliche „Andante religioso". Auch die siebensätzige „Wilhelm Busch-Suite" für Bläser-Sextett und Rezitation (Dez. 1931 bis Febr. 1932) läßt sich hier einreihen, obwohl sie natürlich ebensogut als Kammermusik betrachtet werden kann. Die Wiedergabe ist auch ohne Rezitation möglich; für diesen Fall hat der Komponist den Abdruck der Zwischentexte auf dem Programm vorgesehen. Die „Alpenländische Suite" op. 34 (Sept. 1932 bis Jan. 1933, Kistner u. Siegel, Leipzig) bildet mit ihren Sätzen „Bergfahrt", „Volkstanz", „Prozession" und „Bauernhochzeit" eine Huldigung an das heimatliche Volkstum; der letzte Satz besteht aus Variationen über das Tiroler Volkslied „Neulich hab' mar Hochzeit g'habt, Veidele, merk dir's wohl". Wer Sinn für Humor hat, wird das vergnügliche Grunzen der Baßtuba niemals vergessen.

ORGELWERKE. Für Grabner ist die Orgel ausschließlich ein Mittel zur Darstellung religiöser Gefühlsgehalte. Seine bisher vorliegenden Orgelwerke deuten ehrwürdige Klangsymbole christlichen Glaubenslebens in herber, die strengen kontrapunktischen Formen bevorzugender Sprache aus. Von Tod und Leben sprechen „Präludium, Passacaglia und Fuge über die Sequenz Media vita in morte sumus“ op. 24 (1925, Kahnt). Freier gestaltet ist die „Fantasie über das liturgische Paternoster“ op. 27 (1926, Kahnt), während die Partita sopra „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ op. 28 (1928, Kistner u. Siegel) die Choralvorlage in einer kunstvollen Variationenfolge erschöpft. Der Hymnus „Christ ist erstanden“ op. 32 (1931, Kistner u. Siegel) wurde als schönes Zeugnis für den religiösen Hymniker Grabner bereits erwähnt. Drei Choralvorspiele — „Komm, o komm, du Geist des Lebens“, „Liebster Jesu, wir sind hier“, „Morgenglanz der Ewigkeit“ — sind in der von Günther Ramin herausgegebenen Sammlung „Choralvorspiele“ (Breitkopf u. Härtel) erschienen. Keine Choralvorlage hat das kurze, aber inhaltreiche „Orgeltrio“ (Pro Musica-Werkreihe Nr. 10, Wilhelm Hansen, Kopenhagen-Leipzig und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin). Der Ausdruck dieses konzentriert gefaßten Stückes liegt ganz vorwiegend in den drei polyphon geführten Linien und nicht im Zusammenklang. Das Werk kann geradezu als hochkünstlerisches Schulbeispiel moderner Linearität dienen.

INSTRUMENTALE KAMMER- UND HAUSMUSIK. In drei Werken hat Grabner Formen vorklassischer Instrumentalmusik mit seinem persönlichen Stil durchdrungen: Das dreisätzige „Konzert im alten Stil für drei Violinen“ op. 1 (1915, Karl Grüninger, Stuttgart) vereinigt den Geist barocken Konzertierens mit dem Stil Regerscher Prägung. Violinlehrer seien auf dieses Werk besonders hingewiesen, da es sich sehr gut dazu eignet, fortgeschrittene Schüler im Zusammenspiel zu schulen. (Das Werk hat keinerlei Begleitung!) Das mächtige Quellen und Strömen des Ausdrucks wird in „Präludium und Fuge für Streichquartett“ op. 11 (1921, Handschr.) durch die alten Formen gebändigt; die erste Violine tritt teilweise konzertierend hervor. Die „Triosonate für Violine, Bratsche und Klavier“ op. 13 (1922, Handschr.) erhält ihren eigenen Reiz durch die Gegenüberstellung der Fugenform und freigestalteter Sätze, die auch rezitativischem Ausdruck und gesteigerten Gefühlsausbrüchen Raum geben. Die „Fünf Stücke für Violine und Klavier“ op. 10 (Verlag Hochstein, Heidelberg) sind wohl als zusammengehöriges Ganzes gedacht, da das letzte Stück die Stimmung des Anfangs wieder aufnimmt. Geigerisch bemerkenswert ist hier die Anwendung der Scordatura. Die neckische „Kleine Serenade für Flöte und Fagott“ op. 20a (Beilage zur Neuen Musikzeitung, Jhg. 46, Heft 1) mit ihren drei Sätzen wurde bereits charakterisiert, ebenso die im Krieg entstandene Klavierreihe „Das rote Wichtlein und andere Erzählungen“ op. 2 (1918, Handschr.), der einzige Beitrag Grabners zur Literatur für Klavier allein.

CHORWERKE. Das Chorwerk ist Grabners ureigenstes Gebiet; der Mystiker und der Hymniker sprechen sich hier vor allem aus. Gleich das erste Werk dieser Gattung, der „103. Psalm für gemischten Chor, Kinderchor, Soli, Orgel und großes Orchester“ op. 6 (1918, Handschr.) ist ein Prachtstück; das unendliche Jubilieren und Preisen rückt dieses klanggewaltige Werk in die Nähe von Bruckners Tedeum und Regers 100. Psalm. Ganz anders gibt sich die „Trauerkantate für Solosopran, gemischten Chor, Orgel, Solovioline, Englischhorn und Solovioloncello“ op. 9 (1920, Handschr.). Das jenseitstrunkene Werk nach Worten des deutschen Barockdichters Gottfried Hoffmann erhält schon durch die eigenartige Besetzung einen mystisch-verschleierten Klang; die Wendung „zieh hin, mein Kind“, die sich immer wiederholt, bildet eine Art Klammer für das Ganze. Klänge der Trauer schlägt Grabner auch an in dem Chorwerk „Das Kinderland“ für Tenorsolo, gemischten Chor und kleines Orchester op. 19 (1924, Handschr.) nach Worten von Friedrich Lienhard. Doch herrscht in diesem wehmütigen Gesang auf ein totes Kind mehr die Stimme der Tröstung. Die Kammerkantate „Hymnus an den Wind“ für Solosopran, Solotenor, gemischten Chor, Orchester und Klavier op. 18 (1923, Kahnt) eröffnet die Reihe der Grabnerschen Naturhymnen; die Textvorlage bietet hier Gelegenheit zu einem außerordentlich gegensatzreichen Musizieren. Dankbarster Stoff für Män-

nerchöre, die nach wertvollem Singgut suchen, ist der „Lichtwanderer“ für Männerchor und Orchester op. 30 (1930, Kistner u. Siegel); den „Gesang zur Sonne“ für gemischten Chor, Altsolo und großes Orchester op. 31 (1931, Kistner u. Siegel) zählt Grabner selbst zu seinen besten Werken. Dieser lichtdurchflutete Sonnenhymnus darf allerdings in der neueren Chorliteratur auch einen besonderen Platz beanspruchen. Das prächtige „Wächterlied“ für Männerchor, Blasorchester, Pauken und Harfe op. 26 (1926, Kahnt) ist durch seine leichte Ausführbarkeit und vereinfachte Besetzung auch Chorvereinigungen zugänglich, denen die Hinzuziehung großer Orchester nicht möglich ist.

Das abendfüllende „Weihnachtsoratorium“ für Chor, Soli, Orgel und Orchester (1922, Kahnt) hat zunächst den Vorzug eines dichterisch außerordentlich wertvollen Textes, der von Margarethe Weinhandl stammt, einer Verwandten des Komponisten. Das erste Bild schildert die Wanderung von Maria und Joseph über das Gebirge, das zweite, dramatisch bewegtere, spielt bei den Hirten auf dem Felde in der Christnacht, das dritte hat die Huldigung vor dem neugeborenen Christkind zum Vorwurf. Eine Fülle von Schönheiten hat der Komponist in diesem Chorwerk, das den Untertitel „Ein Mysterium“ führt, ausgebreitet, so daß alle Aufführungen, die bisher stattfanden, einen tiefen Eindruck hinterließen. In der „Heilandsklage“ für Chor, Soli, Orgel und Orchester (1927, Handschr.) bildet die römische Karfreitagsliturgie in der Nachdichtung von Romano Guardini die textliche Grundlage. Dieses Oratorium ist das ernsteste und herbste Werk Grabners; seine Aufführung ist nur in der Kirche und in den entsprechenden Zeiten des Kirchenjahres angebracht.

CHORWERKE A CAPPELLA, CHORLIEDER. Leistungsfähigen Kirchenchören hat Grabner in der gemischtchörigen Motette „Gott, du bist mein Gott“ op. 23 (1925, Kahnt) eine dankbare Aufgabe gestellt, desgleichen in der Choralmotette „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ ohne op. (April 1933, Handschr.). Leichter ausführbar sind der Pfingstgesang „Fühle, Mensch, den Tag der Gnade“ für Sopran, Alt, Orgel ad lib. op. 29a, sowie den „Gesang der Toten“ op. 29b. Beide Chöre erschienen im Chorbuch für die Kirchenchöre Sachsens (Breitkopf u. Härtel). Die „Fünf Gesänge für Kammerchor“ op. 21 (1924, Kahnt) sind geistliche Lyrik, die in der „Ekstase“ den Hymniker Grabner zeigt; ein besonders gelungenes Stück ist die Schilderung der „Straßburger Münsterengelchen“. Durchwegs wertvolles Singgut gibt Grabner in seinen Liedern für gemischten Chor: „Drei Lieder im Volkston“ op. 3 (Gebrüder Hug u. Co., Leipzig-Zürich), „Vier Volkschöre“ op. 35 (1934, Kistner u. Siegel), „Kurz ist der Mai“ (Liederblatt des Deutschen Sängerbundes Blatt 47), „Der Tod ist groß“ (ebenda Blatt 48). In der von ihm herausgegebenen Sammlung „Deutsche Trutz- und Trostlieder“ (Friedrich Hofmeister, Leipzig) hat Grabner als Nr. 1 den schönen Männerchor „Gewohnt, getan“ veröffentlicht, Nr. 15 der gleichen Sammlung bildet sein Chor „Ans Werk“ (zum ersten Mai 1933), der in verschiedenster Besetzung ausführbar ist. Der frisch-fröhliche Männerchor „Alt-Heidelberg“ mit Klavier op. 17a (1921) ist leider Handschrift geblieben; dagegen sei nochmals erinnert an die reizvollen Volksliedvariationen über „Das gefangene Zeisele“ für Männerchor (Sammlung „Kantorei“, Kistner u. Siegel).

Die „Vier Volkschöre“ für Männerchor auf Texte von Ricarda Huch und Wilhelm Raabe op. 36 (1934, Kistner u. Siegel) berühren die verschiedensten Bezirke menschlichen Gemeinschaftslebens: Das „Wanderlied“ die hochgestimmte Lebensfreude einer Kameradschaft, die „Ergebung“ das schmerzliche und doch männlich-gelassene Gefühl am Ende einer kraftvoll-überschäumenden Jugendzeit; das Lied „Einem Helden“ gibt der Trauer über den Kriegstod eines Kameraden ergreifenden Ausdruck, und mit dem Gesang „Gute Stunde“ klingt diese Liedreihe in strahlender Daseinsbejahung aus. Der Männerchor op. 37 „Gesang des Säemannes“ nach Worten von Friedrich Griese (1934, Kistner u. Siegel) kündet mit hymnischer Gewalt von dem „ewigen Land der deutschen Seele“, der „heiligen Heimat“; eine Feierlichkeit ohne jedes falsche Pathos und ein kraftvoller Schwung ist diesem maßvoll-polyphon gehaltenen Werk zu eigen, das geradezu das Ideal eines modernen, von jeder unsympathischen Liedertafelei freien Männerchorstils darstellen könnte.

Wertvollste und leicht singbare Gebrauchsmusik für Männerchor, die vor allem bei Festen und Feiern verwendbar ist, findet sich in den „Fackelträger"-Liedern nach Gedichten von Heinrich Anacker (1933, Kistner u. Siegel), die teilweise auch für gemischten Chor und Jugendchor bearbeitet, erschienen sind. Die acht geistlichen und weltlichen Kanons (op. 20b) im dritten Teil von Fritz Jödes bekannter Sammlung „Der Kanon" (Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin) haben sich im Gemeinschaftsmusizieren bereits vielfach bewährt.

SOLOLIEDER. Die in der Kriegszeit entstandene Szene „Auf Posten" für Bariton und Orchester op. 4 ist Handschrift geblieben. Alle anderen Sololieder — mit Ausnahme des bereits erwähnten „Zwiegesprächs" für Singstimme, Bratsche und Orgel op. 16 (1923, Kahnt) — sind mit Klavierbegleitung versehen. Die „Drei Kinderlieder" op. 5 (1916, Kahnt) nach Gedichten von Margarethe Weinhandl eröffnen in ihrer idyllischen Haltung den Zugang zum Liedschaffen Grabners am leichtesten. Die „Vier Lieder" op. 7 (1919, Kahnt) nach Gedichten von Karl Ernst Knodt führen von dem schlichten „Dennoch selig" zu dem dämonischen „Wald im Märzsturm". In den „Heimgedanken am Meer" op. 12 (1920, Kahnt) nach Gedichten von Friedrich Lienhard ist Grabner ein ganz großer Wurf gelungen. Die handschriftlichen „Drei Lieder" op. 17b (1922) und die „Vier Lieder nach japanischen Gedichten" op. 22 (1924) bieten tief empfundene Natur- und Liebeslyrik.

DIE OPER. Zu Grabners bisher einziger Oper „Die Richterin" (7. Febr. 1928 bis 6. April 1929, Max Beck, Leipzig) hat Franz Adam Beyerlein nach der Novelle von Conrad Ferdinand Meyer das Textbuch geschrieben. Im Frührot der deutschen Geschichte, zur Zeit Karls des Großen, spielt diese von echter Tragik durchglühte Handlung, die Grabner durch eine herb-schöne, die vielfältigsten Seelenregungen aufdeckende Musik ausgedeutet hat. Diese Richterin Stemma, der eine frühere Schuld den Giftbecher in die Hand zwingt und die nur durch diese Selbstaufopferung das Glück zweier Liebender retten kann: sie ist durch Grabner zu einer der erschütterndsten Gestalten der deutschen Oper geworden. Da das Werk bei den bisherigen Aufführungen auch seine Bühnenwirksamkeit unter Beweis gestellt hat, ist es in der heutigen Zeit mit dazu berufen, auf den deutschen Bühnen einer deutschen Opernkunst den Weg zu bahnen.

*

Was Grabner, der unermüdlich Schaffende, uns im einzelnen noch für Werke bescheren wird, wissen wir nicht. Diese reiche, von hohen ethischen Kräften getragene Persönlichkeit ist aber vielen, die mit ihm oder seinem Schaffen jemals in Berührung kamen, bereits so zum unverlierbaren Besitz geworden, daß sie sich das deutsche Musikleben der Gegenwart nicht mehr ohne diesen Komponisten vorstellen können. Vor allem wissen sie eines: Grabner ist einer der wenigen, die in großen Formen überzeugend gestalten können. Wir sind gewiß, daß sich unsere Hochschätzung und Liebe durch seine Schöpfungen dieser Art immer mehr steigern wird.

Kompositionsunterricht.

Von Hermann Grabner, Leipzig.

Die Aufgabe, junge schöpferische Kraft ihren Entwicklungsmöglichkeiten entsprechend zu formen, verpflichtet mehr denn jede andere erzieherische Tätigkeit zu stärkstem Verantwortlichkeitsgefühl. Ein durch fehlerhaften Unterricht verdorbener Sänger oder Instrumentalist kann immerhin noch unter der Führung eines erfahrenen Meisters in die richtige Bahn geleitet werden. Beim Kompositionsunterricht aber, bei dem es neben der Ausbildung der handwerklichen Routine ganz besonders auch darauf ankommt, aus welcher seelischen und geistigen Haltung heraus sich der Stil des jungen Komponisten entwickelt, ist eine Korrektur eines verfehlten Weges wohl kaum mehr möglich. Freilich bringt hier das Leben auch oft die seltsamsten Wandlungen mit sich, und die Fälle, wo sich ein ziel- und planlos geleitetes junges

Talent ſpäter durch eigene Kraft aus ſeinen Irrwegen herausfinden konnte, ſind nicht minder ſelten wie die, bei denen richtig geführte, zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigende junge Komponiſten verſagten, ſobald ſie, berauſcht durch Erfolge und verwirrt durch Einflüſterungen zweifelhafter Elemente, den Weg der Negation und des Verfalles ihrer ſchöpferiſchen Kräfte beſchritten.

Ein richtiger Kompoſitionsunterricht wird daher vor allem eine ſtarke *ethiſche* Einſtellung als Grundlage haben müſſen, denn nur auf der Baſis hochentwickelter ſittlicher Kräfte kann ſich die zum künſtleriſchen Schaffen erforderliche geiſtige Reife einſtellen. Die hervorragendſte kompoſitionstechniſche Routine nützt nichts, wenn ſie nicht in den Dienſt eines von tiefer Frömmigkeit, reiner Wahrhaftigkeit und edler Menſchenliebe getragenen Schaffens geſtellt iſt. Freilich wird kein ſpießbürgerliches Moraliſieren und Äſthetiſieren dieſe Vorausſetzungen beim Schüler ins Leben rufen können, hier gilt das Wort vom „*Vor-Leben*" des Erziehers in ſeiner ureigentlichen Bedeutung.

Zum Kompoſitionsunterricht gehört ferner auch ein ſtarkes *Einfühlungsvermögen* des Lehrers, der es mehr wie jeder andere Erzieher verſtehen muß, all die inneren Nöte und Kämpfe, die unendlich vielen Abſtufungen der Gefühle zwiſchen verzweifelnder Mutloſigkeit und überſchwänglicher glückberauſchter Schaffensekſtaſe zu begreifen, die den ihm anvertrauten jungen Menſchen erfüllen. Um dies zu faſſen, muß der Lehrer *ſelbſt Komponiſt* ſein, denn niemals wird der Nurtheoretiker dazu in der Lage ſein, mag er ſeinen Stoff noch ſo vollkommen beherrſchen, noch ſo klar darſtellen und noch ſo geiſtreich auseinanderſetzen können.

Zur ethiſchen Grundhaltung der Muſikerziehung gehört insbeſondere auch die *Ehrfurcht* vor den *Meiſterwerken* unſerer Muſikliteratur. Mit einer dreiſten Überheblichkeit hat die Jugend der liberaliſtiſchen Zeit auch nicht vor einer Beſchimpfung unſerer großen Meiſter Halt gemacht, ihr galt die Verehrung eines Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner und Bruckner als ein Zeichen rückſchrittlich orientierter Geſinnung. Dieſe verirrten Kunſtjünglinge waren freilich leicht zu entwaffnen, denn letzten Endes war ihre Überheblichkeit nichts anderes als ein Verbergen ihrer eigenen Schwächen und ihres Nichtskönnens.

Wenn „*Können*" aber die *Vorausſetzung* iſt, ohne die eine künſtleriſche Betätigung überhaupt nicht möglich iſt, ſo folgt daraus, daß die Erlangung der Kompoſitions-Technik ein Ding der Selbſtverſtändlichkeit iſt, und daß ein Kompoſitionslehrer es ebenſo verſtehen muß, dem Schüler dieſe handwerklichen Grundbegriffe beizubringen, wie ihn auf analytiſchem Wege in die Formenwelt der großen Meiſter einzuführen. Ich halte es nicht für richtig, die mehrere Jahre währende techniſche Ausbildung nur als ein *Vorſtadium* anzuſehen, nach deſſen Bewältigung erſt dem Schüler der Zugang zum „Allerheiligſten der Meiſterklaſſe" eröffnet wird und nach deſſen Abſolvierung er erſt für würdig befunden wird, mit einem „Meiſter" in Verbindung zu treten. Max Reger hat ſich den Titel „Meiſter" ſtets verbeten, er machte keinen trennenden Strich zwiſchen ſolchen Kompoſitionsſchülern, für die er noch das Studium der Harmonielehre oder des Kontrapunktes als nötig erachtete und ſolchen, die er ſchon zur Kompoſition größerer Werke für reif befand. Ich glaube, daß in dieſer *Totalität* des Unterrichtes ſowohl für den Lehrer wie für den Schüler ein ganz beſonderer Vorzug gegenüber den trennenden Klaſſen der Anfangs-, Mittel- und Oberſtufe liegt. Freilich erfordert ein derartiger Kompoſitionsunterricht eine vollſtändige Beherrſchung und eine in langjähriger Erfahrung erprobte Syſtematik des geſamten muſiktheoretiſchen Stoffes, und es bedarf eines beſonderen pädagogiſchen Scharfblickes, die Möglichkeiten zu erkennen, die ſich je nach der Begabung des Schülers für ſeine kompoſitoriſche Betätigung ſchon in den allererſten Anfängen und mit den beſcheidenſten Mitteln ergeben. Dazu bietet nun die Pflege der *Gemeinſchaftsmuſik* mit ihren zum Teil ganz einfachen Kunſtformen des ſchlichten Liedes, kleiner Motettenſätze und Spielmuſiken verſchiedenſter Beſetzung eine herrliche Gelegenheit. Hier kann derjenige, der wirklich etwas zu ſagen hat, zeigen, ob er mit der Kraft des Einfalles begnadet iſt.

Ich habe den Gedanken des auf das *Ganze* gehenden Kompoſitionsunterrichtes, in dem jeder Gebietszweig des außerordentlich großen Stoffes *nur* von der Idee durchdrungen iſt, das *Schöpferiſche* im Schüler von den *allererſten Anfangsgründen* an in den Vordergrund zu ſtellen und ſtets nur mit der Blickrichtung auf das zu erreichende Ziel *individuell* zu formen, ſchon in meinem Kontrapunktlehrbuch „Der lineare Satz“ (Verlag E. Klett, Stuttgart) durchzuführen verſucht. Es ergeben ſich da in der Qualität der einzelnen Schülerleiſtungen außerordentlich ſtarke graduelle Unterſchiede je nach der Begabung, und es iſt Sache des Lehrers, die richtige Nachhilfe zu geben, wenn die in freier Erfindung zu geſtaltenden Sätze nicht im erſten Anſturm zu vollwertigen Reſultaten führen. Gerade in dieſem *freien Erfinden* aber liegt ein ganz beſonderer Wert der Arbeitsweiſe. In *jedem* muſikaliſch auch nur einigermaßen Begabten — er braucht gar nicht berufener Komponiſt zu ſein — iſt auch ein gewiſſer Grad ſchöpferiſcher Veranlagung vorhanden, die bis zur Grenze ihrer Leiſtungsfähigkeit gefördert werden ſollte, und bei richtiger Führung *muß* bei *jedem* Muſikſtudierenden zu erreichen ſein, dieſe ſchöpferiſche Kraft der Erfindung von Stücken für das Gemeinſchaftsmuſizieren nutzbar zu machen.

Hier muß auch auf die Pflege des deutſchen *Volksliedes* im Kompoſitionsunterrichte hingewieſen werden. Gerade auf dieſem Gebiete herrſcht nach meinen Erfahrungen bei angehenden Komponiſten oft eine ſträfliche Unkenntnis, für die wohl meiſtens die Intereſſeloſigkeit des Schülers ſelbſt verantwortlich gemacht werden muß. Welche Kräfte für das kompoſitoriſche Schaffen aus dem Volkslied gewonnen werden können, kann nur der ermeſſen, der *ſelbſt in der Gemeinſchaft ſingend* die ungeheure Reichhaltigkeit und die vielſeitigen Geſtaltungsmöglichkeiten von Text und Melodie erlebt hat. Die geringe Beziehung, die manche Komponiſten zum Vokalen haben, die einſeitige Einſtellung zum Inſtrumentalen iſt meiſtens auf mangelndes Intereſſe am Chorgeſange ſelbſt zurückzuführen, wofür gewöhnlich die „mangelhafte Stimme“ als recht unhaltbare Entſchuldigung ins Feld geführt wird.

Es gibt Kompoſitionslehrer, die vom Schüler völlige Unterordnung unter ihre eigenen künſtleriſchen Anſchauungen fordern. Iſt die Möglichkeit einer ſtiliſtiſchen Annäherung des Schülers an den Meiſter an und für ſich auch gegeben, ſo kann wohl ein gänzliches Aufgehen in den Stil des Lehrers eine nicht zu unterſchätzende Gefahr bedeuten. Max Reger hat es nie verſucht, den Schüler in dieſer Richtung zu beeinfluſſen, ja er lehnte Kopierung ſeines Stiles auf das Schärfſte ab. Die Erkenntnis des richtigen Weges, die gerade für den Kompoſitionsunterricht ungleich ſchwieriger iſt als für jedes andere muſikaliſche Unterrichtsfach, erfordert *ſcharfes kritiſches Beurteilungsvermögen* für die dem Schüler zuſtehenden Entwicklungsmöglichkeiten.

Nach dieſen Ausführungen dürften die Erforderniſſe des Kompoſitionsunterrichtes wohl in folgenden Punkten zuſammenzufaſſen ſein:

Totalität des Unterrichtes von ſeinen Anfangsgründen bis zur vollſtändigen Reife, klare und zielſichere ſyſtematiſche Behandlung ſämtlicher Zweige der *Muſiktheorie*, ſicheres kritiſches *Beurteilungsvermögen* der kompoſitoriſchen Arbeiten des Schülers, *ethiſche Vertiefung* des Unterrichtes und *Einfühlungsvermögen* in die ſeeliſche Verfaſſung des Schaffenden.

Immer aber wird es darauf ankommen, dem Schüler zu zeigen, daß nur zähes Ringen, unerbittliche Strenge gegen ſich ſelbſt und raſtloſer Fleiß zum Ziele führen. Daher iſt auch das vom Schüler zu fordernde Arbeitsquantum an die Grenze des Möglichen zu treiben, ein Grundſatz, den auch Max Reger bei jenen Schülern ſtets befolgt hat, von deren Entwicklung er ſich Beſonderes verſprach.

Und wie die Werke unſerer großen Meiſter ſelbſt Vorbilder ſein mögen für die unendlich vielen Möglichkeiten der künſtleriſchen Geſtaltung, ſo möge ihre Lebensgeſchichte Vorbild ſein für die nie ermüdende Ausdauer und den unerſchütterlichen Glauben an ihre künſtleriſche Berufung!

Werner Egk.

Von Helmut Schmidt-Garre, Düsseldorf.

Die Musikstadt München, welche in den letzten Jahrzehnten nur wenige junge Komponisten von Bedeutung aufzuweisen hatte, scheint jetzt Versäumtes nachzuholen und besitzt eine Anzahl jüngerer Talente, welche bereits Hervorragendes geleistet haben und noch Wesentliches zu leisten versprechen. Es sind dies vor allem die teils in München selbst beheimateten, teils aus der bayerischen Umgebung zur Landeshauptstadt gekommenen Komponisten Carl Orff, Karl Marx, Fritz Büchtger, Karl Höller und Werner Egk. Sie sind um die Jahrhundertwende geboren und erst in den letzten Jahren breiteren Kreisen bekannt geworden. Ihnen allen ist das Streben nach einem neuen Stil gemeinsam, welcher aus der Enge rein persönlichen Gefühlslebens wieder in allgemeinere, über das einzelne Individuum hinausgehende Bezirke zu weisen sucht. So einig sie sich in dem zu erstrebenden Ziel sind, so verschieden sind die Wege, auf denen jeder einzelne je nach seinem Temperament und seiner musikalischen Veranlagung diesem Ziele zustrebt. Sie suchen meist weniger Anlehnung an die deutsche Romantik des vorigen Jahrhunderts oder ihre Ausläufer in der Gegenwart, als vielmehr an die Klassik, an die Barockmusik, ja teilweise an noch ältere Vorbilder. So hat sich Karl Marx hauptsächlich an Bach und der Barockmusik geschult, während Fritz Büchtger deutlich an Stilelemente mittelalterlicher Musik wieder anknüpft. Gegenüber der kühleren Atmosphäre der Musik Marx', Büchtgers und Höllers vertreten Carl Orff und Werner Egk das entschieden vitalere Element. Carl Orff dürfte wohl der stärkste Anreger unter ihnen sein und auf manche seiner Münchner Kollegen großen Einfluß ausgeübt haben. Während sich Orff, Marx und Büchtger auch als ausgezeichnete Dirigenten alter und neuer Musik verdient gemacht haben, lebt Werner Egk im Vorgebirge bei München nur mehr seinem kompositorischen Schaffen.

Was an Egks Musik zunächst rein äußerlich auffällt, ist die meisterhafte Instrumentation, welche auf der instinktiven Sicherheit beruht, mit der Egk jedes Instrument aus seiner besonderen Eigenart heraus zu behandeln weiß. Diese Instrumentationskenntnis ist umso erstaunlicher, als Egk in der Musik vollkommener Autodidakt ist und nie geregelten Unterricht genossen hat. Was ihm so an schulmäßig-theoretischer Unterweisung abhanden ging, hat er durch praktische Versuche doppelt wieder auszumerzen gewußt. So hat er sich praktisch mit allen Instrumenten auseinandergesetzt oder sich ihre Spieltechnik von Leuten der Praxis erklären lassen, und es dürfte wohl wenige Komponisten geben, die sich selbst ein so fernliegendes Instrument wie den Kontrabaß anschafften, nur um das Instrument durch persönliches Spiel kennen zu lernen und seine besonderen Eigenheiten und Möglichkeiten zu studieren. Hinzu kam, daß der Münchner Sender die wegen der Plastik und Prägnanz seiner Musik besonders für den Funk geeignete Begabung Egks sehr früh erkannte, wodurch Egk die Möglichkeit hatte, seine Kompositionen immer gleich zu hören und auf ihre instrumentale Wirksamkeit hin auszuprobieren. So dürfte Egk unter der jüngeren Generation als Instrumentenkenner und Orchestertechniker heute unübertroffen sein.

Auch die glänzendste Orchestertechnik wäre nutzlos, wenn sie, anstatt Mittel zum Zweck zu sein, zum Selbstzweck ausartete. Das Musikantentum Werner Egks ist viel zu elementar, als daß er jemals dieser Gefahr erliegen könnte. Zunächst ist Egk wohl nur deshalb ein großer Instrumentationskünstler geworden, weil die eigentümliche Farbigkeit seiner Musikvorstellungen ganz einfach danach verlangte. Die Freude an leuchtenden, ungebrochenen Klangfarben dürfte eines der auffallendsten Merkmale der Musik Egks bilden. Diese Klangfreude unterscheidet sich jedoch in starkem Maße etwa von der Klangwelt des französischen Impressionismus. Ihr fehlt so ganz das nervöse Fluidum der Musik Debussys, sie verliert sich auch nie in klangspielerische Artistik, sie ist gegenüber der Verhaltenheit der Franzosen viel leb-

hafter und, was letzten Endes das Wichtigste ist, immer von einem spontanen, leidenschaftlichen Gefühl durchpulst. Schließlich bildet das Klangliche nur eine Komponente der Musik Egks, denn Egk ist auch ein prägnanter Rhythmiker und ein bedeutender Melodiker. Gerade auf dem Gebiet der Melodik dürfte von Egk noch Entscheidendes zu erwarten sein, denn seine Melodik ist überaus einfach, aber kraftvoll. Sie ist weiterhin fast rein diatonisch und verzichtet auf jegliche Chromatik. So bildet der im Unisono geführte Anfangschor aus dem „Columbus" ein meisterliches Beispiel elementarer, kraftvoller, dabei im Grunde genommen sehr einfacher Musik. Diese jeglicher individualistischen Verzärtelung abholde Einfachheit, welche aber nie mit Primitivität und Kunstlosigkeit verwechselt werden darf, hat Egk des öfteren als wichtigste Forderung an zeitgenössisches Musikschaffen gestellt, so in einigen ausgezeichneten Aufsätzen in der Zeitschrift „Völkische Kultur". Im Märzheft 1934 schreibt er dort: „Wagner stellt den gewaltigen Endpunkt einer nicht an absolute, sondern an persönliche Maßstäbe gebundenen Epoche dar, und das mit einer Tiefe, mit einer Wucht und einer genialen Explosivität, die einer ganzen Generation nach ihm zum Verhängnis geworden ist. Und diese Generation nach Wagner ist die Generation vor uns, die von einer tiefen und hoffnungslosen Skepsis erfüllt war. Diesem Verhängnis sind wir heute durch entschiedene und entscheidende Rückkehr zu bewußter Lebensbejahung und zu klarer Verantwortlichkeit dem Ganzen gegenüber an Stelle der versponnenen Bezogenheit auf das eigene Ich endgültig entronnen. Diese Einsicht vertieft das Verständnis dafür, daß die junge Generation einer gleitenden Chromatik und schillernden Enharmonik abgewandt den Mitteln der Bezauberung und Berauschung entsagt hat, um sich einer einfacheren Sprache zu bedienen, die geeignet ist, willensbildend auf die neue Gemeinschaft zu wirken."

Werner Egk hat sich nur wenig mit kleineren Musikformen befaßt, sondern ist von Anfang an mit Vorliebe an große und umfassende Aufgaben herangetreten. So war eines seiner ersten Werke das Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen", welches neben seinem rein künstlerischen Gehalt auch ethische und didaktische Ziele verfolgte. Ähnliche Stilprinzipe verwandte Egk später wieder in dem weltlichen Oratorium „Columbus", welches zunächst als Funkoper gedacht war und zuerst im Reichssender München aufgeführt wurde, dann aber auch im Konzertsaal eine nicht minder große Wirksamkeit und Lebensfähigkeit bewies. Dieses Werk, das den Aufstieg und das traurige Ende des Columbus schildert und dessen packendes Libretto Egk ebenfalls selbst geschrieben hat, dürfte seine bisher gewichtigste Schöpfung und darüber hinaus eine der bedeutendsten der ganzen neueren Musikliteratur sein. Es ist eines der seltenen modernen Beispiele für wirklich monumentale Gestaltung, denn trotz liebevollster Ausarbeitung mancher Einzelheiten bleibt immer die große Linie gewahrt. In dem Werk herrscht überall eine strenge Zucht, welche das ganze Geschehen einem straffen Aufbau unterwirft, der durch das eherne, unerbittliche Schicksal des Columbus vorgezeichnet ist. An weiteren Werken Egks seien vor allem noch die klangfreudigen „Vier italienischen Lieder" für hohe Singstimme und Orchester erwähnt, in denen Egk italienische Volksmelodik mit dem Rüstzeug modernen Klangempfindens vereint, sowie die „Georgika", drei Bauernstücke, die bayerische Heimatweisen aufklingen lassen. Die jüngste Schöpfung Egks ist die Oper „Die Zaubergeige", deren Uraufführung das Frankfurter Opernhaus herausbrachte. Aus den wenigen Proben, welche ich bisher von diesem Werk hörte, kann man erkennen, wie das Melodische immer breiteren Boden gewinnt, eine Melodik, die in ihrer geraden einfachen Art das Zeug zu volkstümlicher Wirkung in sich hat, ohne jemals der Gefahr des Banalen oder einer bloß romantisierenden Volkstümelei auch nur nahe zu sein.

Egk ist heute erst 34 Jahre alt, wir dürfen demnach von ihm noch ganz Großes erwarten. Denn in ihm vereinen sich in glücklicher Harmonie reiche Erfindungsgabe und meisterliches technisches Können mit einem tiefen Verantwortungsbewußtsein und — wie er in einem gelegentlichen Aufsatz niederschrieb — mit dem „bewußten Glauben, daß uns jungen Musikern von heute eine besonders schwere und eine besonders dankbare Aufgabe gestellt ist, nämlich die, gegen Widerstände aller Art Träger einer neuen Gesinnung und einer neuen Kunst zu sein".

Meine Oper „Die Zaubergeige".*)

Von Werner Egk, Lochham bei München.

Meine Oper „Die Zaubergeige" habe ich, wenn man ſo ſagen darf, in ſtrengſter Klauſur geſchrieben. Während des ganzen Jahres unterhielt ich mich, weder mit meinen Fachgenoſſen noch mit Kritikern oder mit anderen bemerkenswerten Leuten und die Rückkehr aus dem Traumland meiner Oper in die gewöhnliche Welt hat mich in gewaltige Verwirrung verſetzt. Um es vorweg zu nehmen, dieſe Verwirrung wurde durch die lebhafte, aber verſchiedenartige Anteilnahme der Umwelt hervorgerufen. „Was nicht gar, Sie haben eine Oper geſchrieben, Sie Tauſendſaſſa, haben Sie auch den richtigen Stoff gewählt? Ich perſönlich würde, Ihnen ſpeziell, beſtimmt keinen märchenhaften Stoff geraten haben. Nun ja, Sie werden ja ſehen! Warum haben Sie keine heroiſche Figur aus der germaniſchen Frühzeit veropert?" Oder: „Das Wichtigſte an einer Oper, mein Lieber, iſt die philoſophiſche Untermauerung! Wir ſtehen mitten in dem gigantiſchen Endkampf um die Erkenntnis des Tragiſchen, Sie aber kommen uns mit einem ganz unbeſchwerten Gegenſtand!" Oder: „Was, Zaubergeige heißt das Stück. Na, Sie ſcheinen ja mit der Zeit zu gehen! Ich habe Sie immer für einen tüchtigen jungen Mann gehalten, aber wenn ſchon, dann hätten Sie ſchon gleich den Trompeter von Säckingen aufwärmen können!" Oder: „Wiſſen Sie, was das Wichtigſte für Ihre Oper iſt? Die Beziehungen, mein Beſter, die Beziehungen! Die Oper iſt ſchon angenommen? Sie ſind eben ein Glückskind und außerdem werden Sie ja wiſſen, wie Sie's geſchafft haben!"

Allmählich kam ich mir ganz ſonderbar vor. Natürlich habe ich verſucht, mich zu verteidigen, ſo gut als es ging, indem ich vorbrachte, welche Empfindungen mich angetrieben hatten, ein ſo einfaches, richtiges Theaterſtück wie die „Zaubergeige" zu komponieren. Vor allem waren es die Empfindungen, die ich beim Beſuch der Oper regelmäßig dann hatte, wenn ich auf „Urlaub" war. Auf „Urlaub", d. h. wenn ich nicht als Muſiker in die Oper ging, der doch immer in erſter Linie die Verpflichtung fühlt in die muſikaliſchen Myſterien einzudringen, ſondern wenn ich mir vornahm, als ganz gewöhnlicher Volksgenoſſe einen Abend lang in vollen Zügen zu genießen. Regelmäßig bemerkte ich aber mit Mißfallen, daß ich dann nur mangelhaft auf meine Rechnung kam. Entweder konnte ich um keinen Preis herausbekommen, was auf dem Theater eigentlich geſpielt wurde, oder ich bemerkte viel zu früh, wie das Stück ausgehen mußte. Dann — meiſtens im zweiten Akt — beſchlich mich häufig eine gewiſſe Schläfrigkeit, die ich darauf zurückführen konnte, daß die Handlung viel zu oft ſtehen blieb, um den Sängern mehr Gelegenheit zu geben, ſich auszubreiten. Sicherlich handelte es ſich meiſtens um zauberhafte Geſänge, gegen die man ſchwer etwas ſagen kann, aber ſie dauerten einfach etwas zu lange, die Melodie wurde zu oft auf einem raffinierten Prokruſtesbett geſtreckt, gedehnt und gewendet, was ſicher ein ungewöhnlich kunſtvolles Verfahren darſtellt, leider aber der gewöhnlichen theatraliſchen Spannung abträglich iſt. Ganz deutlich habe ich übrigens feſtgeſtellt, daß an den betreffenden Stellen auch andere Leute als ich, ja eigentlich die Mehrzahl, richtige Schlafaugen bekamen. Ich erſchrak natürlich ſehr und beſchloß im Stillen, bei meiner Oper alles zu vermeiden, was die Leute einſchläfern könnte.

Dann muß ich noch etwas ſehr Wichtiges erwähnen, was ſich nur auf die Muſik bezieht. Als gewöhnlicher Volksgenoſſe freute ich mich immer unbändig, wenn ich eine Melodie hören durfte, die ſo endlich, greifbar und ſinnlich war, daß man ſie noch nachpfeifen konnte, wenn man aus dem Theater herausging; leiſes Mißbehagen verurſachte mir aber, wenn ein muſikaliſches Nichts wie eine Gummiſchnur auseinandergezogen wurde, ſo daß es ſich endlich gar nicht mehr faſſen ließ. Als Muſiker konnte ich mich auch wohl daran ergötzen, wenn die heterogenſten muſikaliſchen Zitate kontrapunktiſch gegeneinander gepfeffert wurden, als gewöhnlicher Menſch aber habe ich den Witz davon nie begriffen. Als denkendes Weſen erhob ich mich auch häufig an den geiſtvollen philoſophiſchen Hintergründen ſpekulationsbeladener Motiv-

*) Geſchrieben zur Uraufführung.

komplexe und -verflechtungen, wenn ich aber auf „Urlaub“ war, ärgerte ich mich, daß ich im Theater gezwungen werden ſollte, Philoſophie zu treiben. Alſo beſchloß ich auch im ſtillen, in meiner Oper weder zu philoſophieren noch überhaupt die Muſik als Symbol für Abſtraktionen zu mißbrauchen, dafür aber eine möglichſt einfache diatoniſche Melodik zu ſchreiben. Das alles deshalb, weil ich nicht das Bedürfnis habe als Philoſoph oder muſika-

Phot. Dr. Moll-München

Partiturſeite aus Werner Egk „Die Zaubergeige“

liſcher Schachmeiſter oder als eſoteriſcher Myſtiker Lob zu ernten, ſondern weil ich denen, die das Einfache lieben, das Rührende als rührend, das Komiſche als komiſch, das Gute als gut und das Schlechte als ſchlecht empfinden, ein Stück ſchreiben wollte, an dem ſie ſich freuen ſollen.

Vorläufig freut ſich der Bühnenbildner, weil er eine ſo bunte Welt zu bauen hat, freut ſich der Regiſſeur, weil ſo viel los iſt, freuen ſich die Sänger, weil ſie ſich ausſingen können und freut ſich der Autor, weil er aufgeführt wird. Hoffentlich freut ſich auch das Volk, dem

das Ganze zugedacht iſt. Die aber, die von der Kunſt nicht mehr erwarten, als ihnen jede Operette geben kann, die das Vaterland mit ſeinem von tauſend geliebten Geſtalten heimlich bevölkerten Wald nicht kennen, weil ihnen die Stimmungsattrappen des „Hauſes Vaterland" alles zu geben vermögen, was ſie verlangen, die ſollen ruhig zu Hauſe bleiben, an die habe ich nicht gedacht. Und jene neunmal Klugen, die nicht mehr fähig ſind an ein ehrliches einfaches Gefühl zu glauben, die hinter jedem Wort nach der alten Sitte des Kurfürſtendamms die Ironie, den verdeckten Zynismus oder die Spekulation auf die Sentimentalität wittern, auch auf die möchte ich als Publikum gerne verzichten. Mit dieſen hoffentlich geringen Ausnahmen aber wendet ſich das Stück an arm und reich, an jung und alt, an Mann und Weib, an Bäckermeiſter, Briefträger, Kaminkehrer, Regierungsräte, Direktoren, Profeſſoren und an alle anderen Stände, denen der König von England an Silveſter um Mitternacht ein gutes neues Jahr zu wünſchen pflegt.

Clemens von Franckenſtein.

Zu ſeinem 60. Geburtstag am 14. Juli 1935.

Von Wilhelm Zentner, München.

In Clemens von Franckenſtein gilt es eine Dreiheit des künſtleriſch-muſikaliſchen Schaffens zu ehren, nämlich den Dirigenten, den Bühnenleiter und den Komponiſten. Es iſt dabei nicht an dem, daß der nunmehr Sechzigjährige in unentſchloſſenem Schwanken zwiſchen dieſen Betätigungen ſich zu keinem geſammelten Zielſtreben hätte aufraffen können und auf ſolche Weiſe wertvolle Zeit ſeines Lebens zu unwiederbringlichem Verluſt gegangen wäre. Im Gegenteil, die jeweiligen Abſchnitte dieſes klar ſich gliedernden Künſtlerlebens unterſtehen jeweils der willenmäßigen Vorherrſchaft eines Tätigkeitszweiges, aus dem der nächſte, krönendere folgerichtig hervortreibt. Der Dirigent wird zur notwendigen Vorausſetzung des künftigen Bühnenleiters, und aus dem gründlichen Untertauchen in dieſen beiden muſikpraktiſchen Berufen, vor denen ſich freilich die ſchöpferiſche Muſe zeitweilig verdrängt fühlen mußte, hat endlich doch der Komponiſt wertvolle Anregung und Schaffensförderung gewonnen. In einem derart geſunden, eins durch das andere befruchtenden Entwicklungsgange ließ ſich gar manches und Bedeutendes erreichen. Davon heute zu ſprechen, dünkt mich nicht allein dem Jubilare gegenüber Ehrenpflicht, ſondern faſt mehr noch in Hinblick auf die Allgemeinheit der künſtleriſch Wirkenden geboten, denn unſchwer läßt ſich in Franckenſteins Laufbahn für den tieferſchürfenden Betrachter die fortzeugende Kraft des Vorbilds erkennen.

Franckenſtein hat ſchon von frühen Jugendjahren an die Muſik über alles geliebt und der feſten Zuverſicht gelebt, ſie allein müſſe Ziel und Endſinn ſeines Daſeins werden. Bezeichnend für den Ernſt ſeines Wollens, daß ſchon der Gymnaſiaſt, der zwölfjährig ſeine erſten Kompoſitionen, Lieder und Klavierſtücke, zu Papier bringt, zugleich muſiktheoretiſchen Fragen und Problemen mit Leidenſchaft nachſinnt. Und kaum minder bewundernswert iſt jene zähe und umſichtige Energie, mit der ſpäter der Jüngling, dem es an Schwung, Schwärmergeiſt und Phantaſie gewiß nicht gebrach, ſeine muſikaliſche Ausbildung ohne die leidige Überſtürztheit eines möglichſt frühen Herauskommenwollens auf eine breite und tragfähige Grundlage unbedingter Gründlichkeit und Vielſeitigkeit zu ſtellen trachtet. Er hat es nicht als Hemmung, hat es vielmehr als eine Gnade empfunden, ein Lernender zu ſein, und aus langen Lehr- und Geſellenjahren, denen keine muſikaliſche Betätigung zu gering oder zu unbedeutend erſchien, die Frucht des Meiſtertitels gepflückt. Ja ſelbſt der Meiſter pflegt bis auf den heutigen Tag kein Hehl daraus zu machen, daß es für den wahren Künſtler ein Auslernen überhaupt nicht gibt, es ſei denn, er begnüge ſich damit, die ewige Kreisbewegung der ſich unermüdlich wiederholenden Routine zu teilen.

Der gebürtige Unterfranke verlebte ſeine Jugend und Schulzeit in Wien, deſſen Lebensſphäre auch auf die Bildung ſeiner künſtleriſchen Ideale nicht ohne Einfluß bleiben konnte.



Phot. Dr. Moll-München

Werner Egk



Clemens Freiherr von Franckenstein

Generalintendant i. R.

Geboren 14. Juli 1875

Es war die dort aufblühende Neuromantik, die auch den jungen Franckenſtein in ihren Bann ſchlug. Eine ſtattliche Anzahl künſtleriſch Gleichſtrebender ſcharte ſich um ihn; vor allem die engen Wechſelwirkungen zwiſchen Dichtung und Muſik treten bereits klar und überzeugend ins Bewußtſein. Erſter Lehrer in Klavier und Harmonielehre war der von Franckenſtein noch heute wertgeſchätzte Brucknerſchüler Victor Bauſe.

Mit 19 Jahren ſiedelte der junge Muſiker vom Donau- an den Iſarſtrand über, wohin ihn der bedeutende Künſtler- und Pädagogenruf von Ludwig Thuille lockte. Nach zwei Jahren eifriger Privatſchülerſchaft bei dem Genannten geht Franckenſtein für weitere drei Jahre an das Hoch'ſche Konſervatorium nach Frankfurt. Iwan Knorr konnte ſich damals eines beſonders gut geratenen Jahrgangs freuen, denn neben Franckenſtein ſaßen die ſpäter ebenfalls zu hohen Meiſterehren gelangten Cyrill Scott, Percy Grainger und Hermann Zilcher in einer Klaſſe. Der Verkehr im Hauſe Engelbert Humperdincks brachte nicht nur menſchlichen Gewinn, ſondern auch manchen klugen Rat für das kompoſitoriſche Schaffen, das mit der Uraufführung der Oper „Griſeldis“ in Troppau ſich eines erſten ehrenvollen Erfolges zu freuen hat. Auch die ſtets gepflegte Verbindung mit dem Schrifttum blieb aufrecht erhalten: mit dem damals ebenfalls noch in den Anfängen ſtehenden Dichter Stefan George knüpft ſich eine Beziehung freundſchaftlicher Art, die ſich in der Kompoſition des Gedichts „Lied des Zwerges“ — wohl der erſten George-Vertonung überhaupt — kundgibt.

Nach der Vollendung der Studien tritt zunächſt — als erſte Phaſe der Künſtlerlaufbahn — der Dirigent beſtimmend in den Vordergrund. Franckenſtein eröffnet dieſen Lebensabſchnitt mit dem Elan eines muſikaliſchen Huſarenritts. Denn es gehörte ſchon eine gehörige Portion kecken Wagemutes dazu, wenn der Sechsundzwanzigjährige ohne viele Bedenken im Jahre 1901 die Fahrt über den Atlantik antritt, um ſich an die Spitze einer großen Konzerttournée durch eine Anzahl nordamerikaniſcher Städte zu ſtellen. Dazu ohne die bequeme Rückendeckung von Programmen, die der breiten Publikumsgunſt ſicher waren. Der junge Deutſche fügte ſich damit der Reihe jener Künſtler ein, die auf muſikaliſchem Gebiete im Dienſte der deutſchen Kulturpropaganda gewirkt und nachhaltige, zum Teil erſt Jahrzehnte ſpäter in Erſcheinung tretende Erfolge erzielt haben. In welch reichem Maße hat ſich jene damalige, in beſter Erinnerung haftende Tätigkeit für die Zukunft, da Franckenſtein die künſtleriſche Geſamtleitung der Münchener Feſtſpiele übernommen hatte, mit dem regen Zuſtrom amerikaniſcher Gäſte bezahlt gemacht, die im Namen des Generalintendanten die vollkommenſte Gewähr für den hohen Kunſternſt der Münchener Mozart- und Richard Wagner-Wochen erblickten!

Die in Amerika geübte Konzertpraxis erfährt ihre Ergänzung durch eine nicht minder ausgedehnte Theaterpraxis, die ſich der Dirigent danach in England aneignet. Dort dünkte ſich Franckenſtein nicht zu gut, auch Schauſpielmuſiken zu dirigieren und, wenn Not am Mann war, ſolche ſelbſt zu komponieren. Im traditionellen Land der Wanderoper lernte er zudem die ganze Eigenart dieſes Betriebes von Grund aus kennen, eines Betriebes, der mit ſeinen ſchier ungeahnten Schwierigkeiten techniſcher, materieller und ſonſtiger Natur, wie ſie in derartiger Häufung der ſtehenden Bühne fremd bleiben, außerordentliche Anforderungen an die Geiſtesgegenwart und Schlagfertigkeit des muſikaliſchen Leiters ſtellt. Auch künftighin, als Franckenſtein in den Vorſitz des Bayeriſchen Volksbildungsverbandes berufen wurde, hat er der Löſung des Wanderoper-Problems beſonderes und liebevolles Augenmerk gewidmet, mit klugem, aus ehemaligem Erfahrungsſchatze geſammeltem Rate nicht zurückgehalten und in den Notzeiten der Inflation auf dem harten Holzſitz der vierten Klaſſe manche Fahrt des über Land rollenden Theſpiskarrens mitgemacht wie einer, dem die eingeborene Liebe zum Theater, aber auch das Bewußtſein ſeiner veredelnden Kraft zutiefſt im Blute ſitzt.

Den nach Deutſchland zurückgekehrten, zunächſt an der Wiesbadener Hofoper wirkenden Kapellmeiſter ſucht Hülſens Scharfblick in die Bahn des künftigen Bühnenleiters zu lenken. Leicht fällt der damit notwendig gewordene Verzicht auf das Dirigieren, dem Franckenſtein vorläufig unbedingt den Vorzug gegeben hätte, keineswegs. Freilich war die Abſage an dieſe mit Leidenſchaft ausgeübte Tätigkeit keine dauernde, denn auch der Intendant iſt nach-

mals als Leiter seiner Opern sowie im Konzertsaal wiederholt ans Pult getreten, wo man seine ausgeprägte und überlegene Persönlichkeit auch nur ungerne vermißt hätte.

Zwei Mal, das erste von 1912—18, das andere von 1924—34, ist Clemens von Franckenstein der verantwortliche Leiter der Münchener Hof- und späteren Staatsbühnen gewesen. Was er in dieser Eigenschaft geleistet, gehört der deutschen Theatergeschichte an. Stets wird ihm dabei das Verdienst zuerkannt werden müssen, einen der vorbildlichsten Opernspielpläne, deren sich jemals eine deutsche Bühne rühmen durfte, aufgestellt und durchgeführt zu haben. Dies hohe Ziel konnte indes nur verwirklicht werden, wenn zugleich der Ensemblegedanke allerorts gestärkt und eine feste Verbundenheit des Sängers mit dem Institut, an dem er wirkte, zum obersten Grundsatz erhoben wurde. Daneben zeigte sich der Generalintendant nicht minder auf die von Zeit zu Zeit notwendig werdende Ergänzung dieses Ensemblestandes bedacht. Sein vorzügliches Stimmurteil erlaubte Franckenstein zahlreiche Neuentdeckungen auf diesem Gebiete; es finden sich fast durchwegs Namen darunter, die heute weithinhallenden Klang in der deutschen Sängerwelt besitzen.

Wenn Franckensteins Opernspielplan den Ehrgeiz möglichster Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit verriet, so war hierfür weniger jener alte Theatergrundsatz des Praktikus „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen", sondern vielmehr das leidenschaftlichster Liebe entstammende Bestreben maßgebend, dem Publikum die ganze Fülle und Buntheit des Opernschaffens, das kaum einer intensiver und anschauungseigener kannte als der Generalintendant, in einem Musterspielplan aufzuzeigen. Ein etwaiges Zuviel erschien ihm dabei das geringere Übel vor einem allenfallsigen Zuwenig. Daß die Werke der beiden überragendsten deutschen Musikdramatiker, Mozarts und Richard Wagners, in ihrer Gesamtheit den Grundstock jeden wahrhaft fundamental aufgebauten Opernrepertoires bilden mußten, war eine von Frankkenstein mit Überzeugungstemperament vertretene Einsicht, an deren Verwirklichung unablässig gearbeitet ward. Trotz der starken Forderungen des Wochenspielplans, der tägliche, ja oft sogar Opernaufführungen in zwei Häusern erheischte, wurden sämtliche schöpferischen Kräfte des Theaters aufgeboten, diesen Werken in rastlosem Neueinstudierungs- und Neuinszenierungseifer die denkbar vollkommenste künstlerische Erscheinungsform zu verleihen.

So weiten und verdienten Spielraum Franckenstein vor allem dem Opernschaffen der Italiener Rossini, Verdi und Puccini, einräumte, so willig er sein Haus jeder in echtem Volkstum verwurzelten Kunst der übrigen Musiknationen öffnete, er hat trotzdem niemals, wie es in beinahe sämtlichen übrigen Opernhäusern der Fall war, die ausländische Produktion der deutschen gegenüber ins Übergewicht geraten lassen, und es ist statistisch wie tabellarisch nachweisbar, daß München den deutschesten aller Opernspielpläne besessen hat. Dabei betrachtete es der Generalintendant als eine Ehrenpflicht, einer Reihe von Werken dauerndes Bürgerrecht in seinem Opernspielplan zu gewähren, die trotz höchster künstlerischer Werte von der Publikumsgunst vernachlässigt wurden. Kein Spieljahr verging, in dem nicht „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, Marschners „Hans Heiling" oder Humperdincks „Königskinder" mehrmals zu hören gewesen wären. Hans Pfitzner — auch dies ein einzig dastehender Fall — war mit seinen sämtlichen Musikdramen dauernd in der Münchener Oper vertreten. Das Gesamtwerk von Münchens großem Sohne, Richard Strauß, wurde von der „Feuersnot" bis zu „Arabella" in nahezu wöchentlichen Straußaufführungen gepflegt. Ermanno Wolf-Ferrari („Himmelskleid", „Sly"), Georg Vollerthun („Islandsaga"), Paul Graener („Don Juans letztes Abenteuer", „Theophano", „Hanneles Himmelfahrt", „Friedemann Bach"), Hermann Noetzel („Meister Guido"), Paul von Klenau („Die Lästerschule"), Julius Weismann („Gespenstersonate"), Albert A. Noelte („François Villon"), Hugo Röhr („Coeur Dame"), August Reuß („Glasbläser und Dogeressa") und Robert Heger („Der Bettler Namenlos") haben von den Zeitgenossen neben so manchen anderen die Förderung des Münchener Bühnenleiters erfahren. Wo es sich allerdings um reine Konjunkturware, um die Weihe des Hauses entwürdigende Machwerke handelte, ist Clemens von Franckenstein unerbittlich gewesen. So hat weder jemals „Jonny" im Münchener Nationaltheater „aufgespielt", noch die „Dreigroschenoper" durch die Räume gedudelt. Wer die damaligen Zeitverhältnisse kennt, der weiß, daß dieser an-

ſcheinend „paſſiven" Haltung des Generalintendanten ein ſehr aktiver und mutvoller Einſatz für die Reinerhaltung deutſcher Art und Kunſt zugrunde lag!

Franckenſteins kompoſitoriſches Werk iſt zum überwiegenden Teil in jenen kurzen und kargen Pauſen entſtanden, da ihn der Theaterberuf nicht beanſpruchte. Die Entſagung, die es auf dieſe Weiſe monate-, ja oft jahrelang zu üben galt, mag ihn zuweilen bitter angekommen ſein, allein er fühlte ſich auch als Bühnenleiter völlig im Dienſte jener großen Sache, die ungeteilten Perſönlichkeitseinſatz erheiſchte, der Sache der Kunſt, der dieſer Ariſtokrat von Blut wie Geſinnung mit der gleichen Hingabe und Treue diente wie einſt ſeine Vorfahren dem Ruhm ihres Landes und ſeiner Fürſten.

Bis etwa zum dreißigſten Lebensjahre ſtand Franckenſtein vor allem unter dem Banne Richard Wagners, dem ſeine erſten Schöpfungen, die Opern „Griſeldis" und „Fortunatus", die drei Orcheſterſuiten, die „Phantaſtiſche Ouverture" (nach E. Th. A. Hoffmann) und die ſinfoniſche Dichtung „Salome" (nach Oskar Wilde) offenſichtlichen, wenn auch keineswegs ſklaviſchen Tribut zollen.

Dann erfolgt eine Annäherung an den muſikaliſchen Impreſſionismus, zugleich aber auch der Durchbruch des Perſönlichkeitsſtils, deſſen Feinnervigkeit ſich in einer überaus gewählten Harmonik, in den beſtrickenden „Valeurs" der muſikaliſchen Farbenſpiele offenbart. Solcher inneren Anlage mußte ſelbſtverſtändlich der Liedſtil ſehr gemäß ſein. Von volksliedhafter Schlichte, die in dieſem Falle auch das Weſen der Begleitung beſtimmt, vermag ſich der lyriſche Ausdruck bis zum Farbenrauſch des Orcheſterliedes zu ſpannen, ja, Franckenſtein iſt wohl einer der wenigen Komponiſten, die heute noch Orcheſterlieder zu ſchreiben vermögen, ohne Stilgrenzen zu verwiſchen. Die Vorliebe für exotiſche Vorwürfe, die dem Neuromantiker Franckenſtein eignet, teilt ſich auch ſeinen Opernſtoffen mit. Mit „Li Tai Pe", einer Spiel- und Muſizieroper in des Wortes beſtem Sinne, hat ſich der Komponiſt ſo gut wie alle deutſchen Opernbühnen erobert.

Auch die Kammermuſik dankt dem Meiſter freundliche Bereicherung durch die reizenden „Arabesken" für Violine, Cello und Klavier. In dieſer vielgeſpielten Schöpfung offenbart ſich übrigens die Neigung zu einer muſikaliſchen Form, die mir für einen Großteil von Franckenſteins inſtrumentalem Schaffen geradezu kennzeichnend erſcheint. Denn immer und immer wieder feſſelt den Komponiſten der Reiz der Variation. Mit den wundervollen „Variationen über ein altfranzöſiſches Wächterlied" iſt ihm in der Tat ein großer Wurf auf dieſem Gebiete gelungen. In einer bezwingenden Einheit der Grundſtimmung, die ſelbſt die ausdrucksmäßig gegenſätzlichſten Variationen durchfärbt, blättert ſich ein wahres Märchenbuch voll Duft, Farbe und Phantaſie auf. Ähnliche Kultur des Geſchmacks, gleiche Sicherheit des Könnens zeigt die liebenswürdige „Tanzſuite", die ebenfalls einen Variationenzyklus darſtellt. Ein Werk wie die vierſätzige „Serenade" beſchwört mit modernen Klangmitteln den einſtigen, unverſieglichen Divertimentozauber; ihre tänzeriſche Anmut und ihr ſüdlicher Anhauch bedient ſich ſinngemäß einer feingliedrig homophonen Struktur, die dem Weſen einer gewählten Unterhaltungsmuſik durchaus entſpricht. Auch das leidenſchaftlich bewegte Melos der „Rhapſodie" für großes Orcheſter wird niemand vergeſſen, der ſich jemals von ihm umrauſcht fühlte.

Da der nunmehr Sechzigjährige ſeit Jahresfriſt von den Amtsbürden des Bühnenleiters befreit iſt, findet ſich Clemens von Franckenſtein in der beglückenden und wohl längſt erſehnten Lage, nunmehr völlig dem eigenen Schaffen gehören zu können. Zur feſtlichen Feier ſeines Geburtstages wird im Reichsſender München unter Hans Adolf Winters Leitung das jüngſte Werk Franckenſteins, ein „Präludium" für Orcheſter erklingen. Möge es in der Tat das Präludium eines neuen Schaffensabſchnittes bedeuten, der für unſere Muſik noch reiche und reife Ernte erhoffen läßt. Man wünſcht das nicht minder als dem Künſtler dem Menſchen Clemens von Franckenſtein, zu dem jeder, der je im perſönlichen Umgang die Lauterkeit und die wahrhaft adelige Prägung dieſes Charakters erfahren, in Dankbarkeit und Verehrung aufblickt!

Stichfehler und fragliche Stellen bei Beethoven.

Von Max Unger, Zürich.

(Schluß.)

Zur Violoncellosonate W. 69.

Daß sich in — soweit ich es zu beurteilen vermag — allen Ausgaben dieses schönen Werkes noch eine ganze Reihe falscher Noten und Vortragszeichen befindet, ist fast unbegreiflich und sehr erstaunlich. Eigentlich hätten die Fehler schon in der Gesamtausgabe, die in den Jahren 1864—67 bei Breitkopf & Härtel erschien, verbessert werden können; denn die beiden Zeugnisse, auf die sich die vorliegenden Zeilen gründen werden im Archiv des Verlagshauses aufbewahrt. Aber eine Reihe falscher Lesarten findet man, obgleich die Schriftstücke vor fast 30 Jahren in Kalischers Gesamtausgabe der Briefe Beethovens zum ersten Male allgemein zugänglich gemacht wurden, in den neueren Ausgaben der Violoncellsonate, soweit ich zu sehen vermag, immer noch nicht berichtigt. Allerdings hat der oberflächliche Herausgeber die Urkunden dem falschen Jahre — 1815 statt 1809 — zugewiesen, so daß sie leicht übersehen oder wenigstens mißverstanden werden konnten. Ich kenne diese Fehler schon seit fast 25 Jahren, hielt es früher jedoch, wegen ihrer leichten Zugänglichkeit nicht für nötig, darauf in meinen Arbeiten besonders einzugehen. Da sie aber noch den letzten Herausgebern des Werkes entgangen sind, geschehe es hier doch endlich einmal, und zwar umso lieber, als die anzuführenden Briefe auch im allgemeinen sehr aufschlußreich über Beethovens Stellung zu Stichfehlerfragen sind.

Sommeranfang 1809 war die Sonate W. 69 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig zum ersten Mal erschienen; da schrieb Beethoven am folgenden 26. Juli — also aus den Tagen der zweiten Besetzung Wiens durch die Franzosen — nach Leipzig einen längeren Brief, worin er erst über das Kriegselend und seine dadurch geschaffene üble wirtschaftliche Lage klagt, dann aber unter vielen anderen Wünschen, die seine und die Musik anderer betreffen, auch den folgenden äußert:

„Hier eine Gute Portion Druckfehler auf die ich, da ich mich mein Leben nicht mehr bekümmere um das, was ich schon geschrieben habe, durch einen guten Freund von mir Aufmerksam gemacht wurde (nemlich in der Violonschellsonate) ich laße hier dieses Verzeichniß schreiben oder drucken, und in der Zeitung ankündigen, daß alle diejenigen welche sie schon gekauft, dieses holen können — Dieses bringt mich wieder auf die Bestätigung der von mir gemachten Erfahrung, daß nach Meinen von meiner eigenen Handschrift geschriebenen Sachen am richtigsten gestochen wird — vermuthlich dörften sich auch in der Abschrift, die sie haben, manche Fehler finden, aber bej dem übersehen übersieht wircklich der Verfasser die Fe[h]ler — ...“

Der Verlag hatte das Werk also nach einer Abschreibervorlage stechen lassen, die der Tondichter zwar durchgesehen hatte, in der er aber, wie er selbst vermutete, Fehler hatte stehen lassen. In demselben Briefe steht zu unserer Frage schließlich noch die Aufforderung:

„auch würde es mir lieb sejn, wenn sie die andern noch herauszugebenden Werke mir doch noch zur Korrektur schickten, alle Partituren erhalten sie künftig von meiner eigenen Hand, Es sej denn, daß ich ihnen die ausgeschriebenen Stimmen schickte, aus denen man gespielt — ...“

Ob nun Beethoven das Verzeichnis beizulegen vergessen hatte oder was ihn sonst daran gehindert haben mag — er scheint es erst mit wenigen Zeilen, die kurz nach dem 26. Juli geschrieben sein müssen, abgesandt zu haben. Sie lauten:[1]

„Hier die Druckfehler von der Violonschell Sonate — Traeg [Breitkopf & Härtels Wiener Kommissionär] hat sie in den Exemplaren, die er noch hatte, verbessert ...“

[1] Die in eckigen Klammern gesetzte Numerierung der Fehler ist von mir hinzugefügt. M. U.

„Fehler in der Klavierstimme erstes Allegro im 7ten Takt das mit × bezeichnete E muß C seyn, nemlich [1] Eilfter Takt fehlen zwei triller auf h [2] 12ter Takt fehlt auf dem zweiten A ein Auflösungszeichen nemlich: [3] im 22ten Takt des zweiten Theils des ersten Allegro fehlt gleich auf der ersten Note das *ffmo* (fortissimo) [4]

im Hundert ein und fünfzigsten (151) Takt muß im Baß statt den mit × bezeichneten Noten so heißen wie hier wo sich das Zeichen × befindet [5] — 2tes Stück Scherzo Allegro molto gleich im ersten Takt muß das *ff* weggestrichen werden [6] — wo die Vorzeichnung der sich wieder auflöset in ist der nemliche Fall und muß nebst dem daß das *ff* weggestrichen wird gleich auf die erste Note piano gesetzt werden [7] Das zweitemal als sich die Vorzeichnung der wieder in auflöset wird wieder das *ff* weggestrichen und gleich auf die erste Note *p*: gesezet [8] —

Adagio cantabile Klavierstimme im (17) siebehnten Takt muß statt so wie hier



so heißen bei denen mit × bezeichneten Noten nemlich der ⁀ Bogen von den zweien E muß weggestrichen werden, und oben im Diskant ⁀ und unten ‿ im Baß so, wie hier angezeigt, bezeichnet werden [9] — im 18ten Takt desselben Stücks ist das arpeggio Zeichen aus gelaßen, welches da seyn muß, nemlich so:



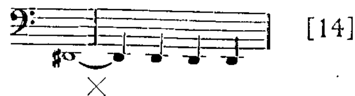
[10]

Leztes Allegro vivace in der Klawierstimme (Nb:) 3ter Takt sind zwei Bindungen aus gelaßen, welche mit × bezeichnet sind



[2] Den falschen Bogen zwischen den beiden e' hat Beethoven selbst versehentlich weggelassen.

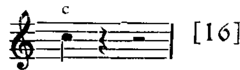
Fehler in der Violonschellstimme — erstes Allegro im 27ten Takt steht ein Punkt hinter der halben Note A, welcher weggestrichen werden muß [12] — im 64ten Takt ist ein ♯ aus gelaßen nemlich vor D. [13] zwischen dem 77ten und 78ten Takt muß eine Bindung angebracht werden, welche ausgelaßen, nemlich


[14]

(Nb:) im zweiten Theil. —

im 72ten Takt steht ein # statt einem Auflösungszeichen — nemlich so muß es heißen


[15] im 125 takt muß statt E, C gesezt werden nemlich:


[16]

im Adagio cantabile im 5ten Takt ist der Bogen ausgelaßen über den 2 staccato Zeichen . . nemlich: wo hier das × steht [17] — im 17ten Takt ist in der Manier eine Note nemlich D welches hier mit einem × bezeichnet ist, aus gelaßen


[18]

im Allegro vivace muß im 4ten Takt von dort an, wo das × ist ein Bogen über 5 Noten gezogen werden [19] — im 56ten Takt ist Dolce aus gelaßen, welches hingesezt werden muß [20] —

im zweiten Theil des nemlichen Stücks im 9en Takt muß statt fis, gis stehen, nemlich hier wo das × ist: [21] im 58ten Takt des nemlichen Stückes ist cresc: vergessen [22] — im 116ten (hundert Sechzehnten) Takt ist die ⌒ und ' ' staccato Zeichen ausgelaßen nemlich:


[23]"

Aber Beethoven hatte sich beim Verbessern des Scherzo der schon gedruckten Sonate versehen — oder vielmehr: er kam nachträglich wieder auf die erste Lesart zurück. Daher jagte er nur einige wenige Tage später — am 3. August — hinter den Korrekturen einen neuen Brief her; dieser beginnt so:

„lachen sie über meine Autormäßige Ängstlichkeit, stellen sie sich vor, ich finde gestern, daß ich im Verbessern der Fehler von der VviolonschellSonate selbst wieder neue Fehler gemacht habe — also: im Scherzo allegro molto Bleibt dieses *ff*# gleich anfangs wie es angezeigt war, und so auch die übrigemal, nur muß im 9 Takt vor die erste Note piano gesezt werden und ebenfalls die andern beyden mahle, beym 9ten Takt, wo die ♯♯ sich in ♮♮ auflösen — so ist diese Sache — sie mögen hieraus sehen, daß ich in einem wirklichen solchen Zustande bin, wo es heißt ‚Herr in deine Hände befehle ich meinen Geist' — . . . ."

Von den in dieſen beiden Briefen berührten 23 Fehlern iſt faſt die Hälfte in den Ausgaben der Sonate noch immer nicht berichtigt, nämlich die falſchen Lesarten und fehlenden Vortragszeichen, die oben von mir mit den Nummern 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 17, 18, 19 und 20 bezeichnet ſind. Auch in der neueſten der Edition Peters noch nicht, die J. Stutſchewsky unter Heranziehung vielen Materials, insbeſondere der Erſtdrucke, ſo ſorgfältig veranſtaltet hat. Leider iſt mir der Erſtdruck des Werkes ſelbſt nicht erreichbar; ich kann daher nicht mit eigenen Augen feſtſtellen, was darin nachträglich mit der Hand verbeſſert iſt. (In manchen erhaltenen Abdrucken werden freilich noch a l l e 23 Fehler ſtehen geblieben ſein; denn der Erſtdruck war ja ſchon kurze Zeit heraus, bevor Beethoven die falſchen Stellen verbeſſern ließ.) Aber aus der Geſamtausgabe und Stutſchewskys Abdruck erſehe ich, daß jene 11 unrichtigen Lesarten in der Erſtausgabe noch nicht berichtigt ſein können.

Ich vermute, daß die heute noch falſch gegebenen Stellen in Kaliſchers Ausgabe nicht nur, weil er das Schreiben mit den vielen Fehlern in ein falſches Jahr verlegt hat, ſondern auch deshalb überſehen und überleſen worden ſind, weil ſie der Tondichter ſelbſt etwas ſchwer erkenntlich — nicht in etwas größerem Zuſammenhang und ohne Vorzeichen — vermerkt hat. Daher ſeien hier die richtigen Lesarten den falſchen noch einmal deutlich gegenübergeſtellt, und zwar beide Tonwerkzeuge meiſt in partiturmäßiger Anordnung. Ich glaube, daß die Violoncelliſten und ihre Begleiter über manche Verbeſſerung ſehr überraſcht ſein werden. Ich vermerke die Takte ſowohl durchzählend — wie Beethoven ſelbſt — als auch mit Bezeichnung der Seiten nach der heute wohl am meiſten gebrauchten Ausgabe von Stutſchewsky. Die unterſchiedlichen Lesarten, auf die es jeweils ankommt, mache ich durch Kreuze genau kenntlich.

E r ſ t e r S a t z. Gleich die erſte Stelle, das falſche letzte Achtel der linken Hand des 7. Taktes, iſt im Abdruck ſtehen geblieben. Im Zuſammenhang muß ſie ſo lauten:



ſtatt ſo



Die weiter fortgeſetzte gebrochene Terzverdoppelung, die Beethoven fordert, wirkt in der Tat geſchmeidiger. Dann iſt das bei [4] vermerkte *ff* — im Klavierteil zu Anfang des 22. Taktes, vom zweiten Teile ab gerechnet — nicht ergänzt worden; dieſe Stelle muß nunmehr ſo



ſtatt ſo



geſchrieben werden (Ausg. St., S. 71, 5. T.). Im Erſtdruck ſcheint hier eine dynamiſche Angabe überhaupt zu fehlen.

Faſt noch wichtiger als die wirklichen Notenfehler erſcheint mir die falſche Dynamik im Klavierteil zu Beginn des Scherzo (ſ. o. bei [6]). Da es manchem Leſer nicht gleich gegenwärtig ſein wird, ſtelle ich hier ein etwas größeres Stück des Anfangs her:

(Ausg. St., S. 78).

In allen Angaben ſteht bei der erſten Note dieſer Stelle ein *p*, im Erſtdruck (nach dem Vermerk Stutſchewskys) beim ſynkopierten *a'* des 1. Taktes dazu ein *sf*. Dieſes iſt oben dem *ff* entſprechend in *sff* abgeändert. Durch das *ff* wird geradezu die Wirkung des ganzen Stückes eine andere, nämlich viel mehr ins Burleske gewendet. Das *p*, das der Tondichter in ſeinem Verzeichnis vom 26. Juli erſt ſelbſt forderte, aber am 4. Auguſt wieder rückgängig machte, iſt bei den anderen beiden entſprechenden Stellen des Scherzo auch in *ff* zu verändern (Ausg. St., SS. 81 und 85). Vor allem aus den Änderungen dieſes Stückes iſt zu ſchließen, daß Breitkopf & Härtel wirklich einen Teil der gewünſchten Verbeſſerungen eintragen ließen; wahrſcheinlich konnten ſie ſich nicht entſchließen, die ſchon vorgenommene Änderung wieder rückgängig zu machen.

Die nächſte Berichtigung im 5. Takte des Adagio catabile

(Ausg. St., S. 88, 5. Takt) zeigt, wie ſehr der Meiſter auch auf die genaue Angabe der Stricharten bedacht ſein konnte. Die letzten beiden Sechszehntel des Violoncells ſollen, wie im Klavierteil, nicht *staccato* ſondern *portamento* geſpielt werden.

Der 17. und 18. Takt der bisherigen Ausgaben



(Ausg. St., Mitte der S. 88) enthalten gleich drei, genauer vier Fehler auf einmal. Im Klavierteil des 17. muß der Bogen zwiſchen den beiden *e'* wegfallen und dafür je einer bei der Ober- und Unterſtimme ſtehen [ſ. o. unter 9], dann fehlt ebd. im 18. das Zeichen für das Arpeggio [10], und das Violoncell hat im 17. Takte einen dreifachen ſtatt eines Doppelſchlages zu ſpielen [18]. Die ganze Stelle muß alſo im Zuſammenhang ſo lauten:



Die nächſte Verbeſſerung [19] zeigt wieder, wie genau Beethoven Bogenſtrich und Phraſierung beachtet wiſſen wollte: In der Violoncellſtimme ſoll der Bogen über den vier Sechzehnteln des letzten Viertels des 4. Taktes, vom Allegro vivace ab gerechnet, noch das 3. Viertel mit einbeziehen; die Stelle muß demnach ſo



ſtatt ſo:



(Ausg. St., 88, S. 4 Syſtem) lauten.

Endlich iſt im 56. Takte, von derſelben Stelle ab gezählt, beim Violoncell ein „*dolce*" zu ergänzen [20], nämlich in dieſer Weiſe:



(Ausg. St., S. 90, 2. Takt).

Weshalb der Verlag etwa die Hälfte von Beethovens Verbesserungswünschen nicht erfüllte, läßt sich nur vermuten. Vielleicht wollte er die Ausgabe durch die vielen Korrekturen nicht allzusehr entstellen und entschloß sich daher nur zu Einträgen, die am wenigsten auffällig waren und ihm am wichtigsten erschienen.

Man braucht kaum erst zu betonen, daß es dem Meister sehr auf die Richtigstellung der falschen Lesarten ankam; die beiden oben angeführten Briefe und das Fehlerverzeichnis sprechen deutlich genug. Daß er dieses aber noch hätte drucken lassen, wie er in einer der Zuschriften ankündigte, ist nicht bekannt. — Es wird indes nun endlich Zeit, daß die Kammermusikspieler ihr Exemplar der Sonate verbessern.

Vom Freiburger Brucknerfest.

Von Karl Grunsky, Stuttgart.

Das fünfte Fest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft war zugleich dank den unermüdlichen Bemühungen von Prof. Dr. Fritz Grüninger (Weinheim an der Bergstraße) das fünfte Brucknerfest des Badischen Brucknerbundes. Es hatte eine Besonderheit, ja etwas Einzigartiges dadurch, daß es binnen einer Woche in sechs Abenden das ganze bisher bekannte symphonische Werk des Meisters umschloß. Generalmusikdirektor Franz Konwitschny faßte den Plan und betrieb die Durchführung dieses großartigen Gedankens, und das von Albert Kehm geleitete Freiburger Stadttheater konnte ein Orchester zur Verfügung stellen, das glänzend vorgebildet war und dessen künstlerische Hingabe ungeteilte Bewunderung erregte. Mit einheimischen Besuchern, mit Gästen aus Nah und Fern waren Festhalle und Stadttheater jeden Abend gefüllt; obschon Freiburg keine altgewohnte Bruckner-Überlieferung hat (außer der Nullten hörte man Erste, Zweite und Sechste dort zum erstenmal), so schlugen die Wogen der Begeisterung hoch und immer höher.

Paarweise folgten einander Dritte und Vierte, Nullte und Siebte, Zweite und Sechste, Erste und Achte; je einzeln Fünfte und Neunte. Zwei Werke eines Abends bedeuten vor allem fürs Orchester durch zweimaligen Anstieg eine große seelische Anspannung; bedenkt man dazu die Vorarbeit der Proben, so erscheint die vollbrachte Gesamtleistung fast übermenschlich. Von den Orchesterleitern brachte jeder seine besondere Eigenart an das Werk heran; jeder auch bemühte sich, es im Geiste des Schöpfers darzustellen. Mit ungleichem Erfolg erreichte Rosbaud (Frankfurt) in der Dritten dynamische, aber nicht rhythmische Klarheit; rasche Zeitmaße drängten allzu sehr den seelischen Gehalt zusammen. Prof. Moißl (Klosterneuburg), der die Nullte entdeckt und zur Geltung gebracht hat, glaubte nicht auszukommen ohne Verlangsamungen (die doch abschwächen), auch nicht ohne Kürzung im Schlußsatz. Entscheidenden Eindruck machte Konwitschny mit der urmusikalischen Aufführung der Vierten und Siebenten. Bis 1933 wirkte er in Stuttgart. Als Hauptleiter des Freiburger Festes ist er mit reifen Leistungen in die erste Reihe der Bruckner-Dirigenten vorgerückt. Die längste Brucknererfahrung verriet Prof. Leonhardt aus Stuttgart, indem er die Zweite und Sechste (wegen gewisser Schwierigkeiten gefürchtete und gemiedene Werke!) mit überlegener Ruhe zur Klarheit hob, ohne der Innigkeit oder dem Steigerungswillen etwas zu vergeben.

Gegen die Auffassung von Prof. Abendroth aus Leipzig, der die Achte mit der Ersten verband, erheben sich grundsätzliche Bedenken: veraltete Beschleunigungen, unfeierliche Zeitmaße, unrhythmische Freiheiten, auch Abstriche, die den Hörer enttäuschen (will man der Ermüdung vorbeugen, so kann man ja ein ganzes Werk weniger bringen). Merkwürdig bleibt, daß der sogenannte Bruckner-Rhythmus, über den doch viel geschrieben worden ist, manchen Dirigenten unüberwindliche Schwierigkeit zu machen scheint; dies ist bedauerlich, da ihm für den Ausdruck in der Wiedergabe wesentliche Bedeutung zukommt.

Die Fünfte unter Konwitschny war das Ereignis des Himmelfahrtsfestes; überwältigend wirkten die unfehlbaren Steigerungen des Schlußsatzes; im Adagio entwirrten sich durchsichtig die heiklen Rhythmen. Mit der Urfassung der Neunten (überzeugend wirkten namentlich Scherzo und Adagio) und mit einer ganz prachtvollen Aufführung des Tedeums schloß Konwitschny das Fest, umjubelt von einer begeisterten, erschütterten Menge. Die neunerlei Chöre, die mitwirkten, rundeten sich gleichsam zu schwebender Wucht, und auch das Einzelquartett machte seine Sache gut (Anny Eisner, Ina Gerheim, Franz Köth, Fritz Seefried, letzterer aus Mannheim).

Im Hochamte, das Erzbischof Dr. Gröber feierte, erklang die e-moll-Messe, zusamt Ecce sacerdos und Ave Maria. Der ausführende Kirchenchor von St. Martin wurde von Musikdirektor Ketterer geleitet; im Ausdruck war der Gesang edel; doch ließ die Tonreinheit zu wünschen übrig. Am Begrüßungsabend spielte das Freiburger Streichquartett mit Hingabe das Quintett-Adagio. Dr. Barchet-Stuttgart zeigte schöne Lichtbilder eigener Aufnahme. Die Festrede hielt anstelle des verhinderten holländischen Gastes Oskar Lang-München. Dem Zusammenwirken der vielen Beteiligten lieh die Stadt Freiburg ihren Schutz. Ansprachen hörten wir von Oberbürgermeister Dr. Kerber, Prof. Grüninger, Prof. Auer (Vöcklabruck), dem Präsidenten der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, und von Prof. Moißl. Besonders hervorzuheben ist die Mitteilung, daß der Führer des Deutschen Reiches die Bruckner-Bewegung anerkennt und begünstigt.

Das Tonkünstlerfest in Hamburg.

Von Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Zum erstenmal geschah es in der Geschichte des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", daß eines seiner alljährlichen Tonkünstlerfeste in der weitläufigen, Weltluft-umwitterten Hanse-Hochburg, der mächtigen, die mit ihrer Schiffahrt den ganzen Erdball umspannt, Ereignis und in großem Stil gefeiert werden konnte. Hamburg hatte bisher die Veranstaltung dieser Musikfeste als eine betont deutsche Angelegenheit neidlos der weiteren Nachbarschaft — Bremen, Kiel, Schwerin, Hannover — oder den behaglicheren, enger und intimer gestimmten Mittelstädten Deutschlands überlassen. Noch vor dem Krieg stand ein durchaus amusischer Senat der Pflege höherer, — Mittelpunkt- und künstlerische Gemeinschaften bildender — Orchestermusik kühl, fast teilnahmslos gegenüber. Wie groß war das Staunen, als Generalintendant Strohm gelegentlich des Tonkünstlerfestes, Juni 1934 in Wiesbaden, der deutschen Musikwelt die nie erwartete Einladung Hamburgs überbrachte, welcher die weitere Überraschung folgte, das kühn geplante Hamburger Musikfest in engster Verbindung mit dem „Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" unternehmen zu wollen. Dieser „Ständige Rat" war die Verwirklichung eines ebenso musikpolitischen, wie musikwirtschaftlichen Gedankens, als dessen Urheber der weltkluge, für Wirklichkeitswerte und notwendigen Eigennutz überaus scharfsinnig sich einsetzende Richard Strauß zu gelten hat. Die von dem kundigen Meister geschaffene Vereinigung umfaßt heute achtzehn Staaten, denen es vorbehalten bleibt, die für das musikalische Schaffen repräsentativen und national bedeutungsvollen Werke ihrer Länder zur Aufführung vorzuschlagen. Die endgültige Entscheidung hat der künstlerische Vertrauensmann des gastlichen Landes zu treffen, das seinen Schutz, seine Mittel, seinen Enthusiasmus den geplanten internationalen Veranstaltungen angedeihen läßt.

Mit dem Übergewicht internationaler Musikbindungen wurde von vornherein der Charakter des Hamburger Musikfestes bestimmt, der deutsch-bodenständigen Musik der bescheidenere Rahmen zugewiesen. Nicolaus v. Reznicek, der Vertreter Deutschlands im „ständigen Rat", sah sich vor die angenehme Aufgabe gestellt, 320 der zur Aufführung vorgeschlagenen Partituren zu sichten, zu sieben, zu werten und so nach bestem Wissen und Gewissen ihnen ihr vorläufiges Schicksal zu bestimmen. In 8 Festtagen, in drei Orchesterkonzerten, drei Kammermusikaufführungen und einem Kirchenkonzert mußten 41 Werke untergebracht werden; dazu nicht weniger als 50 Gesangsstücke und Lieder. Bei dieser Werküberfülle ist es nicht weiter verwunderlich, daß die Orchesterkonzerte durchschnittlich drei Stunden beanspruchten, daß Kammermusiken sogar durch volle vier Stunden sich hindehnten, die Nerven bis zur vollständigen Ermüdung anspannten; endlich eine Konzertflucht hervorriefen, die wertvollen Werken gegenüber als sehr bedauerliches Versagen bemerkt wurde, aber menschlich verzeihlich ist: denn auch vor dem „Musiktank" bleibt der Rückzug der bessere Teil der menschlichen Tapferkeit. Zu diesen Konzertfreuden gesellten sich in optisch-akustischer Verschwisterung die Reize farbiger Opernaufführungen. Hans Pfitzners „Armer Heinrich", Moniuszkos durch prächtige Tanzszenen belebte Oper „Halka", — ein deutsches Kompliment nach Polen hin! —, dazu noch ein „Tanzabend" mit Pantomimen und zierlichen Beinphantasien von Zoltan Kodaly, Julius Weismann und Manuel de Falla zeigten das Hamburger Staatstheater mit hervorragenden Leistungen auf neu gewonnener Höhe. Also: in diesen acht Tagen gab es unendlich viel zu hören und zu sehen. Fast sogar des Guten zuviel; aber auch so mancherlei, das zur Schattenseite sich neigte, nicht Erlebnis wurde und darum zum Vorteil des Ganzen der Wohltat des Schattens hätte überlassen bleiben können. Noch eine andere Forderung der tiefer an dieser Werkschau interessierten Musiker und Musikfreunde blieb unerfüllt: die Uraufführungen fehlten! Viele von den wertvollen, lebenskräftigen und urwüchsigen Werken, die in breitem Strom, sogar auch in majestätischer Fülle und Pracht vorüberzogen, gehörten der weit zurückliegenden hoch-romantischen Zeitperiode an; waren, vielfach da und dort aufgeführt, längst berühmt und gewürdigt worden. Wenn sie spät bis an die Peripherie Hamburgs vordrangen und hier zum ersten Mal gehört wurden, so beweist diese Tatsache wiederum die andere, daß Hamburg sich bisher nur in bescheidenem Sinn als „Musikstadt" bezeichnen und fühlen konnte. Durch diesen seinen internationalen Charakter — die musikalische Mitwirkung von 18 Ländern und Nationen, — will das Hamburgische Musikfest ehrlich das Seine beitragen zum Austausch geistiger und kultureller Werte, zum Verständnis für das fremde Volkstum, das, wie jedes Volkstum, den nationalen Adel der Musik, mit ihm internationale Dauerwertgeltung und sozusagen eine geistige „Goldwährung" bedeutet, die keinen Valutaschwankungen ausgesetzt ist. Aus dieser Einstellung erklärt sich die Absicht der internationalen Höflichkeit und einer Verbindlichkeit, die über vornehme Gastfreundschaft hinaus, das gleiche Entgegenkommen und die gleiche Gastfreundschaft der anderen Länder und Völker deutscher Musik und deutschen Künstlern gegenüber vorbereiten und sichern will; wie das neue Deutschland sich der ewigen Dankbarkeit bewußt bleibt, die es Österreich, die es vor allem der unvergleichlichen Kulturmetropole schuldet, von der aus die Musik Haydns, Mozarts und Beethovens nach Deutschland hinüberflutete; jene Musik, die, eine der obersten Lebensmächte und stärksten Gemütskräfte der Menschheit, in den Allgemeinbesitz Deutschlands übergegangen und, mehr noch, Weltbesitz geworden ist.

In diesem „europäischen Konzert", das von Finnland bis Portugal alle musikschöpferischen Völker zu einer „akustischen Ausstellung" ihres Nationalgutes an Musik vereinte, wurde die Wertschätzung der aufgeführten Werke in einer Skala deutlich, deren Grade von duldsamer Artigkeit und bemessener Achtung bis zum Enthusiasmus, bis zu seelischem Überströmen hinaufreichten. Die stärksten, von elementarer Begeisterung getragenen Erfolge dieser Konzertreihe verknüpften sich vor allem mit zwei Namen, wie man sie grundverschiedener nicht denken kann: der Träger des einen Namens entstammt dem hohen skandinavischen Norden: Yriö Kilpinen, ein feurig beweglicher, sprudelnd lebendiger Finne, bannte mit seinen 7 „Liedern

um den Tod", wundervoll tiefen Dichtungen Christian Morgensterns, mit ihrem höchst persönlichen Eigenklang, ihrer Poesie und ihrer Schwermut uns Alle in jene Ergriffenheit, die sich in unendlichem Beifall befreien mußte. Gerhard Hüsch als Sänger, Udo Müller am Flügel waren die Offenbarer dieser geheimnisvollen Lyrik. Der andere Name gehörte einem Österreicher: Wilhelm Kienzl, dem in ganz Deutschland geliebten Schöpfer der beiden Volksopern: „Evangelimann" und „Kuhreigen". Seine Lieder kommen aus trautester Menschlichkeit, die um alles Süße und Schwere weiß; sie sind voll Güte, voll Zartheit und Humor; sie rühren, wie das ergreifende „Die Mutter mein trägt eine Sorgenkrone", an Heiliges, an die Mutterliebe. Der greise Meister am Klavier und der herrlich singende Bariton Dittmer: ein unvergeßliches Bild! Hingerissen feierte die Gemeinde dieser Mittags-Kammermusik den schlichten, echt volksnahen und volkstümlichen Künstler, einen Musiker des Herzens und reiner Wahrhaftigkeit. Noch ein anderer Österreicher hob sich mit dem prachtvollen Schwung seiner romantisch reichen Musikseele und der Kraft beherrschter Gestaltung zu stärkster Wirkung: Josef Marx, in Deutschland bewundert als Lieder-Komponist von opalisierendem Harmoniezauber, fesselte in seiner „Trio-Phantasie" für Klavier, Violine und Violoncello durch den glühenden Schwung und die hymnenartige Breitung des melodischen Zuges. Noch ist zweier Österreicher zu gedenken: des jungen Friedrich Bayer, mit dessen Klavierkonzert b-moll die jugendlich entzückende Pianistin Isolde Ahlgrimm-Wien sich einen starken „Publikumserfolg" errang; und des älteren Franz Schmidt, dessen kühne „Toccata" mit ihrer Seismos-Wirkung der Orgelvirtuose Fried. Brinkmann in der barocken Riesenweite der Michaeliskirche vor den Klangschädigungen akustischen Gewölbenachhalls nicht ganz bewahren konnte.

Den Eindruck des Liebenswürdigen, eines folkloristisch bodenständigen Temperaments dankte Hamburg dem jugoslawischen Komponisten Jacov Gotovac: sein großes instrumentales Rondo, in dem der nationale Kolo, der Volksreigen Südslawiens in feurigem Puls schlägt, prickelt norddeutsche Nerven mit dem Anreiz rhythmischer Spannungen: Ein amüsantes Stück künstlerisch geformter lebendiger Bewegungsmusik. Die Summe dieser höchst erfreulichen Temperamentleistungen gewann weiteren Zuwachs aus ungarischer Musik: Zoltan Kodaly erschien mit der wertvollen, musikalisch und seelisch tieferdringenden „Sonate für Violoncell und Klavier", unvergleichlich gespielt von Gaspar Cassado und Willi Hammer. Einer erfrischenden Klaviersuite Ernst von Dohnanyis mit der gewitzten Schlußfuge sicherte der glänzende Pianist Ferry Gebhardt dankbarsten Empfang. Aus der Tschechoslowakei, genauer gesagt aus Prag, war ein Werk gleich tief in Heimatsehnsucht und Gemüt, in Gläubigkeit, Lebensmüdsein und rettendem Gottvertrauen zu uns herübergeklungen: die edle, zwischen Chor und Solisten geteilte Kantate des tschechischen Meisters Josef Bohuslav Foerster; 10 Jahre seines Lebens hatte er künstlerischer Tätigkeit in Hamburg gewidmet, der ruhmreichen Stadt, derem Operntheater seine Gattin, Bertha Foerster-Lauterer, als unvergessene Zierde angehörte. Nun stand er wieder einmal in lebensvoller Gegenwart mitten in unserer musikalischen Gemeinschaft. Sein Werk „Mortuis Fratribus", dem Andenken an den verstorbenen Malerbruder entblüht, hörten die Hamburger und wohl alle Festgäste bewegten Herzens. Die dichterische Unterlage seiner Kantate schuf sich Foerster aus Versen von Karl Gerok, Josef Merhaut, Jaroslav Vrchlicky und Rabindranath Tagore. Ein biblischer Psalm „Der Herr ist mein Hirt" beschließt sie. Böhmen gehört auch Vitezlav Novak an, dessen D-dur-Streichquartett, von einer geheimnisvollen Fuge eingeleitet, auf Imitationstechnik gestützt, in einem köstlich leichten und schwerelosen Finale ausklingt. Das Peter-Quartett (Krefeld) legte mit dem Werk Ehre ein.

Italien hatte drei seiner schaffenden Musiker nach Hamburg zur musikalischen Weltschau geschickt: den jungen Enrico Porrino, dessen Poema sinfonica „Sardegna" die Schilderung heißen sardischen Volkslebens mit realistisch starker Tonmalerei, pastoraler Naturstimmung und Volkslied verbindet; Giulio Cesare Sonzogno warf einen wuchtigen und dynamisch zyklopischen Orchestertango in die erregte Hörergemeinde; aber erst dem erfahrenen und gereiften Meister Franco Alfano erschloß die heroische Seconda Sinfonia mit ihren Dissonanz-Span-

nungen, ihrer Leidenſchaftsrhythmik und ihrem dynamiſchen Pathos ſtärkere Teilnahme und Miterleben. Auch ſie ſchildert „Ein Heldenleben". Und wenn man ſie einfach „Muſſolini" nennen würde, dürfte man kaum fehlgreifen. Aus Belgien waren drei gekommen: Jan Blockx mit einer religiös gefärbten, etwas primitiven ſymphoniſchen Trilogie („Allerſeelen — Weihnachten — Oſtern"); Edward Verheyden mit noblen Liedern, von Adelheid Holz gemütswarm und vornehm geſungen, und Marinus de Jong, dieſer mit einem Streichquartett in den vier alten Kirchentonarten: fromme Muſik, dem Geiſt des Volksliedes verwandt, durch urſprüngliche Züge vom Alltag abgehoben. Mit ſeinem verinnerlichten Vortrag wurde das Hanke-Quartett wertvoller Bundesgenoſſe des belgiſchen Komponiſten. England war würdig vertreten durch Edward Elgars kernige, fröhlich unterhaltſame, aus dem Londoner Straßenleben geſchöpfte Ouverture „Cockaigne" und G. Th. Holſts übermütiges Ballett aus „Perfect fool": ein Stück ſeltener Klänge und von vollendeter Verrücktheit! Frankreich ſtützte die neuere Entwicklung ſeiner von franzöſiſchem Eſprit geſegneten neuen Muſik auf impreſſioniſtiſche Beweisſtücke: in dieſer Gruppe kennzeichnet ſich G. Samazeuilhs Orcheſtergedicht „Nuit" durch verſchwimmendes Sfumato der Linienbewegung, durch die oſzillierenden Debuſſy-Akkorde mit ihren verweichlichenden Nebentönen, durch Klangrauſch und Farbengeſtöber, aber auch durch die Geſtaltloſigkeit eines bunten und dennoch motiviſch unveränderlichen Kaleidoſkopwechſels zum phantaſtiſchen Elementarchaos. Man fühlt ſich gereizt, das Weſen dieſer Muſik durch Gleichniſſe umſchreibend zu verdeutlichen. Man mochte ſie einen Tanz der Regenbögen nennen; oder: eine ſchwirrend funkelnde Kolibriwolke, oder phosphoriges Flimmern und Glitzern; oder eine Spektralmuſik von flutenden Lebenslinien ... Das orchideenhaft Phantaſtiſche dieſer Muſik lockt uns ſelbſt in das uferlos Phantaſtiſche. Die Lieder desſelben ſicherlich minutenlang ſehr intereſſanten Komponiſten — in ſeinem „Stundenkreis" — bieten nur Farbenklänge und diſſonante Spannungen, mancherlei Reize wie parallele Quartenharmonien, maleriſche Figuren, aber ſicherlich keinerlei motiviſche Einfälle, geſchweige organiſches Wachstum, oder gar eine aufblühende und beglückende Melodie: Klavierimproviſationen mit erläuternder Singſtimme und flimmernden Verſen in der Gefolgſchaft ſeiner Orcheſtermuſik und ihrer Haſchiſchnarkoſe. Viel näher ſtehen dem deutſchen Muſikempfinden die orientaliſch angehauchten Geſänge Albert Paul Rouſſels, des Vielgereiſten, der Marineoffizier war, bevor er Muſiker wurde. Klare Linienbildung und der Kult geprägten Ausdrucks empfiehlt ſie unſerer Sympathie, die ihnen die meiſterlich vollendete Vortragskunſt Madame Ritter-Ciampis (von der großen Oper in Paris) ja auch wirklich gewonnen hat. Gabriel Piernés „Sonata da Camera" für Flöte, Violoncell und Klavier in vorzüglicher Darſtellung von Hamburger Künſtlern: Hans Brinkmann, Rud. Metzmacher und Werner Schröter geſpielt, erfreut durch ihre echt Pariſeriſche Eleganz, die Liebenswürdigkeit ihres delikaten Barockſtils und durch jene Vollendung der Form, die Edward Grieg ſo ſehr an der franzöſiſchen Muſik bewunderte. Für die Ehre der däniſchen Muſik ſetzten ſich nachdrücklich zwei bedeutende Komponiſten däniſchen Blutes und Geiſtes ein: Jens Laurſon Emborg mit der feinen durchſichtigen und ziſelierten Kleinarbeit ſeines ſympathiſchen Streichquartetts — ſeines fünften! — und nach dieſem, vom Hamburger Hamann-Quartett klangſchön und temperamentvoll geſpielten Werk, der bedeutende Louis Glass mit ſeiner „Sinfonia svastica", die im altgermaniſchen Lebensrad, dem Sonnenbild, ein nordiſches Symbol des menſchlichen Lebens und ſeines Kreislaufes erkennt. In ihren vier Sätzen vergeiſtigt ſie beſtimmende Eindrücke von Tagewerk und Ruhe, von Schattenreich und Morgendämmerung her mit glänzend entwickelter Ausdruckskunſt und ſchöpferiſcher Phantaſiefülle zu weſenhaft muſikaliſcher Geſtalt. Da gibt es Außerordentliches zu hören: ſo die Orgelpunkte des Andante tranquillo, die zur muſikpſychologiſchen Formel wohltätiger ſeeliſcher Entſpannung, der Ständigkeit und beglükkender Ruhe werden; ſo das ſpukhafte Scherzo des 3. Satzes: „Schattenreich", das nach dem Nachtzauber des Glockenſpiels im Trio ſich mit Diſſonanzenballungen in dem wilden Gang der Poſaunen und Trompeten zum unheimlich und bedrohlich Dämoniſchen ſteigert. In unmittelbarer Nähe dieſes großartig ausklingenden Werkes grüßte noch einmal Finnland in das hochwogende Muſikfeſt mit der ſeit langem europäiſch wohlbekannten prachtvoll urwüchſigen

Karelia-Suite des finnischen Altmeisters Sibelius. Das benachbarte Rußland war in diesem „ständigen Rat" noch nicht erschienen. Indessen, des hochgeschätzten Deutschrussen Paul Juon „Bläserquintett" — ein älteres Werk, von der ausgezeichneten „Bläservereinigung des philharmonischen Staatsorchesters" glänzend aufgeführt, — darf vielleicht als beabsichtigte und andeutende Abrundung des internationalen Programms oder als regionale Vorpostenstellung nach der russischen Grenze hin gelten. Aus dem sonnenhellen Land Schweden trugen zwei schaffende Künstler sonnenhelle Musik in das amphibiale Klima Hamburgs: Ture Rangström, Sänger, Komponist, Musikkritiker, der Literatur Skandinaviens eng verbunden, erschien mit der liebenswürdigen Lyrik einiger — von Henny Wolff gesungener — Lieder, in denen ein balladesker Unterton mitklingt, aber doch auch im Strom malerisch schäumender Klavierbegleitung neben überraschenden Terzenrückungen der Harmonie fliegende Blätter und Blüten aus fernen Gärten (z. B. jenen Puccinis und Griegs) vorüberwehen; wogegen aber der jüngere Schwede Eric Westberg stärker sogar noch auf ermüdete Aufnahmebereitschaft mit belebendem Reiz wirkte. Seine 2. Symphonie, kunstvoll gearbeitet, in ihren kanonischen Kunstgriffen meisterlich, ohne musikmathematisch errechnet zu sein, schon in ihrem Instrumentalklang tief musikalisch empfunden und erfühlt, strebt in 4 Sätzen empor, an denen im Gegensatz zu den überlieferten Tempocharakteren die besonderen Überschriften auffallen: sie kündigen neue Formgestaltung an; so verspricht der 1. Satz: „Improvisata" freie Phantasie, der 2.: „Toccata" etüdenmäßig motorisches Spiel, der 3. bringt eine „Aria" (und zwar eine solche von ganz besonderem Saft!); und endlich das Finale einen „Kanon". Trotz der Beschränkung, die sich diese Musik in der Abkehr von Schema und Gewohnheitsformen auferlegt, wird sie Romantik, Leidenschaft, schwärmerisch; bezaubert mit erlesenen Schönheitszügen. Aber in ihrer Abkehr vom historischen Typ wird auch das Abrücken vom eigentlichen Wesen, vom formenden Geist und dem psychisch-organischen „Gesetz" der Symphonie deutlich. Den Skandinaviern völkisch nahe verbunden verkündete Jon Leifs seine „Isländischen Lieder": gewachsen im kargen Klima jenes herben Nordlandes, das die Heimat der für uns Germanen so bedeutungswuchtigen Edda wurde. Schwermütig, trübe klingt es aus ihnen; ein Choral („Auf, auf mein Sinn") hält fest am Kirchenton; mixolydische Wendungen spielen in dem vierzeiligen: „Mond hingleitet, Tod nun reitet . . ." Adelheid Armhold mit Werner Schröter am Klavier nahm sich liebevoll dieser hochnordischen Tonpoesie an. In der Front der fremdvölkischen Komponisten trat der Pole Ludomir von Rozycki mit seinem — von dem deutschen Pianisten Rudolf Hauschild hochmusikalisch vorgetragenen — „Klavierkonzert" op. 43 als überaus sympathische Schöpferpersönlichkeit hervor. Obwohl im Instrumentalklang zu dicht, wie in seiner Ausdruckstechnik weder von Liszt, noch von den Zierfiguren und den ornamentalen Rankenlinien der Chopinschen Klavierpoesie unberührt, so läßt schon das einleitende Andante in seiner Schwermut aufhorchen; noch mehr aber die eigentümliche Verhaltenheit und vor allem die „stillen Momente"; mit ihnen eine bleiche Romantik, an deren Nocturnostimmungen ein Nachhall vom Klang venetianischer Gläser haftet. Das Finale rafft sich auf, ergießt seine Lebensfreudigkeit in feurig lebendigen polnischen Tanzrhythmen. Und somit behält dieses Allegro giocoso Recht, mit dem das Werk wirkungsvoll sein Schlußwort spricht. Der in Deutschland besonders hochgeschätzte Schweizer Othmar Schoeck kam mit seinem merkwürdigen „Notturno" op. 47 zu Gehör, einem Werk, das 5 Sätze für Streichquartett mit 10 Liedern für eine tiefe Singstimme zusammenschmilzt; die Lieder ruhen wiederum auf Streichquartettbegleitung und müssen darum mit der Gleichfarbigkeit auch unausbleiblich klanglichem Reizschwund verfallen: um so gewisser, als dieses Werk fast eine Stunde für seine Aufführung in Anspruch nimmt. Aus seelischer Zerrissenheit und unvergleichlicher Naturstimmung hervorgewachsen, sind die Gedichte Lenaus nichts anderes als feinsinnig lyrischer Deklamationsgesang geworden, dem der schöpferisch vokale Einfall, der starke melodische Auftrieb nicht zu Hilfe kommt, wie fein auch der instrumentale Hintergrund gewebt sein mag. Mehr als einmal denkt man wohl bei diesem Verhältnis von Singstimme und Streicherklang an die Christusfigur der Matthäuspassion, für die Bach die Quartettbegleitung aus der venetianischen Oper herübergenommen hat, wo sie für die „Ombrae" gebraucht wurde. Das Fehse-

Quartett (Berlin) und der seelisch durch besondere Feinfühligkeit ausgezeichnete Bassist Felix Loeffel widmeten dem Notturno opferbereit ihre Hingabe, durch die sie dem ganz abseitigen Werk einen äußerlich starken Erfolg gewannen.

Ich habe bereits betont, daß durch den Einbruch fremdländischer Musik in das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins der Aufführungsraum, auf den deutsche Musik Anspruch erheben muß, bedenklich eingeengt worden war. Trotzdem, es war immerhin noch des Platzes genug vorhanden, um einen stattlichen Aufmarsch hervorragender schöpferischer deutscher Musiker zu ermöglichen. Georg Schumann mit seinen „Variationen für 2 Klaviere über ein Thema Beethovens", Max Trapp mit seiner temperamentfrischen „Ouverture aus dem Konzert für Orchester", Georg Vollerthun mit schwungvollen „Liedern aus Niederdeutschland" — ein echt deutscher Stil! —, Ewald Straessers Klavierquintett fis-moll mit Meta Hagedorn und dem Schmalmack-Quartett, Heinrich Kaminskis wertvolle archaisierend in das Barock zurückgreifende und dennoch der Gegenwart menschlich nahe „Musik für 2 Violinen und Cembalo", Max Regers Kirchenkantate „O Haupt voll Blut und Wunden", Max v. Schillings' „Erntefest": alle diese Werke — wie wohl auch die tiefgründige B-dur-Symphonie von Richard Wetz, deren Adagio in das Kirchenkonzert gestellt worden war — sind außerhalb Hamburgs oft genug aufgeführt und in diesen Blättern besprochen worden, so daß also ein zwingender Grund, ihnen Betrachtungen oder auch nur kurze Bemerkungen zu widmen, sicherlich nicht vorliegt, so technisch vorzüglich und künstlerisch abgerundet ihre Hamburger Aufführungen auch gewesen sein mögen. Neu für Hamburg — also: sehr begrenzt neu! — war einzig Paul Graeners „Vorspiel, Intermezzo und Arie", nach Versen von Max Dauthendey für eine hohe Singstimme, Gambensolo und Kammerorchester; eine peinlich saubere, unbeschwert spielfreudig graziöse Musik, deren verliebte Verse in der Deutlichkeit ihrer Erotik beinahe plump wirken. Helene Fahrni sang diese Verse mit ihrem biegsam lieblichen Sopran, R. Metzmacher meisterte die Gambe. Eindruck und Wirkung waren bedeutend. Und sicherlich muß nachträglich noch der großzügigen, aus geistiger Kraft beherrschten Aufführung der Dante-Symphonie gedacht werden, mit der Siegmund v. Hausegger in einer bewundernswürdigen Leistung die unlösbare geschichtliche Verbindung des Allg. D. M. V. mit Franz Liszt, seinem Schöpfer, ebenso nachdrücklich wie wuchtig betonte. In die mannigfaltigen Dirigieraufgaben der Orchesterkonzerte teilten sich die beiden Dirigenten: der Italiener Adriano Lualdi und der Deutsche Eugen Jochum. Beide hervorragende Musiker, beide feurige Persönlichkeiten, urwüchsige Dirigiertemperamente; Lualdi: gereift, machtvoll, schwer, dynamisch gewichtig, fortgerissen vom Sturm der Musik; Jochum: jung, schlank, beweglich, mit weit schwingendem Arm und lebensvoller Geste. Lualdi dirigierte alle italienische Musik; Jochum alle deutschen, nordischen und französischen Werke, wie auch die Kirchenmusik. Als durchaus hervorragend verdienen sowohl die Chorleistungen der Singakademie und des mit dieser vereinten Lehrergesangvereins, wie nicht minder jene des Festorchesters freudige Anerkennung; in diesem gewaltigen Instrumentalkörper waren das Philharmonische Staatsorchester und das Symphonie-Orchester des Hamburger Reichssenders einheitlich verschmolzen worden.

Als der ADMV. mit nur 200 seiner Mitglieder (— so versichert man —) in Hamburg einzog, mit ihm sein Vorstand und die Abgeordneten des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" — welch' eine Riesenschlange von Titel! — bewährte sich wie immer und überall Hamburgische Gastfreundschaft und Herzlichkeit. Empfangsfeierlichkeiten im Rathaus, bedeutende Reden, Sitzungen, frohe Geselligkeit, Frühstücke, gefahrlose Wasserfahrten auf der Elbe umrahmten den feierlichen Akt, in dem Bürgermeister Krogmann die Brahmsplakette als höchste von Hamburg an Musiker verliehene Auszeichnung den Herren Lualdi (Italien), Alb. Roussel (Frankreich), Jean Sibelius (Finnland), Kurt Atterberg (Schweden), Herbert Bedford (England), sowie den deutschen Komponisten Siegmund von Hausegger, Hans Pfitzner, Nicolaus von Reznicek und Joseph Haas überreichte. Wilhelm Kienzl war vergessen worden. Aber dieses Versäumnis wurde wieder gutgemacht: Wilhelm Kienzl empfing die Brahmsplakette aus den Händen des Senators Allwörden im ersten Festkonzert unter freudigem Beifall des festlichen Saales.



Ludwig Maurick

der Komponist der erfolgreichen Oper „Die Heimkehr des Jörg Tilman"



Aus der Oper „Die Heimkehr des Jörg Tilman":

Die Werbeszene im Chinesischen Teehaus. In der Mitte Alfred Poell in der Titelrolle

BILDER VON DER 3. REICHSTAGUNG DER N.S.-KULTURGEMEINDE ZU DÜSSELDORF

(Phot. Martin Knauer, Düsseldorf)



Univ.-Prof. Dr. Max Schneider

Geboren 20. Juli 1875

Das Zwickauer Schumannfest (1.—8. Juni 1935.)

Von Georg Eismann, Zwickau.

„Sage allen, daß trotz aller Alpen mein liebes Zwickau doch mein liebes, teures Zwickau bleibt."
(R. Schumann an seine Mutter aus Bern 1829.)

„800 Jahre Zwickau — 125 Jahre Robert Schumann." Das ist Anlaß genug, ein großes Stadt- und Musikfest zu feiern. Die weihevolle Eröffnung am Festsonnabend konnte in keinem passenderen Raum vor sich gehen als in dem mit Zwickaus und auch Schumanns Geschichte eng verwachsenen altehrwürdigen Gewandhaus der einstigen Tuchmacherstadt.

Nach dem Fahneneinmarsch nahm die Festteilnehmer der ganze Frühlingszauber von Schumanns „in feuriger Stunde geborener" B-dur-Sinfonie gefangen. Der neue Stadtmusikdirektor Kurt Barth erweckte mit dem ausgezeichnet mitgehenden Orchester die Schönheiten dieser Partitur zu blühendem Leben und Weben. Unwillkürlich schweiften die Gedanken beim Anhören dieses wertvollen sinfonischen Werkes zurück in die Vergangenheit und machten Halt bei dem Novembertag des Jahres 1832, an dem sich der 22jährige Künstler Schumann in einem Konzert zusammen mit Clara Wieck hier in diesem Raum die ersten Sporen des Sinfonikers verdiente. Er führte damals einen Sinfoniesatz auf, der später nicht veröffentlicht wurde.

Oberbürgermeister Dost hielt eine Festansprache, in der er liebevoll die geschichtliche Entwicklung Zwickaus und seine Bedeutung als Stadt der Arbeit und als Schumannstadt zeichnete. Seine begrüßenden Eingangsworte trugen vor allem der Tatsache Rechnung, die das Fest durch Anwesenheit des Reichsstatthalters Mutschmann und der noch lebenden 84jährigen Tochter des Meisters, Eugenie Schumann, erhielt. Der Reichsstatthalter erwiderte später in herzlichen Worten. — Über Schumanns Leben und Kunst sprach Studiendirektor Neugebauer in eindrucksstarker, formvollendeter Rede, die starken Beifall auslöste.

*

Es ist der Festleitung nicht hoch genug anzurechnen, daß sie Schumanns Geburtsstadt auch einmal mit seiner einzigen Oper „Genoveva" bekannt machte. Diese zu Unrecht vergessene Oper zuerst wieder aufgeführt zu haben, ist die künstlerische Tat des Landestheaters Rudolstadt (Intendant Egon Schmid), dessen Künstler uns dieses Werk brachten. Unter der verantwortungsbewußten musikalischen Leitung von Max Stumböck kam mit den vereinigten Landeskapellen Rudolstadt und Meiningen eine würdige Aufführung zustande, ohne freilich dem umstrittenen Werk den letzten Dienst erweisen zu können. Die musikalisch-schauspielerischen Kräfte waren durchschnittlich gute. — Diese Oper müßte trotz der im Dramatischen liegenden Mängel durch mustergültige Aufführungen erster großer Opernbühnen des Reiches wieder lebensfähig gemacht werden können. Sie verdient es wegen ihres tiefen deutschen Gehalts, der dem „Fidelio" verwandten sittlichen Idee und wegen ihrer edlen, wertvollen Musik.

*

Am Montag Vormittag vereinigte sich eine zahlreiche Menge von Schumannverehrern zu einer Gedenkfeier am Schumanndenkmal, die durch einen Männerchor „Hymne an Robert Schumann" von Carl Reinecke, gesungen von Mitgliedern des Sächs. Sängerbundes unter KMD Schanze eröffnet wurde. Es erfolgten Kranzniederlegungen durch die Deutsche Brahmsgesellschaft, deren Vertreter Oberregierungsrat Dr. Ernst Michelmann-Berlin in eindrucksvollen Worten der Beziehungen zwischen Brahms und Schumann gedachte, ferner durch die Zwickauer Bürgergesellschaft und den Zwickauer Kreis 13 im Deutschen Sängerbund. Für die Stadt Zwickau selbst legte MD Barth einen Kranz nieder, nachdem er in gehaltvoller Rede die Bedeutung Schumanns als deutscher Künstler gerade fürs neue Reich besonders herausgehoben hatte.

Anſchließend übergab im neuhergerichteten Geburtszimmer Schumanns am Markt ein Vertreter der Schumanngeſellſchaft die von ihr geſtiftete Schumannbüſte der Stadtverwaltung. Die bronzene Schumannbüſte iſt eine künſtleriſch vortreffliche Leiſtung des Zwickauer Bildhauers Edmund Schoriſch.

*

Der Abend brachte dann das Feſtſinfoniekonzert. Zunächſt vermittelte GMD Carl Schuricht die dämoniſch-leidenſchaftliche Manfredouvertüre und die einer ſinfoniſchen Phantaſie gleichkommende d-moll Sinfonie in großer Geſtaltung. Schuricht, eine in ihren Bewegungen und in ihrem Künſtlertum äußerſt ſympathiſche Dirigentenperſönlichkeit führte das vorbildlich muſizierende Stadtorcheſter mit letzter Überlegenheit. Ludwig Hoelſcher gab mit beſtrickender klanglicher Geſtaltung das Cellokonzert op. 129 in techniſcher Vollendung wieder. Und Elly Ney lieh ihre hohe pianiſtiſche Kunſt dem einzigartigen Klavierkonzert, das uns immer wieder als eine der herrlichſten Offenbarungen von Floreſtan und Euſebius entzückt. — Im dicht gefüllten rieſigen Konzertſaal der „Neuen Welt" ließ ſich eine für Schumanns Kunſt und ihre hervorragenden Diener begeiſterte Konzertgemeinde zu Beifallsſtürmen hinreißen, die in Zwickau nicht alltäglich ſind.

*

Eine Morgenfeier des Elly Ney-Trios brachte an Kammermuſiken das düſtere d-moll-Trio, die etwas lang ausgeſponnene Violinſonate op. 121 und das bedeutende, poeſieerfüllte Klavierquartett (Bratſche: W. Trampler). Der Geiger Karl Freund, in letzter Minute für den ausgeſchiedenen Florizel v. Reuter eingeſprungen, erwies ſich als vornehmer, reifer Könner mit feinem Klangſinn. Elly Ney ſelbſt ſpielte mit farbenreicher Anſchlagskunſt die unſterblichen Kinderſzenen.

*

Unter KMD Joh. Schanze kam eine ausgezeichnete Aufführung von „Paradies und Peri" zuſtande, die bewies, daß dieſes melodienerfüllte, in ſeiner Lyrik echt Schumannſche Chorwerk von ungebrochener, ſtarker Wirkung iſt, wenn man in der Wahl der Soliſten eine ſo glückliche Hand wie diesmal hatte. Eine alles überragende Geſangskünſtlerin war in Ria Ginſter gewonnen worden; ſie ſang die Partie der Peri in idealer Vollkommenheit. Auch die Altiſtin Luiſe Richartz-Frankfurt a. M. und Joſef Witt-Braunſchweig (Tenor) waren vorzüglich. In kleineren Geſangspartien gaben Hans Kunz-Zwickau (Baß), Irene Körner-Dresden (Sopran) und Fritz Stöckert-Plauen (Tenor) ebenfalls ihr Beſtes. Chor (a cappella-Verein, Marienchor, Philharmonie) und Orcheſter trugen weſentlich dazu bei, daß eine ſo eindrucksvolle Wiedergabe erzielt wurde. — Vor Beginn des Konzerts ſprach Elly Ney. Sie betonte, daß vor allem Schumanns Muſik wie alle große Kunſt aus reinem Gefühl und nicht aus dem Verſtand komme. Sie gehöre daher dem geſamten Volk. Elly Ney regte von dieſem Geſichtspunkt aus an, in regelmäßigen Abſtänden wiederkehrende Schumannfeſte zu veranſtalten.

*

In einem Chorkonzert am Mittwoch brachte der Leipziger Lehrergeſangverein unter Prof. Günther Ramin in prachtvollen Darbietungen „Männerchöre der Romantik" von Volkmann, Schumann, W. Berger, Schubert. Die Schumannſchen Chorperlen „Der träumende See" und „Die Roſe ſtand im Tau" wurden ſo romanzenhaft fein nachgezeichnet, daß man bedauerte, auf einem Schumannfeſt Schumann ſelbſt nur mit 2 Männerchören berückſichtigt zu finden.

Starke Wirkung erzielte auch Paul Kröhne mit dem Zwickauer Lehrergeſangverein und dem Kammerchor. Die Leiſtungen dieſer Chöre, die ſich diesmal zu einer klangvollen Einheit zuſammengeſchloſſen hatten, ſtanden den vollendeten Darbietungen der Leipziger Sangeskameraden nicht nach. Zunächſt wurden vier der ſchwierigen doppelchörigen Geſänge op. 141 geboten. Von den bekannteren 4ſtimmigen Chorliedern verfehlten „Schön Rohtraut", das in Waldromantik getauchte „Im Walde" und das ſchlichtinnige „Gute Nacht" ihre Wirkung nicht.

Zwischen den Chordarbietungen hatte man zwei Zwickauer Künstlern Gelegenheit gegeben, ihr Können unter Beweis zu stellen. Von Johannes Engelmann spielte Frau Erzsi Laszlo-Weickert die dreisätzige Soloviolinsonate op. 31, ein modernes Werk, das stilistisch mit romantischer Musik fast keine Beziehungen hat.

*

Gegen Ende der Festwoche fand in der Marienkirche, die in diesen Festtagen feierlich zum Dom erhoben wurde, eine Abendfeier statt mit Werken von Tonsetzern, die in Zwickau geboren wurden oder an St.Marien tätig waren: R. Schumann, E. Kronach, R. Vollhardt, G. Göhler, P. Gerhardt, der auch den Orgeldienst versah und Joh. Schanze, dem Leiter dieser Veranstaltung.

*

Am 8. Juni, dem Tage, da sich „125 Jahre Robert Schumann" erfüllten, hielt die Schumanngesellschaft ihre diesjährige Hauptversammlung ab. Auf die Geschäftsversammlung folgte eine musikalische Morgenfeier, die nun endlich Schumann auch als den unvergänglichen Liedschöpfer, als den wir ihn ja alle ganz besonders lieben, herausstellte. Irene Körner-Dresden sang mit gediegener Vortragskunst vor einer dankbaren, zahlreichen Schumanngemeinde u. a. Frühlingsfahrt, Soldatenbraut, Mondnacht, begleitet von Georg Eismann. An kammermusikalischen Darbietungen hörte man das Adagio-Allegro für Horn op. 70 (K. Eifel) und durch das Dämmrichquartett (Klavier: Fritz Schnell) den 1. Satz des heroischen Klavierquintetts. — Herr Direktor Kreisig hielt eine köstlich humorvolle Ansprache über die von ihm geleitete Entwicklung des Schumannmuseums, das an diesem denkwürdigen Tage gerade 25 Jahre besteht.

Uraufführungen bei der 3. Reichstagung der N.S.-Kulturgemeinde in Düsseldorf.

Von Theo A. Sprüngli, Düsseldorf.

Die meisten der Uraufführungen innerhalb der 3. Reichstagung der NS-Kulturgemeinde, die durch den ihnen gewordenen bedeutungsvollen Rahmen in den Blickpunkt der gesamten deutschen Musikwelt gerückt waren, enttäuschten. Nicht so sehr wegen mangelnder künstlerischer Qualitäten der Werke, denen sie galten, als weil man auf Ansätze zu neuer Form- und Inhaltfindung gehofft hatte und statt dessen hauptsächlich Altgewohntes zu hören bekam, — wenigstens im Konzertsaal. Vorwärts weisende Bedeutung hatte da lediglich das Chorwerk „Einer baut einen Dom", das den ersten Versuch darstellt, die weltanschaulichen Grundgedanken des Nationalsozialismus in größerer musikalisch-dichterischer Form zu gestalten. Aus diesem Grunde ist seine klare geistige Haltung für diesmal noch wichtiger, als die unter sachlich-kritischen Gesichtspunkten nicht fortzuleugnende Tatsache, daß eine Synthese von Form und Inhalt noch nicht gefunden wurde. Der Dichter Karl Maria Holzapfel, der in seiner inbrünstigen, sprachlich reifen und ausdrucksgewaltigen Hymne den Kampf des Führers und seiner Getreuen um das neue Deutschland verherrlicht, ist ungleich stärker als der Komponist Hansheinrich Dransmann, — er ist freilich auch älter. Dransmann fehlt es noch an seelischer Konzentration, die sich nach außen hin in knapper Formulierung auswirken könnte. Ermüdende Längen in den sinfonischen Zwischenspielen, die die einzelnen vokalen Sätze und (sehr wirksamen) Sprechchöre miteinander verbinden, beeinträchtigen die unmittelbaren Wirkungen der — trotz des großen Aufwandes von Chor, Sprechchor, Soli, großem Orchester — meist homophonen, leicht verständlichen Musik. Nicht als zwangsläufig notwendig empfunden können ferner die Häufungen greller Blechakzente werden, die das innerlich Heldische der Idee (und der Verse) ins Äußerliche abbiegen und die gefühlsmäßige Linienführung stellenweise sogar zum Theatralisch-Pathetischen wenden. Da

Dransmann aber dem heutigen allgemeinen Klangbewußtsein immer nahe ist und da er in seinen melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausdruckswerten Selbständigkeit erkennen läßt, darf man auf seine weitere Entwicklung besondere Hoffnungen setzen.

Sehr gespannt war man nach seiner Oper „Der Günstling", die neuromantische Einstellung aufwies, darauf, wie Rudolf Wagner-Régeny den ihm von der Leitung der NS-Kulturgemeinde gewordenen Auftrag, eine neue Sommernachtstraum-Musik zu komponieren, lösen würde. Leider muß festgestellt werden, daß ihm die seelische Beziehung zu der Romantik der Shakespeareschen Märchenwelt fehlt. Wenn der Komponist erklärt, daß er eine „Verdeutlichung des Weltbildes des Stoffes" geben wollte, darf man ihm entgegenhalten, daß solche Absicht niemals durch gewaltsame Ablösung der musikalischen Deutung vom Urwesen der Dichtung erreicht werden konnte, sondern einzig durch eben jene blühende Klangfantasie, die er offenbar bewußt vermieden hat. Die Realistik seiner Charakterisierung kennt kaum Differenzierungen in der orchestral ungewöhnlich einfachen Mittelanwendung; für den Marsch der Elfen benutzt er beispielsweise fast dieselben Blechakzente und Trommelwirbel, wie für den der Rüpel. Die Furcht vor einem Abgleiten in unserem heutigen Empfinden fremde Bezirke hat keinerlei Berechtigung. Das erlebten wir erfreulicherweise durch Julius Weismann, der ebenfalls eine Sommernachtstraum-Musik geschrieben hat, deren Ouverture zu Gehör gebracht wurde und unmißverständlich deutlich werden ließ, daß man auch mit unseren Ausdrucksmitteln den — richtig begriffenen — romantischen Inhalt der unsterblichen Komödie treffen kann. Im übrigen gibt das klangschöne, einfallreiche Stück keinen Anlaß zu kritischen Auseinandersetzungen.

Im Sinne einer musikalischen Erneuerungsbewegung, für die die NS-Kulturgemeinde eintritt, muß es offen als durchaus unproduktiv bezeichnet werden, daß man Emil Peeters' „Konzertmusik für Klavier und Orchester" uraufführte, denn diese Arbeit (für deren pianistischen Teil sich Heinrich Nelting virtuos einsetzte) ist ein Musterbeispiel für zwar technisch sehr gekonnte, rhythmisch prägnante und auch einfallreiche, aber völlig kalt lassende, volksferne und höchst problematische atonale Gehirnakrobatik, mit der wir doch nichts mehr zu tun haben wollen. Es wäre richtiger gewesen, ein wesentlicheres Werk des ja ohne Zweifel zu unseren stärksten Begabungen gehörenden Komponisten in Erscheinung treten zu lassen.

Des 1885 geborenen, 1931 allzu früh heimgegangenen Otto Straub ausdrucksintensive „Altdeutsche Minnelieder" (auf Verse Walters von der Vogelweide und anderer mittelalterlicher Sänger) für Sopran (Else Wieber-Dresden), Bariton (Gerhard Hüsch) und 8 solistisch behandelte Instrumente, weisen archaisierenden Stil auf. Sie tragen in ihrer lyrischen Herbheit ein persönliches Gesicht, wirken stimmungsmäßig etwas monoton und gehören mehr in den intimen Raum eines Kammermusikkonzertes, als zwischen laute Orchester-Kompositionen. Gegen die Aufführung als ehrende Erinnerung an ihren Schöpfer ist natürlich nichts einzuwenden, entwicklungsfördernde Momente schließen sie kaum ein.

Der saarländische Tonsetzer Albert Jung kam mit einer satztechnisch ungemein gekonnten, gedanklich eigenartigen Passacaglia für großes Orchester und einer jugendlich-stürmischen, in Harmonik und Rhythmik reichlich konventionellen „Festmusik für Orchester" zu Worte.

Die Darstellung, die Düsseldorfs Generalmusikdirektor Hugo Balzer den so verschiedenartigen Werken mit dem hervorragenden städtischen Orchester zuteil werden ließ, zeichnete sich durch intuitive Sicherheit der stilistischen Formung und gestalterische Prägnanz aus.

*

Bestimmtere Eindrücke, als aus dem Konzertsaal nahm man aus dem Opernhaus mit hinweg, wo Ludwig Mauricks — im wesentlichen 1928—1932 entstandene — „Heimfahrt des Jörg Tilman" zu stürmisch erfolgreicher Uraufführung gelangte. Ein schon wiederholt bearbeiteter Stoff wird in dem dichterisch vertieften Textbuch (vom Komponisten) in neuartiger Weise gestaltet. Der im Weltkrieg an der russischen Front

kämpfende deutſche Soldat Jörg Tilman verliert durch ſchwere Verwundung ſein Erinnerungsvermögen und erhält es — als Fremdenlegionär in der afrikaniſchen Wüſte furchtbaren Qualen ausgeſetzt — durch ein erregendes Naturereignis plötzlich zurück. Und nun wandert er lange lange durch viele Länder, durch Not und Erniedrigung, immer vorwärts getrieben von der Sehnſucht nach der Heimat und ſeiner Frau, bis er endlich ans Ziel gelangt. Über äußerliches Geſchehen hinaus empfinden wir ergriffen die innere Wandlung eines Menſchen, der in ſchwerem Ringen gegen Todesſchrecken zu ſich ſelbſt und ſeiner echten Art gelangt. Um die ſeeliſchen Hintergründe dieſer „Heimfahrt" muſikaliſch lebendig zu machen, hat Maurick den Chor aus der realen Handlung herausgenommen und dazu verwendet, den Einzelfall durch Betonung der irrealen Vorgänge ins allgemein Giltige zu heben (Symboliſierung des ganzen deutſchen Volkes). Dieſe Erweiterung der Opernform zum Oratoriſchen hin mag grundſätzlich bedenklich ſcheinen (weil ſie die Gefahr einer verwirrenden Stilmiſchung in ſich birgt), für dieſen einen, ganz beſonders gelagerten Fall wirkt ſie ausdrucksſteigernd und gewinnt ſo die reine Gefühlsebene, auf der allein künſtleriſche Zielſetzung möglich iſt. Ein Fehler (keine Schwäche) liegt allerdings in der unbegreiflich ungeſanglichen Behandlung der Chorſtimmen, denen der Komponiſt geſangstechniſche Schwierigkeiten zumutet, die nur ein ſo überragender Opernchor, wie es der Düſſeldorfer iſt (Leitung: Michel Rühl), überhaupt zu überwinden vermag. Maurick verleugnet nirgends ſeine Zuſammenhänge mit dem bisher Gewordenen; Wagner, Puccini, Richard Strauß haben ihn offenkundig beeinflußt. Trotzdem wirkt ſeine Muſik nicht epigonenhaft, ſondern neu, denn hinter allem techniſch Angelernten tönt immer ſeine eigene muſikaliſche Sprache ſo deutlich und ſo leidenſchaftlich auf, daß ſie dem Geſamtwerk ein ſchöpferiſch ſelbſtändiges Gepräge gibt. Manchmal ſchweift der Komponiſt in ein Pathos ab, das zu der einfachen Gefühlswelt der die dramatiſchen Ereigniſſe tragenden Menſchen nicht paſſen will. Überſteigert wirkt auch das Schwelgen in lyriſchen Sequenzen und der — an die Schlußſzene von „Götterdämmerung" gemahnende — Orcheſterrauſch des Ausklanges im ſeeliſchen Wiederfinden von Mann und Frau; hier hätte man ſich ſchlichteren Ausdruck gewünſcht. Wo aber der Komponiſt melodiſche Bögen von hoher Schönheit aufblühen läßt, wo er die der deutſchen Seele ureigene Heimats-Sehnſucht auf dem Schickſalswege des Jörg Tilman emporflammen läßt, fühlen wir uns völlig eins mit dem Menſchen, der ſein eigenes Ich ſucht; dann wird uns das Kunſtwerk zum wahren Gemeinſchaftserlebnis. Und in dieſer Wirkung liegt vor allem das Wegweiſende der Maurickſchen Oper. In der Orcheſterbehandlung werden alle neuzeitlichen Mittel verwendet und die klanglichen Eigenheiten der einzelnen Inſtrumentengruppen (Holzbläſer, tiefe Streicher) geſchickt, aber ohne Selbſtzweck zu werden, charakteriſierend ausgenützt.

Die vom Komponiſten am Pulte geleitete Uraufführung (er iſt kein überragender Dirigent und nahm wenig Rückſicht auf die Singſtimmen) bezeugte in allen Teilen das hohe künſtleriſche Niveau der Düſſeldorfer Oper. W. B. Iltz' Inſzenierung hob das reale Geſchehen meiſterhaft vom irrealen ab und ſchloß ein hervorragendes Sänger-Enſemble (und einen Schauſpieler, der einmal in einer Sprechrolle als vorwärts treibender dramaturgiſcher Exponent verwendet wird) zu reſtlos geſchloſſener Einheit künſtleriſch-menſchlicher Ausdrucksgebung zuſammen. Rühmende Hervorhebung verdient Alfred Poell als ſtimmlich wunderbar kultivierter, in ſeiner ſeeliſchen Intenſität erſchütternder Tilman.

Die Berliner Kunſtwochen.

Von Fritz Stege, Berlin.

Bereits in den erſten Tagen des Juni iſt das Ende der Berliner Muſikſaiſon feſtzuſtellen. Nur noch einige Volkskonzerte im Schlüterhof des ehemaligen Kaiſerſchloſſes, die unter Leitung von Hermann Stange, Hans von Benda und Leo Borchard Werke des 17. und 18. Jahrhunderts verſprechen, bedeuten eine Verlängerung der Kunſtwochen über den angegebenen Zeitpunkt hinaus. Die wichtigſten Ereigniſſe der Berliner Kunſtwochen, deren Beginn be-

reits in dem vorigen Musikbericht besprochen wurde, waren zwei Neuaufführungen in der Staatsoper, die „Berliner Händel-Festwoche", die Schloßkonzerte in der Goldenen Galerie und die Veranstaltungen mit neuer Musik.

Die Händel-Festwoche, die sich an die Bach-Feiertage anschloß, bot unbekannte Schöpfungen des Meisters, die uns Prof. Dr. Fritz Stein in der Goldenen Galerie vorführte, darunter die Kammersonate Nr. 22 für Flöte und Cembalo in der Bearbeitung von Max Seiffert, ein Kammertrio für Violine, Gambe und Cembalo, ein von Fritz Stein bearbeitetes Oboenkonzert, ein Kammertrio für Oboe, Fagott, Baß und Cembalo, schließlich als Höhepunkt ein Concerto grosso in D-dur für 2 Violinen, 2 Hörner, Streichorchester und Cembalo. An gleicher Stelle veranstaltete das Orchester des Deutschen Opernhauses unter Stabführung von Karl Dammer ein Festkonzert mit Bruchstücken aus der Oper „Alcina", deren beschwingt wiedergegebene Ballettmusik zu den Kostbarkeiten Händels zählt, sowie ein Concerto grosso mit sauberen, in hohem Maße befriedigenden instrumentalen Leistungen. Dazu spendete Elisabeth Friedrich vom Deutschen Opernhaus mit ihrem ausgereiften vollblütigen Sopran 4 Händelarien. Wertvolle Anregungen vermittelte auch ein Händelfestgottesdienst im Dom. Einzelne Chöre aus dem „Messias" wurden der Andacht zugrunde gelegt und mit dem Gemeindegesang und der Schriftverlesung zu einer einheitlichen Form verschmolzen. Der Domchor mit dem Landesorchester und dem Domorganisten Prof. Fritz Heitmann verhalfen den Schöpfungen Händels unter Leitung von Prof. Alfred Sittard zu einer tiefgehenden Wirkung. Die Bach-Händel-Feier der Akademie für Kirchen- und Schulmusik brachte neben Bachs Pfingst-Kantate „Erschallet ihr Lieder" Händels „Alexanderfest" unter Leitung von Prof. Heinrich Martens. Die Aufführung verriet Fleiß und ernsten Willen, ohne restlos in allen Einzelheiten höchsten Kunstanforderungen entsprechen zu können. Als die „größte Musikfeierstunde Berlins" wurde ein Konzert im Sportpalast angekündigt, das in der Tat in seiner Einstellung auf Massenwirkungen einen eigenartigen Reiz auslöste. Auf dem Riesenpodium und darüber in den Rängen waren weit über 1000 Mitwirkende versammelt, darunter das vereinigte Philharmonische Orchester mit dem Hochschulorchester und neun der größten Berliner Chorvereinigungen wie der Bruno Kittelsche Chor, der Berliner Lehrergesangverein u. a. Zu Gehör gelangte das sogenannte „Gelegenheits-Oratorium" Händels, das der bekannte gediegene Musikwissenschaftler und Leiter der Berliner Hochschule Prof. Dr. Fritz Stein für den praktischen Gebrauch neu eingerichtet hatte. Er folgte im wesentlichen dem Original bis auf einige Ergänzungen, darunter ein eingefügter Chor aus Händels „Deborah". Es ist erstaunlich, wie nahe unserer heutigen Zeit der dichterische Inhalt des Werkes steht, das die Führersehnsucht eines Volkes, seinen Kampf und Sieg schildert. Die Musik erscheint allerdings trotz der sehr wirkungsvollen Chorsätze stellenweise verblaßt. Die Aufführung unterstand dem trefflichen Musiker Prof. Stein, der trotz unvermeidlicher kleinerer Schwankungen einen starken und erhebenden künstlerischen Eindruck erzielte. Die Händel-Feier der NS-Kulturgemeinde leitete Prof. Peter Raabe, der mit dem Philharmonischen Orchester 3 Händelsche Konzerte und einige Solostücke vortrug, in denen Rudolf Watzke und der Organist Martin Fischer ihr Können erwiesen. Raabe befleißigte sich einer vollendeten Klarheit und Reinheit der Wiedergabe in absoluter geistiger Überlegenheit. Bei auffälliger rhythmischer Exaktheit brachte er viele verständnisvoll gesehene Einzelheiten in unablässigem Ausfeilen des Ausdrucks. Köstlich beispielsweise das Menuett im Concerto grosso D-dur mit seiner schwebenden Leichtigkeit.

Die Staatsoper lieferte mit der Erstaufführung von Händels „Julius Cäsar" einen wertvollen künstlerischen Beitrag zu diesen musikalischen Gedenktagen. Wenn man auch heute kaum noch von einer Händel-Renaissance sprechen kann, so möchte man doch gerade diese Oper infolge ihres ungewöhnlichen musikalischen Gehaltes (wie wunderbar rein und seelenvoll sind doch die Klagearien der Cornelia!) und ihrer starken dramatischen Spannungen nicht auf dem deutschen Opernspielplan missen. In der Gastregie des bewährten Händelerneuerers Hans Niedecken-Gebhardt mit den prächtigen Bühnenbildern von Benno v. Arent erlebte das Werk eine formvollendete, nach der tänzerischen Seite hin aufgelöste Wiedergabe. Im Stil suchte die Inszenierung erfolgreich den Charakter historischer Echtheit zu wahren. Ein Weg,

der dankbarer erscheint als die Wiedererweckung des Werkes aus dem Geist des Barock. Die gesangliche Ausführung war in den Hauptrollen von hervorragendem Wert: Rudolf Bockelmann, Josef von Manowarda, Margarete Klose, Gertrud Rünger und Helge Roswaenge. Der neue Dirigent der Staatsoper Swarowsky befleißigte sich einer stilvollen, immerhin noch nicht restlos ausgeglichenen Interpretation. Unter den Veranstaltungen der Kunstwoche, die den lebenden Tonsetzern gewidmet sind, verdient ein Konzert der „Preußischen Akademie der Künste" besonderes Interesse. Drei allerdings schon längst bekannte und verdiente Tonsetzer kamen zu Gehör: Siegmund von Hausegger, Paul Graener und Joseph Haas. Hauseggers „Aufklänge" in Form von Variationen über ein Kinderlied für großes Orchester stellen ein geistvolles, fantasiereiches und vortrefflich durchgearbeitetes Werk dar. Ohne Frage ein Gipfelpunkt des Könnens trotz einiger Erinnerungen an Strauß. Den Gegensatz zu dieser mit gewaltigen Klangmitteln gestalteten Schöpfung bildete Paul Graeners Idyll „Sehnsucht an das Meer" für Klavier, Streichquintett und Bariton. Mit wenigen Strichen zeichnet Graener hier auf der Grundlage einer empfindungsreichen Melodik ein Stimmungsbild, das von echter Poesie erfüllt ist. Den Schluß bildeten die Rokoko-Variationen von Joseph Haas. Ein vielseitiges Werk, das dem Gegensatz zwischen altem und neuem Stil manche wertvolle Wirkung abgewinnt und zahlreiche Feinheiten auch in der Instrumentation enthält, ohne in der Erfindung gleichmäßig zu fesseln. An die Spitze des Philharmonischen Orchesters hatte sich Hausegger als ausgeprägte Dirigentenpersönlichkeit gestellt. Graeners Rhapsodie erklang unter Leitung des Komponisten. Der namhafte Pianist Max Trapp, sowie der ausgezeichnete Bariton Gerhard Hüsch machten sich weiterhin um die Ausführung verdient. Graener und Hüsch wurden unzählige Male aufs Podium gerufen. Etwas persönlichere Werte bot ein Konzert des Berufsstandes der deutschen Komponisten mit dem Landesorchester unter Leitung von Gustav Havemann. Eine Sinfonie c-moll von Ernst Gernot Klußmann zeigt einen recht problematischen Gehalt, eigenwillig in der Form wie in der Orchesterbehandlung. Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart" fesselt bei Verzicht auf auffällige archaisierende Elemente durch die Klarheit und Reinheit des Stils. Wilhelm Kempffs bereits bekanntes Violinkonzert ist schwerblütig, voll tiefer und ernster Gedanken, ein dankbares Werk für den Solisten. Maria Neuß verdient für die kunstvolle, abgerundete und technisch sichere Wiedergabe vollste Anerkennung. Schließlich ist noch ein Nordischer Abend des Philharmonischen Orchesters zu erwähnen, der unter Leitung von Hermann Stange die wenig erfreuliche Island-Ouvertüre von Jon Leifs, das a-moll-Konzert von Grieg in der stilvollen Wiedergabe von Winfried Wolf, sowie eine Ballade und die fünfte Sinfonie von Jean Sibelius unter Mitwirkung der trefflichen Antoinette Toini von der Mailänder Skala bot.

Etwas eigenartig war die Neuinszenierung von Lortzings „Wildschütz" in der Staatsoper. Es ist eigentlich unverständlich, daß dieses Werk nicht auf dem ständigen Repertoire unserer Bühnen steht. Denn die humorvoll verwickelte Handlung bietet so viele lustige Einfälle, und die Musik mit ihren köstlichen Melodien, ihren munter fließenden Ensemblesätzen weist eine solche Anmut auf, daß man noch heute voll tiefster Bewunderung vor diesem Meisterwerk edelster Heiterkeit steht. Die Inszenierung Rudolf Hartmanns hatte ihre größten Momente in der Intimität der Einzelszenen, die bis ins Kleinste durchgearbeitet waren und eine ausgesprochene Bildwirkung besaßen. Die Bühnenbilder unterstrichen diesen Eindruck in einer übertriebenen Weise und erhoben die „Bildhaftigkeit" zum Selbstzweck. So artete die Inszenierung zu einer wahren Bilderbogen-Manie aus mit stilisierten Dekorationen und kleinen Nippfächelchen aus der Spielzeugschachtel: eine kleine Luftschaukel im ersten Akt, auf der sich die eheliche Auseinandersetzung im ersten Akt vollzieht, ein Gartenbeetchen mit drei gläsernen Kugeln im letzten, ein niedlicher Springbrunnen usw. — und jeder dieser „Ausschnitte" wurde unter unaufhörlicher Bewegung der Schiebebühne (allein viermal im ersten Akt) in den Mittelpunkt der Blickrichtung gerückt. Gegen diese „Verniedlichung" ist vom künstlerischen Standpunkt aus Verwahrung einzulegen. Ebenso gegen die Sichtbarmachung des berühmten Schusses in der Ouvertüre, wenn sich bei dieser Stelle der Vorhang ein wenig lüftet und die Silhouette

eines Jägers zeigt. Unverständlich bleibt auch die Ausschmückung der Dekorationen mit blauweißen Farben. Blauweiß erschien die ominöse Luftschaukel, einen blauweißen Ring trugen selbst ein paar am Gartenzaun aufgestellte Tonnen, deren Zweck und Bedeutung infolge der daneben lehnenden — Mistgabel nicht verborgen blieb.

Nun, die Staatsoper scheint mit dieser Inszenierung die Sommerspielzeit eingeleitet zu haben, und das entschuldigt auch Mängel der solistischen Besetzung, in der allein Käte Heidersbach mit reizendem Aussehen und einer klaren Silberstimme, der beliebte Marcel Wittrisch und Else Tegethoff den höchsten Anforderungen genügten. Stimmlich unzulänglich war Karl August Neumann als Graf Eberbach, und der Baculus des Eugen Fuchs reichte nicht an große Vorbilder wie Leo Schützendorf heran. Dafür war sein stimmliches Format zu klein. Leo Blech dirigierte feinsinnig.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

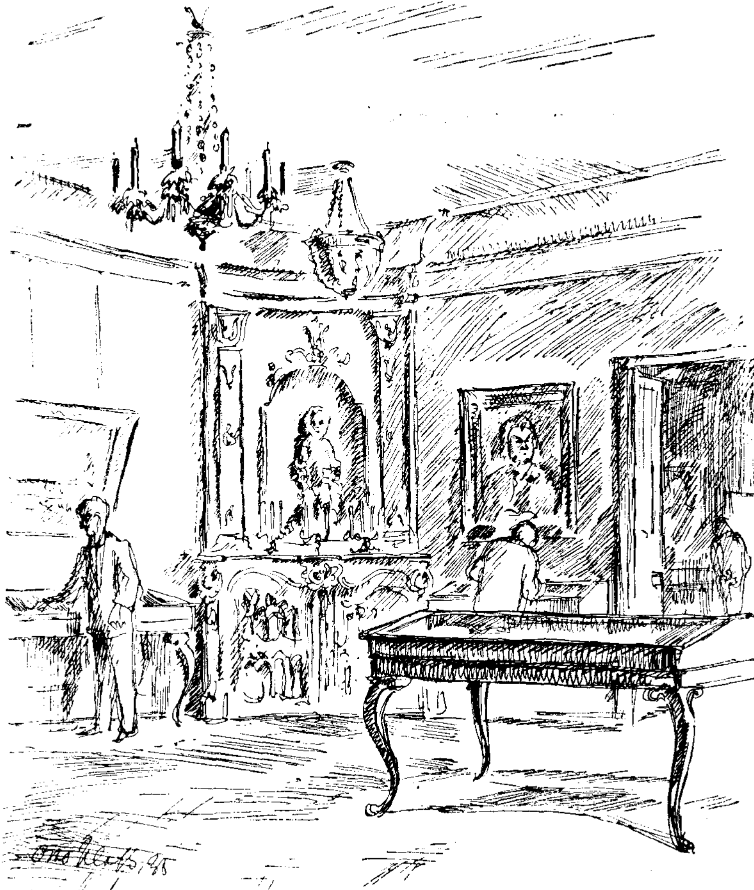
Nach dem, inmitten seiner künstlerischen Arbeit aus dem Leben gerissenen Konzertmeister Anders schieden Prof. Ernst Wolff und Hermann Möskes aus einem schaffensreichen Leben: Wolff, der noch eben zusammen mit Ludwig Wüllner eine Biographie Franz Wüllners beenden konnte, hat um das Kölner Musikleben große Verdienste: als stellvertretender Direktor des altberühmten Konservatoriums, aber schon vorher wirkte er im Sinne der Förderung der einheimischen Hausmusik und, selbst früher Sänger und Konzertbegleiter der Hermine Spies, hat er als Gesangspädagoge wertvolle Arbeit getan, ebenso als Historiker des Kölner Musiklebens bedeutsame Beiträge zur deutschen Musikgeschichte geliefert. An seinem Grabe versammelten sich Freunde und einstige Schüler, um dem Toten die letzten Ehren zu erweisen. Hermann Möskes, ebenso wie Wolff schon über die Schwelle der Siebzig geschritten, starb gleichfalls „in den Sielen“, das heißt mitten in der Vorbereitung zu einem Jubiläumsfest des von ihm geleiteten Frauenchors von Bergisch-Gladbach, der Heimat Zuccalmaglios. Auch er hatte sich als Liedbegleiter einen Namen gemacht, dazu als Schöpfer gediegener Chorwerke und Lieder. Freudigerem Gedenken dienten Feiern zu Ehren des Ehrenchormeisters Heinrich Pütz, des Mitbegründers des Sängerchors Rheinland, der einst seinem Verein zahlreiche Auszeichnungen auf Wettsingen errang und als einer der Ersten sich für die Werke des rheinischen Männerchorkomponisten Mathieu Neumann einsetzte. Peter Haas, der einstige Chormeister des Kölner Liederkranzes, der gleich den Vorgenannten in die Reihe der Siebziger einrückte, wurde durch ein Konzert geehrt, in dessen Rahmen ihm durch den Kreisleiter des Sängergaus, Dr. Stryk die Joseph Schwartz-Medaille überreicht wurde. Der Kölner Männergesangverein bereitet seine Pfingstfahrt nach Bayern vor, in deren Verlauf die Orte Würzburg, Nürnberg, Regensburg, München, Oberammergau und Augsburg berührt werden sollen und dessen Konzert im Geburtsort seines neuen Dirigenten Papst, in Oberammergau, Richard Strauß besuchen wird. In München soll ein Rheinischer Abend stattfinden, für den sich der Staatsminister Wagner besonders eingesetzt hat. Der Kölner Konzertverein Volkschor bot im 50. seiner Konzerte Händels „Judas Makkabäus“ unter August Forstmanns trefflicher Leitung unter Zugrundelegung der neuen, von Dr. Hermann Stephani geschaffenen Bearbeitung. Bei lebhafter Teilnahme des Publikums kam es zu einer schönen und würdigen Wiedergabe, an der auch die jugendlichen einheimischen Solisten ihren Anteil hatten, so die Damen Schüler-Rehm, Henny Schulte-Schmitz und die Herren Max Fleck und Jos. Rodens, endlich Prof. Bachem als Organist. Die evangelischen Kirchen Kölns gaben eine Reichskantatenfeier zum Gedenken Bachs und Händels, wobei aber auch Kantaten und Solowerke von Buxtehude und Schütz erklangen. Unmöglich ist es, all die hier beteiligten Mitwirkenden zu nennen, die zum Gelingen des wertvollen Tages beitrugen. In der Antoniterkirche hörte man neben Bachschen

Orgelwerken die Partita „Wer nur den lieben Gott" von Ernst Pepping, der sich musikalisch merklich abgeklärt hat und in Fritz Bremer einen vorzüglichen Interpreten fand. Beethovens Neunte war der Inhalt des letzten der Gürzenichkonzerte, das den Freiburger Dirigenten F. Konwitschny als Gast bei uns sah, einen sattelfesten, wenn auch zunächst mehr dem Klanglichen und Wirkungsvollen zustrebenden Musiker. Maria Schaeben, Gertrud Becker, Hans Sträter und Albert Fischer bestritten das Soloquartett mit bestem Gelingen. Aber auch unserem Chor der Konzertgesellschaft gebührt Anerkennung für die ausgezeichnete Interpretation des Finales, nicht minder dem Orchester, das dem Gesamtleiter willig folgte und sein Bestes hergab. Zu einer Volkslied-Singetagung erschien Walter Hensel auf Einladung der NS-Kulturgemeinde, der an Hand praktischer Proben die landschaftlichen Abwandlungen verschiedener Volksliedtypen nachwies und die Zuhörer zur tätigen Mitarbeit anregte. Der NS-Studentenbund gab den ersten seiner Universitäts-Orgelabende, der nach einem Einführungsvortrag des Privatdozenten Dr. Gerstenberg Werke Bachs, von dem jungen Hochschüler Bieske dargeboten, brachte. Die Musikantengilde setzte sich ebenfalls für Bachsche Werke, diesmal der Suite, der Motette und des Konzerts ein und hinterließ durchaus günstige Eindrücke der jugendlichen Interpreten, so des Pianisten Steinkrüger, des Geigers W. Isselmann, des Dirigenten Rob. Engel u. a. m. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft bot altitalienische Musik, so ein Trio Pergolesis, ein Guitarrenquintett Boccherinis und Lieder von Giordani, Magni, Pergolesi, denen die Damen Richter und Paxmann, die Herren Frommont und Stumm gute Ausdeuter waren. Das Kastertquartett mit Marga Bäuml als Guitarristin stellte die tüchtigen Instrumentalisten samt der Pianistin Frenz. Neuem Liedschaffen galt ein Abend der NS-Kulturgemeinde, der Lieder von Graener, Pfitzner, Trunk und Chöre von H. K. Schmid, Nagler, Nellius, Spitta, Lang, Prinz Hohenzollern, Lemacher, Siegl und Unger brachte und den Ausführenden wie ihrem Leiter Gustav Feger lebhaften Dank eintrug. An jugendlichen Pianisten hörte man Mary Jansen-Füssel mit klassischen Werken, Hans Otto Schmidt mit Werken von Bach und Beethoven, beide an der Kölner Hochschule herangereifte starke Talente, dazu die Schweizerin Dora Niggli als Geigerin guten Formats in Sonaten von Vivaldi und Mozart, endlich den, am Engelbert Haas-Konservatorium geschulten Rudi Stralendorff, dem ein ziemliches Maß überlegener Technik in Sonaten von Brahms zu Gebote stand. Der Bezirk Köln des Reichsverbandes Deutscher Zithermusikvereine lud im Saale der Musikhochschule zu einem Vergleichsspielen ein, das das ernste Streben und die Absicht, sich auch hinsichtlich der musikalischen Literatur weiterzuentwickeln, kundtat. Im Opernhaus erlebte man die rheinische Erstaufführung der Operette „Wenn Liebe befiehlt" von Josef Snaga, deren Taufe in Nürnberg auf Veranlassung des Gauleiters Streicher in Anwesenheit des Führers erfolgte, und die in dem, im bayerischen Erbfolgekrieg spielenden Libretto ebenso dem alten Trott ausweicht, wie die Musik Anschluß an Millöcker und Zeller anstrebt. Von Erich Riede geleitet, von Erich Bormann szenisch betreut, fand das Werk eine freundliche Aufnahme und die Mitwirkenden, darunter die ersten Kräfte des Hauses wie Lotte Loos-Werther, Hubert Mertens, Henny Neumann-Kapp, Riedel, Bensing warmen Beifall. Die Gesangschule Deussen zeigte an der Aufführung des Schenkschen „Dorfbarbier" gediegenes Können und eifriges Streben ihrer Zöglinge. Der Reichssender Köln, dessen Leitung wieder Intendant Dr. Glasmeier übernahm, wie die Sendeleitung in die Hände Hartfeils überging, während Dr. Fischer an den Kurzwellensender nach Berlin berufen wurde, gab wieder Zeugnis ernster Arbeit. So seien nur genannt die Vorträge der Bonner Madrigalvereinigung unter Bökeler, die Stunde englischer Kammermusik (Körner-Geige, Haas-Klavier) mit Variationen von O'Neill deutschromantischer Herkunft, das Auftreten des Collegium musicum aus Krefeld mit Händelwerken, eine Regerstunde (mit W. Trienes und Haaß an zwei Klavieren), die Stunde italienischer Volksmusik, die Aufführung der zweiklavierigen Variationen des in Köln lebenden Lisztschülers Ernst Heuser, schließlich die verdienstliche Aufführung der, von einem Hans Pfitzner hochgeschätzten Oper „Loreley" Max Bruchs, dessen Wiege bekanntlich in Köln stand.

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Das „Haus der Kultur“. Die Leipziger ſind mit ihren Erinnerungsſtätten früher nicht ſehr pfleglich umgegangen. Die alte Thomasſchule ſowie Wagners Geburtshaus ſind verſchwunden, und noch vor einiger Zeit mußte das Marſchnerhaus auf dem Ranſtädter Steinweg einem Garagenneubau zum Opfer fallen. Die Pleißenburg hätte ſich ſchließlich auch erhalten laſſen, wenn der gute Wille dageweſen wäre. Daß es aber lediglich auf dieſen guten Willen und einige Tatkraft ankommt, bewies jenes erfreuliche Ereignis, deſſen wir am 4. Mai



Empfangsraum im „Gohliſer Schlößchen“, enthält zur Zeit die Bach-Ausſtellung
Zeichnung von Otto Pleß

Zeuge ſein konnten: Die Weihe des wiederhergeſtellten Rokokoſchlößchens, das ſich in Gohlis inmitten eines kleinen Parks unweit des Roſentals erhebt. Der Bau wäre mit Sicherheit in dieſem Jahre verloren geweſen, da die Hauptträger des Mittelbaues völlig mürbe und die Lagerhölzer des Turmes derart verfault waren, daß ein Sturm, der wenige Tage vor der Einweihungsfeier Leipzig heimſuchte, den Turm zum Einſturz gebracht haben würde. Es war tatſächlich allerhöchſte Zeit für die Erneuerung, und man kann es Stadtrat Hauptmann, der, wie ſchon ſo oft, auch dieſe Angelegenheit entſchloſſen zu der Seinigen machte, nicht genug danken, daß uns dieſes bauliche Kleinod erhalten blieb. Nach ſeinem Willen dient es

in Zukunft dem Kreiskulturamt der Bewegung und der NS-Kulturgemeinde und soll immer mehr „zum Mittelpunkt aller Leipziger Kulturbestrebungen" werden.

Das Schlößchen ist 1755 von dem Ratsbaumeister Caspar Richter erbaut, die künstlerische Ausstattung ließ der zweite Besitzer, Hofrat Böhme, durch den Akademiedirektor Adam Friedrich Oeser, den bekannten Jugendfreund Goethes, vornehmen, und der Festsaal des Obergeschoßes bildet mit den Wand- und Deckengemälden Oesers auch den Hauptanziehungspunkt des Baues. Nach wechselvollen Schicksalen fiel das Schlößchen 1906 an die Stadt, die es zunächst noch vermietete. Ab 1932 stand es leer und ist nunmehr einem Zweck zugeführt, wie man ihn sich schöner nicht denken kann. Die Erneuerungsarbeiten führte das städtische Hochbauamt durch, die Oeserschen Gemälde erneuerte der Kunstmaler Emil Block. Im Park befindet sich ein Serenadenplatz und vor allem an der Parkseite des Schlosses eine Freilichtbühne; damit haben wir es nicht mehr nötig, auf andere Städte, die eine solche Einrichtung längst besitzen, neidisch zu sein.

Die Weihefeier vereinigte am 4. Mai die kulturschaffenden Kräfte Leipzigs wohl vollständig im Park des Schlößchens. Das Gewandhaus-Blechbläserquintett umrahmte den Festakt mit feierlichen Tonsätzen Bachs, Petzels und Kiessigs; Oberbürgermeister Dr. Goerdeler übergab den Schlüssel, Vertreter der Bewegung und der Regierung sprachen und Stadtrat Hauptmann schilderte in seiner Weiherede die Vorgeschichte und den Gang der Wiederherstellung; er deutete außerdem die Pläne an, die sich mit diesem Haus verbinden. Die allgemeine Besichtigung des Schlößchens ergab nur eine Stimme des Lobes für dieses architektonische Kleinod und die geleistete Arbeit. Die Musik kam auch gleich zu ihrem Recht durch Orgelvorträge Prof. Friedrich Högners auf einem Positiv.

Den Ausklang des Tages bildete eine Aufführung der Pfitznerschen Kantate „Von deutscher Seele" im Gewandhaus durch den Riedel-Verein unter Max Ludwig; ein besseres Werk konnte man kaum wählen als dieses Hohelied auf den inneren Reichtum des deutschen Volkstums. Die Aufführung hatte ihren Hauptwert in der Wiedergabe der Chorstellen; die Solisten — Gisela Derpsch, Camilla Kallab, Heinz Daum, Friedrich Dalberg — trafen den richtigen Ausdruck allerdings nicht immer. Man kann nur wünschen, daß bis zur nächsten Aufführung des Werkes nicht wieder x Jahre vergehen.

Der Oeser-Saal des Schlößchens wurde am 28. Mai durch eine Kammermusik des Weitzmann-Trios geweiht. Bei Kerzenbeleuchtung versammelte sich in dem intimen Raum eine Gemeinde — „Publikum" kann man hier gar nicht mehr sagen — und es fehlte nur noch, daß sich die tüchtigen Weitzmänner in Rokokotracht geworfen hätten, um sich im Alt-Leipzig Hillers zu fühlen. Haydn, Dittersdorf und Mozart wirkten in diesem Rahmen und in dieser feinsinnigen Ausführung als Künder ihrer von einer hohen Kultur getragenen Zeit.

Johann Nepomuk David. Die letzte Zeit brachte noch eine bedeutsame Uraufführung: Davids Introduktion und Passacaglia für Orgel über „Wach auf, wach auf, du deutsches Land"; diese Schöpfung steht im fünften Band des Choralwerks. Man kann es verstehen, daß diese herrliche, kraftgesättigte Weise den Komponisten inspirierte, und der kontrapunktische Bau, den David über den Orgelpunkten des Eingangs und dem Ostinatothema aufrichtet, verschmilzt mit seiner Grundlage zu einer so machtvollen Einheit, daß der Eindruck eines Werkes von überragender Größe unausbleiblich ist. Kritik ist hier gar nicht am Platze, sondern man freut sich, daß uns eine solche Schöpfung von einem Zeitgenossen geschenkt wird. Dem Werk war Michael Schneider ein trefflicher Anwalt.

Gewandhaus. Hermann Abendroth schloß die Spielzeit mit der traditionellen Neunten Beethovens, der die Coriolan-Ouvertüre voranging. Wir lernten ihn als Beethoven-Dirigenten erneut schätzen; Orchester, Chor und das Soloquartett, in dem nur der Bassist etwas abfiel, verschmolzen unter seiner Leitung zu einem hochwertigen Klangkörper. Wir möchten am Ende der ersten Gewandhausspielzeit unter der neuen Leitung vor allem unserer Genugtuung über das nachdrückliche Eintreten Abendroths für das zeitgenössische Schaffen Ausdruck geben. Ein moderner Zug im besten Sinne des Wortes ist dadurch in die Konzert-

programme gekommen; wir würden uns freuen, wenn der Gewandhauskapellmeiſter — vielleicht unter noch ſtärkerer Siebung der Werke nach der qualitativen Seite hin — in dieſem Sinne weiterarbeitet.

Für das 11. und 18. Konzert war Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern vorgeſehen geweſen; infolge der bekannten Vorfälle kamen dieſe Gaſtſpiele jedoch nicht zuſtande, und ſo wurden dieſe beiden Abende mit anderen Orcheſtern nachgeholt. Edwin Fiſcher bot mit ſeinem Kammerorcheſter ein Programm, in dem weniger die Wiedergabe Mozartſcher Werke als diejenige von Beethovens c-moll-Konzert überzeugte. An dem anderen Abend erſchien die Dresdener Staatskapelle unter Dr. Karl Böhm. Der Dirigent machte zunächſt den Eindruck, daß bei ihm das artiſtiſche und rhythmiſche Element vorherrſcht auf Koſten des Seeliſchen. Mozarts Haffner-Sinfonie z. B. rollte bei größter — unmozartiſcher — Beſetzung mit einer unheimlichen Präziſion ab, doch ſchwang jener letzte Unterton nicht mit, der dem Ganzen erſt die Wärme verleiht. Auch bei Beethovens Fünfter und vor allem bei der Egmont-Ouvertüre hatte man das gleiche Gefühl; ſelbſt in Strauß' „Till Eulenſpiegel", dem ja von der artiſtiſchen Seite weitgehend beizukommen iſt, vermißte man den überlegenen Humor und das ſprühende Feuer, die dieſem Werke ſchließlich auch zu eigen ſind. Über alles Lob erhaben iſt aber die Klangſchönheit und Spieldiſziplin des Orcheſters; in dieſer Beziehung wird Böhm die große Tradition ſicher fortführen.

Univerſität. In der Aula boten der Madrigalchor und das Collegium musicum nach begrüßenden Worten von Sr. Magnifizenz Prof. Krueger ein Hiſtoriſches Konzert, das von dem Willen der Studentenſchaft zum Gemeinſchaftsmuſizieren ſchönſtes Zeugnis ablegte. Beſonders erfreute wieder die unbedingte Stilſicherheit des Chores beim Vortrag der Madrigale aus der Schützzeit. Der reizvolle muſikaliſche Blütenſtrauß aus deutſchen Rokokoopern ließ erkennen, was für unbekannte und wertvolle, dabei unmittelbar anſprechende Muſikſchätze hier noch zu heben ſind. Die müheloſe Koloratur in dem Vortrag einer Haydn-Arie war beſonders anerkennenswert.

Das Sommerfeſtkonzert der Univerſitäts-Sängerſchaft zu St. Pauli war von Hermann Grabner auf das volksmäßige Chorlied älterer und neuerer Zeit geſtellt worden. Der Dirigent packte die Sängerſchar bei ihrer weſentlichen Seite, der Jugendlichkeit, ohne die Klangkultur zu vernachläſſigen. Eine ſehr angenehme Bekanntſchaft war die mit den beiden „Zeitliedern" von Hermann Simon, „Arbeitsſoldaten" und „Aufbruch". Fritz Schertel brachte mit ſeinem ausgezeichneten Celloſpiel die inſtrumentale Note ins Programm.

Landeskonſervatorium. Schumanns Erſte Sinfonie eignet ſich ihrem ganzen Charakter nach ſehr gut dazu, von einem aus Jugendlichen beſtehenden Orcheſter geſpielt zu werden, wenn ein Dirigent das Seinige für Diſziplin und Klangſchönheit tut. Das war im Orcheſterkonzert unter Walther Daviſſon der Fall, und ſo kam ein ſehr ſchöner Eindruck zuſtande. Dem Vortrag des Brahms'ſchen Violinkonzertes durch Wolfgang Reininger fehlte zwar zur Podiumsreife noch manches, doch ſind die guten Anlagen des Geigers unverkennbar. Der muſikaliſche Bilderbogen von Reſpighis Toccata für Klavier und Orcheſter fand in Heinz Frenzel einen tüchtigen Interpreten.

In einem weiteren Konzert bot Daviſſon ein Concerto grosso von Händel ſo ausgezeichnet, daß man wünſchen möchte, Händel an dieſer Stelle öfters zu begegnen. Schließlich kann es auch für den muſikaliſchen Nachwuchs keine geſündere Koſt geben als Händels urgeſunde Männlichkeit. In der Hauptſache gab es in dieſem Konzert Chormuſik. Sowohl in Schütz' Deutſchem Konzert „Nun danket alle Gott" wie in Bachs unvollendeter A-dur-Meſſe bewies Johann Nepomuk David, daß der Kantoreichor des Inſtituts in ihm einen vorbildlichen Führer gefunden hat; die Zeichengebung iſt ſparſam, dabei äußerſt eindringlich, die Ausgeglichenheit des Chorklangs iſt ſehr gut. Der weiteren praktiſch-muſikaliſchen Betätigung Davids in Leipzig ſehen wir mit großer Spannung entgegen.

Kammer- und Hausmuſik. Das Weitzmann-Trio zählt mit Recht zu den geſchätzteſten Kammermuſikvereinigungen unſerer Stadt. Dvořáks Dumky-Trio geriet vollendet.

Der Cellist Fritz Schertel spielte die g-moll-Sonate von Rachmaninow, die aber trotz vollendeten Vortrags nach einem Beethoven-Trio abfallen mußte. Einen Brahms-Abend veranstalteten Oswin Keller, Walther Davisson und August Eichhorn. In den Scherzi von op. 8 und op. 87 war die Wiedergabe ausgezeichnet, während die langsamen Sätze darunter litten, daß dem Violinisten die eigentlich romantische Kantilene abgeht. In dem Horntrio op. 40 konnte man sich an dem wundervollen Spiel von Wilhelm Krüger erfreuen. Ein Kammermusikabend von Helmuth Pattenhausen mit eigenen Kompositionen war deshalb überflüssig, weil ein solches Epigonentum, das sich in einem Herumwerkeln mit abgegriffenen Formeln gefällt, doch wohl besser den heimischen vier Wänden vorbehalten bleibt.

In einem Werbeabend für Hausmusik lebender Komponisten fesselten die „Kanonische Suite“ op. 10 von Karl Gerstberger sowie die Blockflötenstücke von Siegfried Hose und Hans Weyrauch. Durch die Lautenlieder kam allerdings, was die Kompositionen anbetrifft, ein Ton salonhafter, gemachter Volkstümlichkeit zur Geltung, den wir auch in der Hausmusik loswerden möchten.

Solistenkonzerte. Der junge Bulgare Sava Savoff, der sich in einem Klavierabend vorstellte, verfügt sicher über eine ursprüngliche Begabung, hat aber noch starke Hemmungen zu überwinden. Auch die Marteauschülerin Inge Hermann hatte den Schritt auf das Podium verfrüht gewagt. Ein gut ausgewogenes Musizieren auf zwei Flügeln boten Marta Höckner-Schoder und Jörg Retzmann. In dem auf einen leichten Ton abgestellten Programm hätte man allerdings die Beethoven-Variationen von Saint-Saëns gern vermißt, da sie stellenweise wie leeres Geklingel wirken.

Die ausgezeichnete Sängerin Edith Laux-Heidenreich erwarb sich dadurch ein Verdienst, daß sie in das Programm ihres Liederabends eine Gruppe Franzscher Lieder aufgenommen hatte. Tonlich und in der Gestaltung genügt diese Künstlerin sehr hohen Ansprüchen; man hat sich in einem Liederabend seit langem nicht so wohl gefühlt. Fritz Weitzmann begleitete mit der ihm eigenen Zurückhaltung.

Zwei pianistische Ereignisse ersten Ranges hinterließen tiefe Eindrücke: Das Künstlertum von Elly Ney hat einen Gipfel erreicht, der sie in der Reihe der Begnadeten einrücken läßt. Wie diese überragende Gestalterin die Variationen von Beethovens op. 111 spielt, mit letzter seelischer und geistiger Durchdringung, das ist höchste Kunst. Einen herrlichen Abend vermittelte ebenfalls Alfred Hoehn, vor dessen Leistungen jede Kritik verstummt. So wie er Schumann spielt, wird es heute wahrscheinlich überhaupt niemand können. Der unerhörte Reichtum von Farben, den dieser Künstler aus dem Klavier hervorzaubert, läßt es fast unglaublich erscheinen, daß nur ein einziger Spieler an einem einzigen Instrument dies alles vollbringt. Man kann nicht anders, als dieser Kunst gegenüber in Begeisterung zu geraten. Die Tatsache, daß der Saal bei einem solchen Ereignis kaum halbgefüllt ist, gehört allerdings zu jenen Seltsamkeiten, die sich die „Klavierstadt“ Leipzig ab und zu leistet.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die neustudierte „Ariadne auf Naxos“ kam etwas überraschend, wird doch den Straußschen Werken im Opernspielplan gegenwärtig bei weitem nicht mehr der breite Raum gewährt wie noch vor einem Jahre. Auch war es keine wirkliche Neustudierung, sondern bloß die Übertragung der Salzburger Bühnenform, die übrigens kürzlich auch in Rom gezeigt worden war, nach Wien. Die Distanz, die wir inzwischen zu dem Werk selbst gewonnen haben, macht uns manches darin sympathischer, vertrauter, bestärkt freilich auch die Bedenken, die gegen die Ausdehnung eines witzigen Einfalls auf einen ganzen Opernabend sich erheben. Dazu kommt, daß in der neuen dramaturgischen Fassung der Sinn des Stückes stark ins bloß Spielerische zerflattert und der Spott über die Illusion übertrieben wird, was hie und da

auch der oft ganz köſtlichen Muſik zum Nachteil gereicht. — Eine neuartige Bühnenform gab Weingartner dem „Fidelio" — eine Art Kompromiß zwiſchen der Urform des Werkes und der zuletzt bei uns üblichen. Durch Kürzung des geſprochenen Dialogs und wirkſamere Geſtaltung der Verwandlungen hat die Aufführung an dramatiſchem Leben gewonnen, und die Aufnahme war demgemäß überaus herzlich. Die Leonore ſang und ſpielte Anna Bathy; die ſchöne Erſcheinung und die mächtige, auch dem Gefühl warm nachgebende Stimme ließen es überſehen, daß ihr Deutſch den ungariſchen Beiklang noch nicht ganz überwunden hat. Ob Weingartner mit der Voranſtellung von zwei Ouverturen, der „großen" Leonoren-Ouverture, die das Drama ſymboliſch vorwegnimmt, und der Theaterouverture in E-dur das Richtige trifft, wird immer unentſcheidbare Gefühlsſache bleiben.

Auf der Suche nach neuen Tenören entdeckte die Staatsoper den jungen Sänger Emmerich Godin und ließ ihn, gleich von der Schule weg, den Rudolf in der „Bohême" geben; er hat die Friſche einer großen, in unverbrauchter Naturkraft dahinſtrömenden Stimme, die, was ihr noch an Reife fehlt, leicht dazu gewinnen dürfte. Kapellmeiſter Alwins raſende Tempi drohen nachgerade zu einer gefährlichen Inſtitution zu werden. — Als Lohengrin gaſtierte Herr Seider aus Leipzig; ſeiner Stimme iſt die warme Leuchtkraft und die ſchöne Höhe eigen, die gerade für dieſe Geſtalt unerläßlich ſcheint. — Der Baſſiſt Ludwig Weber aus München, ein geborener Wiener, führte ſich als Landgraf gut ein. — Sonſt ſind als Gäſte lobend zu nennen: die rumäniſche Koloraturſängerin Boila, die die Rolle der Gilda im „Rigoletto" mit außerordentlich fein kultiviertem Ziergeſang ausſtattete; ferner in der Titelrolle dieſer Aufführung Piero Pierotic, von ſeinem Auftreten in der Volksoper her rühmlich bekannt, der nunmehr den Sprung in die Staatsoper mit Glück getan hat; endlich der Baritoniſt Hüſch vom Charlottenburger Opernhaus: ſein Wolfram (innerhalb einer an mancherlei Regieverſehen leidenden Tannhäuſer-Vorſtellung) erfreute durch vornehme und kluge Stimmbehandlung, wie auch durch gutes Spiel.

Den Beginn der „Wiener Feſtwochen" bildete eine Aufführung von Verdis „Othello" unter der muſikaliſchen Leitung von Viktor de Sabata. Er dirigiert mit echt italieniſchem Feuer und einer jede Einzelheit erfaſſenden, mitſchwingenden Leidenſchaft, mit einem ſichtlich ſtarken Willen, der ſtets Bühne und Orcheſter ſtraff beiſammenhält und eine ſtarke künſtleriſche Perſönlichkeit bekundet. Damit war auch der ſtürmiſche Erfolg des Abend entſchieden. An dieſem hatten neben dem Dirigenten vor allem die Herren Piſtor als Othello und Jerger als Jago ihren großen Anteil, den größten aber die Lehmann als Desdemona mit ihrem vom höchſten Seelenadel getragenen ergreifenden Geſang. — Bald darauf fand in der Oper unter dem gleichen Dirigenten ein Feſtkonzert ſtatt, ein mehr repräſentatives Ereignis, deſſen bunt zuſammengewürfeltes Programm Wertvolles unter minder Wertvolles, ja ganz Spieleriſches (wie Moſſolows berüchtigte „Eiſengießerei") miſchte; es zeigte aber wiederum die Fähigkeiten des Dirigenten als eines hervorragenden, auch techniſchen Geſtalters im hellſten Licht. Eine Kompoſition von Sabata ſelbſt, „Juventus" betitelt, zeichnet ſich durch ſchwelgeriſchen Klang und ſchwungvollen Aufbau aus.

Eine etwas verſpätete Händel-Feier, aber dafür eine wirkliche Feier bedeutete die Aufführung des „Judas Makkabäus" unter Oswald Kabaſta; große herrliche Leiſtungen vollbrachte der „Singverein", edelſte Klangfülle bot das Soliſtenenſemble: Erika Rokyta, Martha Kraſa, Andreas Rösler und Joſef von Manowarda. — Seine eigene Bachfeier hielt, wie übrigens alljährlich, Franz Schütz ab, und zwar mit ſeltener gehörten großen und kleineren Werken. — Karl Walter umrahmte mit Bach und Reger Stücke ſeiner Vorgänger, der Domorganiſten des 16. bis 18. Jahrhunderts, Hofhaimer, Froberger, Kerll, Muffat und Albrechtsberger.

Ein Vokalkonzert des „Schubertbundes" brachte zwei ergötzliche Neuheiten für Männerchor: Carl Lafites „Vom Herrn Jeſus", die freie Bearbeitung eines Gottſcheer Volksliedes, in welcher ein Alt- und ein Sopranſolo zum Höhepunkt einer ſchönen Steigerung hinaufführen, und eine Fantaſie nach einem deutſchen Volkslied, betitelt „Der Müller" von Richard Wik-

kenhaufer, worin das freundliche Thema zu einem gefälligen Variationenſpiel verwendet iſt. — Neue Lieder von Anton Roitz, die vom Streichquartett, teilweiſe auch vom Streichquintett begleitet werden, zeigen Talent und Geſchmack und rechtfertigten ihre Vorführungen zwiſchen Mozart und Smetana an einem Abend der Prix-Quartettvereinigung.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Muſikaliſches Verſteck-Rätſel.

Von Alfred Umlauft, Radebeul.

Paßt auf und hört, was ich entdeckt:
Vier Worte fand ich — wohl verſteckt —
in eines Meiſters Namenszug,
der deutſche Kunſt zu Ehren trug.

Wie Äolsharfe klingt im Wind
Sagt dir Wort eins — denk nach geſchwind.
In Lortzings Oper läßt herbei
zum Handwerk ſich, Wort Nummer zwei.

Der Neugier dritte Frage kehrt das Glück
Wort drei ins Gegenteil zurück.
Das Vierte bringt aus Kunſtgefilden
uns hin zur Erde, um zu bilden
ein Flächenmaß, daß, hat der Bauer viel als eigen,
er ſtolz kann ſein Beſitztum zeigen.

Nun ratet fröhlich, 's iſt nicht ſchwer,
der Komponiſt, wie heißet er?

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Oktober 1935 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des muſikaliſchen Silbenpreisrätſel

von Frieda Pamperin, Emden.

Es waren 27 Wörter zu bilden, von denen je 2 aufeinanderfolgende Buchſtaben, der Reihe nach geleſen, einen Ausſpruch Beethovens an Bettina ergeben. Dieſe Wörter ſind:

1. Muſette
2. Arsis
3. Kithara
4. Ravanastron
5. Schöne Helena
6. Heldenleben
7. Redowa
8. Offenflöte
9. feroce
10. Offenbach
11. Ariadne
12. Unger
13. Organum
14. Elsa
15. Skalden
16. lento
17. Weisbach
18. Carissimi
19. Herzogenberg
20. Editeur
21. Unda maris
22. Alfred Pellegrini
23. Hiller
24. Loure
25. Sordun
26. Phonetik
27. Gabrieli

Der Ausſpruch lautet:
„Muſik iſt höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philoſophie“.

Von den richtigen Einsendungen wurden durch das Los bedacht:

mit einem 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—): Hermann Lenz, Musikdirektor in Wernigerode a. H.;

mit einem 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Elisabeth Schulte zu Berge in Bochum-Bergen;

mit einem 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): C. Fichtner, Hofkapellmeister, Coburg;

mit den 4 Trostpreisen (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—): Hans Bartkowski in Jena — Walter Otte, Organist in Chemnitz — Karl Planert, stud. päd., Dortmund — Ludwig Vetter, Organist in Hagen i. W.

Mit Sonderbeiträgen fanden sich eine Reihe unserer Dichter und Komponisten ein. Von ihnen wurden mit einem 1. Sonderpreis (Bücher im Werte von Mk. 8.—) ausgezeichnet: Rich. Trägner, Kirchenmusikdirektor in Chemnitz, der eine ganz ausgezeichnete Introduktion und Fuge für Streichquartett seiner Lösung beifügte — Helmuth Bräutigam, stud. mus., Leipzig (Crimmitschau), der einen vortrefflich gesetzten, sehr sauber gearbeiteten 6stimmigen Chor über das Gedicht „Die Musik" von Ludwig Tieck seiner Lösung beifügte — Rektor R. Gottschalk, Berlin, dessen vortreffliches Gedicht hier wiedergegeben sei:

„An Bettina.

Die Phantasie verleiht dem Menschen Flügel,
trägt leichtbeschwingt ihn über Tal und Hügel
in eine Welt, die hoch im Blauen schwebt.
Was haben wir dem Dichter nicht zu danken,
Der über Erdenleid und Erdenschranken
mit seiner Göttergabe uns erhebt!

Du hast ein voll geschüttelt Maß erhalten
der Gabe, Welt und Menschen zu gestalten,
Bettina, Goethes redefrohes Kind.
Frau Aja saßest plaudernd du zu Füßen
und durftest den Olympier begrüßen
mit Worten, die der Freundschaft Ausdruck sind.

Auch unserm Größten in dem Reich der Töne
warst liebe Freundin du, warst ihm Kamöne,
ein Sonnenblick in seines Lebens Qual.
Wie du mit deinen Augen ihn gesehen,
so ließest du sein Bild vor uns erstehen,
in Phantasie getaucht so manches Mal.

Hast du, von deinem Genius getrieben,
erfund'ne Briefe ihm auch zugeschrieben,
in Teplitz jene Szene frei erdacht:
Wir lesen gern, was du in guten Stunden
erlebt, geträumt, in edle Form gebunden,
geschöpft aus des Gemütes tiefem Schacht.

So manchen Ausspruch aus des Meisters Munde
hast du der Welt als hochwillkomm'ne Kunde
geschenkt und seinen Jüngern zum Genuß:
Musik, so prach der Heros aus Erfahrung,
ist Gottesdienst und höh're Offenbarung
als aller Menschenweisheit letzter Schluß.

R. Gottschalk.

Mit einem 2. Sonderpreis (Bücher im Werte von Mk. 6.—) wurden bedacht: Ernst Lemke, Stud.-Rat in Stralsund, für ein Charakterstück „Beethoven und Bettina" für Klavier — Oskar Stollberg, Stadtkantor in Schwabach/Bay., für eine Fuge über ein Thema von Beethoven für Klavier — Hans Becker, Lehrer in Unterteutschenthal b. Halle, für ein vortreffliches Gedicht, das er dem „Ravanastron" widmete.

Mit einem 3. Sonderpreis (Bücher im Werte von Mk. 4.—) wurden bedacht: Martin Georgi, Stud.-Rat in Thum, für ein „Präludium" für Streichquartett — Karl Meinberg-Hannover für ein „Duett über Bettina und Beethoven" für Klavier zu 2 Händen.

Lobend seien noch erwähnt die Einsendungen von Friedrich Franke, Bad Köstritz, der sich mit einem „Canon" über die Beethoven-Worte einfand und H. Kautz in Offenbach, den die Lösung zu philosophischen-musikalischen Plaudereien anregte — Arno Laube, Kantor in Borna — Martha Brendel, Leibheim a. D. — Dr. H. Merkle, Pfarrer in Blansingen — Walter Heynek, Leipzig — welch letztere sich sämtlich mit Dichtungen zum Rätsel einfanden.

Die Preisträger bitten wir um Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Alle übrigen Einsender mit richtigen Einsendungen seien hier noch namentlich genannt:

Mater M. Berta Betz, Musiklehrerin, München — Eva Borgnis, Koenigstein/Taunus —
Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt — Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Helmut Girschner, Pianist, Bremen — Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz —



Verleihung der Brahms-Medaille im Hamburger Rathaus

Von links: S. von Hausegger, Bedford, Hans Pfitzner, Josef Haas, E. von Recznicek



Intendant Strohm Max Donisch E. von Recznicek

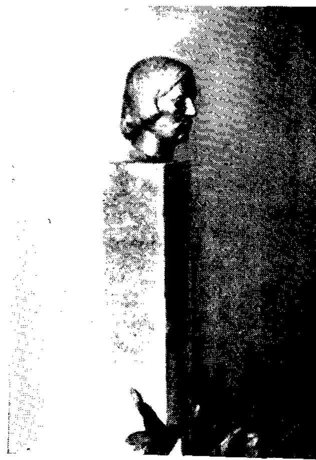


Bei einem Fest im Hause von Konsul Gartmann

Von links nach rechts: E. von Recznicek, Lualdi-Italien, Frau Gartmann, Konsul Gartmann, Prof. Dr. Wilhelm Kienzl, (nach dem Bedienenden) Dr. von Kleinschmitt, Siegmund von Hausegger, regierender Bürgermeister Krogmann, mit Rücken Frl. von Recznicek und Max Donisch

BILDER VOM HAMBURGER TONKÜNSTLERFEST DES A. D. M.

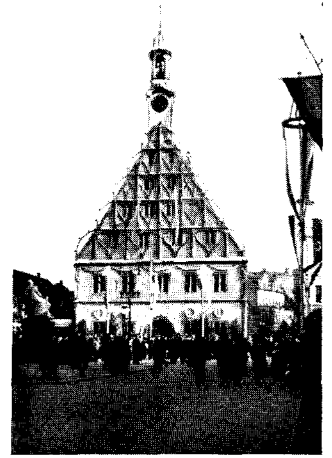
(Phot. Jos. Scherer, Hamburg)



Schumann-Büste von Edmund Schorisch-Zwickau
im Schumann-Gedenkzimmer



Musikdirektor Kurt Barth bei seiner
Rede am Schumann-Denkmal



Blick auf das Gewandhaus und das
Robert Schumann-Denkmal



Eugenie Schumann beim Fest

BILDER VOM ZWICKAUER SCHUMANN-FEST

Gret Hein-Ritter, Pianiſtin, Stuttgart — A. Heller, Karlsruhe — Hilmar Hofmann, Muſiklehrer Nordhauſen

H. Jacob, Domorganiſt, Speyer —

Walter König, Muſikdirektor, Schäßburg-Sighisoara — Paula Kurth, Heidelberg —

Leni Martin, Konzert- und Oratorienſängerin, Chemnitz — D. Muſſelek, Kapellmeiſter, Wittlich, Bez. Trier —

Amadeus Neſtler, Leipzig

Johannes Peters, Paſtor i. R., Hannover — Profeſſor Eugen Püſchel, Chemnitz —

Chr. Recht, Lehrer, Ob.-Sterkrade —

Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Karl Schlegel, Recklinghauſen — Lotti Schrader, Muſiklehrerin Frankfurt — Ernſt Schumacher, Emden — Paſtor Paul Schwarz, Glogau — Albert Staub, Hamburg — Friedrich Stenglein. Verwalt.-Inſpektor, Nürnberg — Vera Suter, St. Gallen/Schweiz —

Paul Türke, Kantor Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul —

Marlott Vautz, Oberprimanerin, Kaiſerslautern — Martha ther Vehn, Klavierlehrerin Emden — Erika Wanderer, Nordhauſen — Profeſſor Theodor Wattolik, Warnsdorf / Böhmen — Otto Wiegand, Arolſen —

Fritz Zech, Studienrat und Organiſt, Wiesbaden.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Georg Vollerthun: „Vier Lieder aus Oſtland" op. 28. Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

Karl Guſtav Fellerer: „Mittelalterliches Muſikleben der Stadt Freiburg im Uechtland", Heft 3 der Freiburger Studien zur Muſikwiſſenſchaft, Rm. 3.80. Friedrich Puſtet, Regensburg.

Dr. Alfons Wallis: „Öſterreichs große Muſiker", Band 8 der Bücher der Heimat. Steyrermühl Verlag Wien.

Rudolf Quoika: „Kirchenmuſik als Liturgiſches Prinzip", kart. Rm. 1.20. Kommiſſions-Verlag Gebrüder Stiepel G. m. b. H. Saaz.

Guido Adler: „Wollen und Wirken". Aus dem Leben eines Muſikhiſtorikers. Ganzl. Rm. 4.—. Univerſal-Edition, Wien.

Wolfgang Fortner: „Eine deutſche Liedmeſſe" für gem. Stimmen a cappella. Part. Rm. 3.—, Singpart. Rm. —.80. B. Schott's Söhne, Mainz.

Kurt Herrmann: „Lehrmeiſter und Schüler Joh. Seb. Bachs, in ihren Originalkompoſitionen für Klavier, Band I und II. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Fritz Krüger: „An die großen Toten", Hymne für Sopran- und Baßſolo, gem. Chor und Orch., op. 74. Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin W 9.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WILHELM ALTMANN: Katalog der ſeit 1861 in den Handel gekommenen theatraliſchen Muſik. Ein bibliographiſcher Verſuch. Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel, 1935. Lieferung 1.

Mit dieſem Katalog fügt Wilhelm Altmann ſeinen verdienſtvollen gleichen Arbeiten über die Orcheſter- und Kammermuſik-Literatur eine dritte hinzu, die uns berufen erſcheint, einſtmals weit über ein trockenes Nachſchlagewerk hinaus zu einem grundlegenden Quellenwerk für neue Forſchungen über theatraliſche Muſik und Kultur zu werden. Es iſt nicht nur die Fülle und die den äußeren Möglichkeiten und Schwierigkeiten entſprechende Vollſtändigkeit des Materials, ſondern mehr noch die überlegene, umfaſſende Ordnung, die dieſen Eindruck ſchon bei der Durchſicht der 1., bis Delibes reichenden Lieferung des auf zehn Lieferungen (50 Bogen) angeſetzten Kataloges erweckt. Der gewählte Zeitpunkt, 1861, ermöglichte die Erfaſſung auch aller älteren Werke, da ſie faſt alle ſeitdem in Neuausgaben vorliegen; die Beſchränkung auf gedruckte, in den Handel gekommene (wenn auch in vielen Fällen nie aufgeführte) Werke bannte die Gefahr, durch Aufnahme auch der handſchriftlichen Produktion den Umfang des Kataloges ins Unermeßliche zu ſteigern, ſeine Ordnung und Überſicht illuſoriſch zu machen.

Die ganze Breite — und leider nicht dem entſprechende Tiefe — der muſikaliſchen Kultur Mitteleuropas in den letzten 150 Jahren erzeigt ſich an dieſem Beiſpiel der theatraliſchen Muſik.

Müßte sich nicht der gesunde Mitteleuropäer wie der Zauberlehrling vorkommen, da er die Kräfte, die er durch den äußeren Betrieb seiner theatralischen Kultur, durch hochgezüchtetes handwerkliches Können, durch Verbilligung des Druckverfahrens entfesselt hat, nicht mehr bannen kann? Und was für verschiedenartige Kräfte: deutsche Lokalpossen, Märchen und vaterländische Reißer, englische „musical monologues", „fairy plays and comedies", die spanische „zarzuela", das französche vaudeville, und wiederum die Hochflut deutscher Opern, Operetten, Revuen seit 1900 bis in die Zeiten des Umschwungs und Wandels — welche Fülle vergessener oder gar außerhalb der Stadt- oder Landesgrenzen nie gekannter Namen: J. J. Abert, Alfred Bruneau, W. Smyth Cooper, Ant. Banès, Fred Et. Barbier, James Batchelder, Charles Wakefield Cadman, Karl Deigendesch, Osmond Carr, Franz Th. Cursch-Bühren.... Da stehen deutsche Volksopern von 1904, 1913, 1927 verzeichnet (Burckhardt, Böttger, Lotte Arlt-Kruse), da eine Orpheus-Oper Azevedos von 1907, da die Opernschmarren Franz Abts, Max Bruchs, da die verstiegene Odysseus-Trilogie August Bungerts, da die Konjunkturritter der Oper (voran d'Albert) und der Operette (Ascher, Benatzky, Bromme) mit ihren sauberen, meist jüdischen Librettisten (Arnold, Bach, Batka, Bertuch, Bibo, Brammer), da in erfreulicher Zusammenstellung die vielen Ausgaben von Beethovens 3. „Fidelio"-Fassung, oder die Ausgaben und Übersetzungen von Boieldieus Opern und anderen theatralischen Werken. Die besondere Sorgfalt Altmanns gilt den Textdichtern, die eigens und mit Hinweisen auf die Komponisten aufgezeichnet wurden, sodaß jederzeit nachzuschlagen ist, welcher gleiche Stoff und Text von verschiedenen Komponisten vertont wurde; ja bis auf die namentliche Nennung der Textquellen erstreckt sich diese Sorgfalt, die dann Namen wie Aeschylos, Aristophanes (mit dem Hinweis auf Milhaud, Pizetti und — Romberg!), Auerbach (Barfüssele, von Heuberger vertont!), Andersen, Balzac, Bartsch, Büchner, Calderon, Cervantes einbezieht. Das Vorwort kündigt an, daß der Schluß des Kataloges ein Titelregister und besondere Verzeichnisse von Einaktern, Kinder- und Schulopern, Weihnachtsstücken enthalten soll, ein Beweis für die praktische Verwendbarkeit dieses „bibliographischen Versuches" für weite musikinteressierte Kreise. Dr. Hans Költzsch.

FRANK - ALTMANN: Taschenbüchlein der Musik. Leipzig 1934 bei C. Merseburger.

Dieses bereits in der 30. Auflage erscheinende Werk wünschte man sich in der Hand jedes Konzertbesuchers, den keine besondere Ausbildung befähigt, die auf den Programmen vorkommenden Kunstausdrücke zu deuten, die Form der gespielten Werke zu verfolgen, die verwendeten Instrumente kennen zu lernen, das Klanggefüge in seinen Grundzügen zu erfassen u. v. a. m.. Prof. Wilh. Altmann hat die vorliegende Neuausgabe erheblich erweitert, sodaß man sich nun auch Rats über die wiedererstandene Händeloper, über elektrische Musik usw. holen kann. Der oft erwiesenen Brauchbarkeit des Buches gegenüber will es nicht allzuviel besagen, daß man hier und da auf Dinge stößt, die kritisch stimmen. So z. B. wird der Ton A durchaus nicht allgemein „als der geeignetste Vokal für Gesangsübungen" betrachtet, ist ein „Phänomen" mehr als eine bloße „Erscheinung", sähe man bei „Violine" gern den deutschen Anteil am Geigenbau hervorgehoben und die Bezeichnung „Corpus" durch „Körper" ersetzt usw. Eine erneute Durchprüfung des „Taschenbüchleins" wird diese und ähnliche Unzulänglichkeiten mühelos beseitigen können und seinen Wert dadurch noch um Einiges erhöhen. R. Zimmermann.

Musikalien:

für Klavier

HUGO WOLF: Zehn Klavierstücke nach Liedern, gesetzt von Bruno Hinze-Reinhold. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig 1934.

Der Vater und Anreger dieser schönen Idee einer pianistischen Umformung Hugo Wolf'scher Gesänge ist, wie das gehaltvolle Vorwort ausführt, mein unvergeßlicher Deutsch-Schweizer Freund und Studienkamerad Dr. Alfred Heuß. Das Vorwort beweist auch klar und überzeugend, daß die Gesänge, die dem Klavier schon in der ganz seelisch und klangpoetisch bedingten „Begleitung" einen so überragend entscheidenden und bis ins Feinste und Kleinste durchgearbeiteten Anteil einräumen, wie kaum andere zu rein pianistischer „Umformung" besonders geeignet, ja, geradezu verlockend sind.

Kein Berufenerer für diese immerhin heikle und schwere Aufgabe, wie der ehemalige meisterliche und feinsinnige „Begleiter", recte: gleichgeordnete Partner einer Susanne Dessoir und so vieler Meisterinnen und Meister des Gesanges, Prof. Hinze-Reinhold. Denn er bringt dafür die geistige und künstlerisch-pianistische Kultur, den empfindlichen Klangsinn, die peinliche, sich auch auf Pedalisierung, Phrasierung usw. auswirkende Sorgfalt des eminenten Klavierpädagogen, das ernste künstlerische Verantwortungsgefühl des Norddeutschen mit.

Mit Recht lehnt er selbst jeden Vergleich seiner Umformungen mit den genialen, konzertmäßig virtuos-brillanten Klavier - Nachdichtungen Liszts und seiner Schule ab. Ich möchte Hinze-Reinholds Übertragungen vielmehr mit der in ihrer Art ebenso genialen, aber mehr auf Haus und Hausmusik zugeschnittenen Paraphrasierungskunst eines Stephen

Heller vergleichen, die zur deutschen Gründlichkeit den französischen Esprit hinzutut. Also technisch: mittel- bis obermittelschwer.

In echt romantischer Tradition hat Hinze-Reinhold über jedem Stück den vollständigen Text des ihm zugrundeliegenden Liedes gesetzt und dazu noch nach der Klavierübertragung einen allgemeinen und charakteristischen, aus dem Gedichttext organisch herausgewachsenen Titel gegeben: Barcarole, Impromptu, Intermezzo, Totentanz, Idylle, Lied im Volkston, Liebesglück, Frühlingsreigen, Tambourliedchen usw. Sehr schön und richtig! Nur, wenn man es mit eignen Kompositionen ebenso macht und den Klavierstücken als poetisch - inspirierenden Stimmungsanreger und „inneres Motto" ein paar Dichter-Sätze oder -Verse mitgibt, dann schreit die moderne neusachliche Welt gleich über „poetisierende Romantik" oder „literarische Prunksucht"!

Die Übertragungen selbst sind schon rein pianistisch in der unauffällig-kunstvollen Verteilung der Singstimme ins Klavier und ihrer sanften Heraushebung so überaus delikat und fein, daß aus jedem Wolf'schen Liede wirklich ein echtes Klavierstück in sensibelster Umdichtung geworden ist. — Wir wünschen dem mit Wolf's Bildnis geschmückten schmucken Bande — einer überaus schönen Fortführung und Ergänzung von Max Regers Band mit Klavier-Übertragungen von Wolf's Mörike-Liedern (Peters) — den verdienten großen Erfolg!

Dr. Walter Niemann.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Drei Dutzend Klavier-Fantasien. Herausgegeben von Max Seiffert. (IV. Bd. der Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.) Dritte Auflage (1935). — Bärenreiter-Verlag, Kassel. — Kart. Mk. 2.20.

Im Novemberheft 1934 und im Maiheft 1935 der ZFM habe ich anläßlich der Dofleinʼschen Auswahl aus den Klavier-Fantasien (Schott) und der Käte Schaefer-Schmuck'schen Kieler Dissertation über diesen, erst heute gerechter beurteilten, in seiner Art großen Meister des spätbarock-galanten Übergangsstiles alles Nötige gesagt, sodaß ich nur darauf hinzuweisen brauche. Es ist mir deshalb eine doppelt angenehme Pflicht, dem im Novemberheft ohne Verlagsangabe nur beiläufig erwähnten, grundlegenden Neudruck (1923) unseres hervorragenden deutschen Musik- und im besonderen eminentesten Klavierhistorikers Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin) bei dieser Gelegenheit ein paar Worte der Freude und Genugtuung über diese als wissenschaftliche Urtextausgabe — wohlgemerkt: nur Urtextausgabe; der Spieler hat sich alles, Dynamik, Agogik, Phrasierung, Befingerung usw. erst selbst einzutragen — untadelige und auch äußerlich, in Nachbildung eines alten Einbandmusters, zeitgeschichtlich treu und schön herausgebrachte Veröffentlichung mit auf den Weg zu geben.

Dr. Walter Niemann.

JOS. B. FOERSTER: Melodie für Klavier (herausgegeben von J. Heřmann). — Fr. A. Urbánek, Prag.

Nicht nur durch seine Hamburger Jahre (1892 bis 1903), sondern auch durch den Stil seiner weichen, romantischen, im wesentlichen in Schumann und Brahms wurzelnden Klaviermusik gehört der „Böhmische Jensen" zum guten Teile auch zu uns. Hätten wir eine Hausmusik, hätten wir Pianisten, die über den Bretterzaun ihres eingepaukten Konservatoriums-Repertoirs hinübersehen könnten und die ungeheure Literatur ihres Instruments einigermaßen beherrschten, so würde man nicht erst auf seine früheren lyrischen Klavierzyklen „Rosen der Erinnerung" oder „Träumereien", „Lose Blätter aus meinem Tagebuche" oder „Maskenspiel des Eros" hinzuweisen brauchen. Seine Melodie (von Prof. J. Heřmann mit vorbildlicher Pedalisierung und Befingerung herausgegeben) ist ein bezauberndes Altersgedicht: ganz Poesie, ganz zarteste, vergeistigste Resignation und bei allem in ihrer schönen Kantabilität ganz aus böhmischem Boden erwachsen. Solche kleinen Kostbarkeiten kritisiert man nicht: man schließt sie dankbar und bewegt durch so edlen menschlichen und künstlerischen Ausklang ins Herz.

Dr. Walter Niemann.

SECHS MÄRSCHE FRIEDRICHS DES GROSSEN. Zum 1. Male vollständig herausgegeben von E. Schwarz-Reiflingen. Braunschweig 1934, Henry Litolffs Verlag.

Friedrichs Ulanen-, Parade-, Mollwitzer- und Hohenfriedbergermarsch sind bekannt und gehören zum eisernen Bestande aller guten Sammlungen. M. W. neu erscheint in der Litolffschen Gesamtausgabe der „Marsch von 1756" (F-dur) und der „Marsch in G-dur". Beide zeichnen sich durch eine verhältnismäßig reiche Rhythmik, weniger durch eingängige Melodik aus, sind aber sehr geeignet, sowohl das Bild des Marsch-Komponisten Friedrich II. abzurunden als auch, unsere Marschprogramme zu vervollständigen und zu beleben. Die Klavierbearbeitung Erwin Schwarz-Reiflingens betont das Einfache, Sparsame und Straffe (man vergleiche mit seinen Bearbeitungen diejenigen des „Kunstwarts" in Notenbeilagen um 1910!) und kommt damit dem „preußischen Stil" Fritzens ebenso nahe wie dem Spielenden entgegen. Einen lehrreichen Einblick in die Werkstatt des Bearbeiters gestattet Marsch Nr. 4, dessen handschriftliche Skizze in der Einleitung vorlagengetreu nachgedruckt und dessen „Ausführung" S. 16 gegeben wird.

Eine dankenswerte Einführung in „Friedrich d. Gr. als Musiker und Komponist" erhöht den Gebrauchswert der — übrigens sehr gediegen ausgestatteten — Ausgabe. Allerdings ist des Alten Fritzen Bedeutung als Tonsetzer wie als Ausübender nicht mehr so unbekannt, wie der Verf. annimmt; wohl aber wird viele Leser Friedrichs Ausspruch: „Die Franzosen wissen nur Komödie zu spielen und die Italiener zu singen; aber Musik zu schreiben, das verstehen nur die Deutschen" aufhorchen lassen und sie bestimmen, das Bild des angeblich so sehr „französelnden" Großen Königs zu berichtigen. R. Zimmermann.

KELLER, OSWIN: „Das bewußte Klavierspiel". Edition Cranz, Leipzig.

Es ist heute sehr schwer, wirklich neue Vorschläge zur Ausgestaltung des Klavierspiels zu erfinden. Wenn es Keller trotzdem gelingt, für die Unabhängigkeit der Finger, für den Daumenuntersatz, für die Pedalbehandlung in Verbindung mit dem Akkordspiel durchaus anregende Gedanken zu entwickeln, so zeugt dies einerseits für eine gründliche Beherrschung alles Technischen und andererseits für sein Geschick, dieses Wissen pädagogisch und verwertbar darzustellen. Wenn sich doch alle Pianisten so „bewußt" mit den Problemen ihrer Technik befassen wollten.

Direktor Ernst Brandt.

für Flöte und Klavier

WALTER NIEMANNS FLÖTENMUSIK:

1. op. 39 Nr. 2 Allemande; op. 39 Nr. 3 Hornpipe. (Leuckart; 2.— Mk.)
2. op. 62. Zwei Stücke aus „Alt-China". (Peters; 1.50 Mk.)
3. op. 84 Nr. 2 „Flötenkonzert". (Leuckart; 1.50 Mk.)
4. op. 121a: 4 Stücke „Aus einem alten Patrizierhause" (Buddenbrooks). (Zimmermann.)
5. op. 138: „Kleine Musik im alten Stile". (Zimmermann.)

alles für Flöte und Klavier.

Nummer 2, 3, 4 sind den entsprechenden Klavierstücken (Suiten) nachgebildet. Nr. 1 und 5 sind Originale. Allen Stücken ist eines eigen: Poesie und Liebenswürdigkeit, darum gewinnt man sie so lieb. Technisch sind die Flötenstimmen nicht sehr schwer, die Klavierstimme fordert mehr. Im Vortrag sind alle Opera aber recht heikel. Wenn sie wirken sollen, wie sie gedacht sind, müssen auch die Spieler Poesie und Liebenswürdigkeit im Herzen haben. Wer Flötenstücke zeitgenössischer Komponisten spielen will, hier hat er wirkliche Musik. In op. 138 (das durch Musik von Wagenseil angeregt ist), gebe ich dem Menuett den Vorzug; wahrhaft dolce e triste candando vorgetragen, ist's ein Kleinod.

Prof. Dr. Kratzi.

JOH. JOACHIM QUANTZ: Sonate in e-moll für Flöte und Klavier. 2.— Mk. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Die schöne Sonate (Nr. 9 in der Reihe der bei Breitkopf erschienenen Kammer-Sonaten für ein Soloinstrument mit Begleitung) ist nicht nur für Schüler. Sie befriedigt durchaus auch anspruchsvollere Spieler und Hörer. Der bez. Baß ist geschmackvoll ausgesetzt. Im 3. Satz, Takt 52 muß es in dem Klavier der oberen Zeile dis heißen statt d. Wenn im 2. Satze Takt 134 f vorgezeichnet ist, könnte Takt 140 und folg. p stehen. In der Flötenstimme sind die Bindungen der Sechzehntel nicht peinlich durchgeführt, der Herausgeber will das wahrscheinlich dem geschmackvollen Spieler überlassen.

Prof. Dr. Kratzi.

DAS FLÖTENBUCH FRIEDRICHS DES GROSSEN. 2.50 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Werk sollte jeder Flötist erwerben, nicht um sich für die Flötenstimme Straußscher Orchesterwerke zu rüsten, sondern um ein historisches Denkmal seines Instrumentes zu besitzen. Interessant ist die Einführung mit der Nachbildung der Handschrift Friedr. d. Großen. Die Ausstattung ist geschmackvoll. In der 98. der hundert kleinen Übungen muß entweder 2/4 Takt vorgezeichnet oder in jeder Figur ein Balken gestrichen werden.

Prof. Dr. Kratzi.

für Gesang und Orgel

HEINRICH SCHÜTZ: Fünf kleine geistliche Konzerte für eine Singstimme und Orgel, hrsgeg. von Heinrich Spitta. C. F. Peters, Leipzig.

Der Sohn des Hymnologen und Neffe des Bachbiographen Spitta, verdient und ausgewiesen durch den Nachtragsband 18 zur Gesamtausgabe und durch Herausgabe auch sonst einzelner neugefundener Werke des Sagittarius, legt hier in Fortsetzung der (ebenfalls Peters'schen) Auswahl seines Lehrers Arnold Mendelssohn 5 weitere Solokonzerte des Schütz'schen Monodiewerk von 1636/38 vor — schade bei dem Mangel an Neudrucken, daß er sich in zwei Nummern mit Blumes bekannter Auswahl bei Kallmeyer überschneidet. Die Mensur des raschen dreiteiligen Takts ist halbiert, der Generalbaß so gut und geschmackvoll ausgesetzt, wie sich's bei einem so angesehenen und stilkundigen Forscher wie H. Spitta versteht, die Tonarten sind bald belassen, bald um eine Sekunde oder Terz nach oben versetzt; dies allerdings hätte in jedem Fall ebenso wie der Originalschlüssel angemerkt werden sollen, denn es ist bei Schütz nicht gleichgültig, ob solch Stück für Sopran, Alt oder Tenor gemeint ist. Im übrigen natürlich herrliche und in Kirche wie Haus hochverwendbare Stücke! Prof. Dr. H. J. Moser.

für Kammermusik

FRIEDRICH WILHELM SCHALLEHN: „Das Lied des Lebens", Streichquartett E-dur. (Verlag Kistner u. Siegel, Leipzig.)

Friedrich Wilhelm Schallehn nennt sein E-dur-Streichquartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello „Das Lied des Lebens" und gibt damit gleich seinem Werk Ziel und Richtung. Der erste Satz, Wiegenlied, schildert das Leben der Kinder in zarten Farben. Der zweite „Jugendzeit" überschriebene Satz erscheint in seiner kontrapunktischen Verarbeitung etwas kraus und trocken. Ganz allerliebst, capriciös und anmutig läßt sich der dritte Satz „Ständchen" an. Der vierte Satz „Kämpfen und Ringen" ist heroisch und rhythmisch scharf gehalten. Kleine etwas ruhiger fließende Episoden geben dem Ganzen willkommene Abwechslung. Der letzte „Abendlied" überschriebene Satz beschließt in stimmungsvollen Tönen das ansprechende Werk Schallehns.

Prof. Adrian Rappoldi.

Orchesterwerke

BACH, JOH. SEB.: Brandenburgische Konzerte. Partitur. Nach dem Autograph der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin herausgegeben von Kurt Soldan. Continuoaussetzung von Ludwig Landshoff. C. F. Peters, Leipzig. 1935.

In dieser Neuausgabe, von der mir die Konzerte 2, 3, 5 vorliegen, wird eine zuverlässige Urtextausgabe geschaffen, zu der neuzeitlich eingerichtetes Stimm-Material gebracht wird. Sie ist für die Bachpflege von höchstem Wert. Der Herausgeber hat die Quellen sorgfältig benützt, und hat in Kleinigkeiten noch den Text in der Gesamtausgabe der Werke Bachs verbessern können. Auch die Continuoaussetzung ist sauber und stilsicher. So wünschen wir nur, daß diese Ausgabe, in Druck und Ausstattung eine wahre Musterleistung des Verlages, weiteste Verbreitung finden möge, auch bei den berühmten Herren Dirigenten, die bisher die Gesamtausgabe nicht einsehen wollten und sich gedankenlos an die dynamischen Zusätze der Herausgeber und Bearbeiter der letzten 50 Jahre hielten. Welche Erlösung wird es sein, wenn wir z. B. den letzten Satz des 3. Konzertes nicht mehr in dem allgemein üblichen ziehharmonikaartigen, halbtaktigen An- und Abschwellen hören! Von der Entfälschung der Dynamik ist dann vielleicht auch eine Erziehung zu stilgemäßem Tempo und Besetzung zu erwarten, weil ohne diese zusätzlichen Effekte Riesenorchester und Brillance sinnlos werden. Prof. Dr. Hans Engel.

BACH, JOH. SEB.: Ouvertüren Nr. 1 und 2. Herausgegeben von Kurt Soldan. Continuo-Aussetzung von Ludwig Landshoff. C. F. Peters, Leipzig, 1935.

Von dieser wunderschönen Ausgabe gilt dasselbe, was wir von derjenigen der Brandenburger Konzerte sagten. Saubere Revisionsarbeit, stilechtes Continuo, prachtvolle Ausstattung. Möchte sie allgemein benützt werden! Prof. Dr. Hans Engel.

Chorwerke

FRITZ REUTER, Werk 31: „Das Spiel vom deutschen Bettelmann", Oratorium für gemischten und Männerchor, Soli und Orchester, nach Worten von Ernst Wiechert. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Eine ergreifende textliche und musikalische Schilderung des deutschen Schicksals in der Gestalt des Hiob geben die beiden Autoren in diesem etwa $2^1/_4$stündigen Oratorium. Der Dichter schildert in knappen, aber überaus treffsicher geformten Worten, wie die selbstgefällige, im Wohlleben der Vorkriegszeit sich uneingeschränkt glücklich wähnende Menschheit, im Übermut des Besitzes die Not der andern verachtet; wie der Mahnruf des Schicksals unbeachtet bleibt; wie der Krieg über die Erde rast; wie die Erde erfüllt ist von Toten, Krüppeln, Witwen und Waisen; wie auch Hiob als Krüppel heimkehrt, Haus und Hof verliert, Bettler wird, in den Kerker kommt und in allerhöchster Not von Gott den Retter erhält. — Jeder Gedanke des Dichters ist vom Komponisten Fritz Reuter in eine charakteristische musikalische Form gekleidet. Ein düsterer c-moll-Vorspruch leitet das Werk ein. Eine süße E-dur-Wiegenmelodie mit Soloflöte schildert die behagliche Sorglosigkeit derer, die keine Not kannten. Ein Frage- und Antwortspiel zwischen Lehrer, Pfarrer und dem jungen Hiob zeigt des letzteren Einstellung dem Leben gegenüber. Eine übermütige Hochzeitsmusik leitet zum Hochzeitsfeste Hiobs über. Aber schon in das Wiegenlied der Mutter Hiobs hinein erklang von Männerstimmen gesungen das Menetekel: „Und sieh, und sieh, an weißer Wand ..." In die Reden des jungen Hiob hinein erklingen diese Rufe eindringlicher. Beim Hochzeitsfest aber erreichen sie den Höhepunkt: gem. Chor und Glockenklang verkünden, daß das Unheil vor der Tür steht. Und schon reißt der Krieg den Bräutigam von der Seite der jungen Braut. „Es sitzt ein Dengler überm Land, der hat einen Hammer in seiner Hand. Der Hammer steigt, der Hammer fällt: die Mütter weinen in aller Welt." Das Schicksal erfüllt sich. Zur Heimkehr des Krüppels Hiob erklingt das Wiegenlied in e-moll. Eine herzergreifende Auktionsszene zeigt die ganze Schmach der Nachkriegszeit. Das ergreifende Bettlerlied Hiobs, seiner Frau und seines Kindes klingt an den Ohren der „Fürsten dieser Welt" vorbei. Die Leierkastenmelodie begleitet Hiob in den Kerker. Hier findet er den Glauben an Gott und an die Befreiung aus der Not wieder. — Nicht nur dem Orchester, der Solo-Flöte, der Solo-Violine

und den Gesangssolisten sind in diesem Werk dankbare Aufgaben gestellt; auch der Männer-, Frauen- und gemischte Chor ist vom Komponisten ausgiebig bedacht, wirkungsvoll gesetzt, ohne große Schwierigkeiten zu bieten. Das Werk schließt mit dem Choral: „Nun laßt uns gehn und treten“, gesungen von allen Anwesenden. Dieses Oratorium „Das Spiel vom deutschen Bettelmann“ scheint mir würdig zu sein, in den nächsten Jahren in jeder deutschen Stadt mindestens einmal jährlich aufgeführt zu werden, nicht nur seiner hohen dichterischen und musikalischen Werte wegen, sondern auch deshalb, weil wohl in keinem Werke unserer Tage die ganze Tragik der Zeit bis 1933 dem deutschen Volke so eindringlich vor die Seele geführt wird, wie in diesem Oratorium, das so verheißungsvoll schließt: „Ein Licht geht vor ihnen in die Welt ...“ Prof. Josef Achtélik.

Partitur-Ausgaben

EULENBURGS KLEINE PARTITUR-AUSGABEN Nr. 763 Mozart K.-V. Nr. 207: Violinkonzert B-dur; Nr. 764 Mozart K.-V. Nr. 211: Violinkonzert D-dur und Nr. 766 Mozart K.-V. Nr. 271a: Violinkonzert D-dur.

Ernst Eulenburg hat nun auch Mozarts Violinkonzerte in seine Kleinen Partiturausgaben aufgenommen, eine in Stich und Revision vorzügliche und übersichtliche Ausgabe. Der Herausgeber Rudolf Gerber hat sich in seiner Arbeit ganz an die Originale gehalten. Kleine Inkonsequenzen in Mozarts Niederschrift sind im Sinne des Meisters vereinheitlicht und z. B. die Vorschläge nach der damaligen Ausführungspraxis in reale Naturwerte aufgelöst. Leider fehlen bei den mir vorliegenden Konzerten in D-dur K.-V. Nr. 211 und B-dur K.-V. Nr. 207 die geeigneten Kadenzen. Die vorhandenen etwa von Marteau oder Sitt sind trocken und ausgedehnt, diejenigen im B-dur-Konzert von Alard (Verlag Andre) zu einseitig virtuos, wenn auch vorteilhafter als die erstgenannten. Was nun das durch Albert Klopfermann im Jahr 1907 der Öffentlichkeit zugänglich gemachte D-dur-Konzert K.-V. Nr. 271a anbetrifft, so stelle ich nach genauer Durchsicht des Werkes die Echtheit desselben in Frage. Ich muß dabei an die Erklärung Fritz Kreislers denken, der offen zugibt, daß der größte Teil seiner klassischen Bearbeitungen (Beethoven, Martini, Vivaldi, Paganini etc.) eigenste Erzeugnisse sind und nicht das mindeste mit den angeführten Komponisten zu tun haben. Das vorliegende Mozart-Konzert ist nach genauer Prüfung m. E. nur ein Erzeugnis der Pariser Geiger-Schule Baillots und seines Schülers Habenecks. Allerdings ein vorzügliches Erzeugnis. Der damalige Ansturm, den Paganinis Auftreten durch seine exclusive virtuose Richtung auch in Paris hervorrief, drohte die durch Kreutzer und Rode in klassischen Bahnen wandelnde französische Schule aus ihren Gleisen zu bringen. Dem gewandten Musiker und Geiger Habeneck, der selber wie z. B. früher schon Benda einige ganz im Styl Mozarts geschriebene Geigenkonzerte verfaßt hat, dürfte es (ähnlich wie jetzt im Fall Kreisler) nicht schwer gefallen sein, ein solches Violinkonzert im Sinne Mozarts herzurichten. Für den Geiger steht es ohne weiteres fest, daß ein Figurenwerk, wie es in diesem Konzert geboten wird (Decimen in höchsten Lagen, Pizz. in der 3. und 4. Lage (E-Saite) oder Passagen, wie:



(die an Vieuxtemps gemahnen) unmöglich von Mozart sein können. Auch die späteren Werke Mozarts enthalten kein ähnlich hergerichtetes Figurenwerk. Es erhebt sich die Frage, ob vorliegendes Violinkonzert die Bearbeitung einer Klavierkomposition Mozarts ist. Aber auch hiergegen sprechen Art und Weise der Themenbildung. Leider fehlt auch zu diesem Konzert eine passende Cadenz, die das Werk weder durch polyphone Phrasen noch andere verzwickte technische Schwierigkeiten belastet. Prof. Adrian Rappoldi.

KREUZ UND QUER

Alberto Cametti † 1. VI. 1935.

Von Dr. E. J. Luin, Rom.

Ganz unerwartet kam uns allen die Nachricht von dem Heimgang Maestro Alberto Camettis und ich, der ich noch am Donnerstag von meiner langen Studienreise durch Böhmen, Österreich und Ungarn zurückgekommen, ihm über meine musikwissenschaftliche Ausbeute berichtete, konnte gar nicht fassen, daß dieser gütige Mann am Freitag nicht mehr unter den Lebenden weilte.

Mit Maestro Cametti ist einer jener italienischen Musikhistoriker zu Grabe gegangen, der „von der alten Schule“, ganz abseits von der Straße bescheiden und still ein Leben lang nur

seiner Arbeit und seinen Studien gelebt, dennoch von der Regierung und den musikalischen Fachkreisen hochgeschätzt und darum mit allen möglichen Ehrenämtern betraut wurde.

In Rom geboren (5. V. 1871) und erzogen, hat er in S. Cecilia seine musikalischen Studien, sowohl in Klavier als Orgel und Contrapunkt gemacht und ist 1895 als „Maestro Compositore" bei S. Cecilia eingeschrieben worden. Nur einmal hat er vorübergehend eine kurze Tätigkeit im Ausland gehabt, als er mit dem Vokalquartett: Gabrielli, Gentili, Cecchini, Don Santos eine Konzertreise in Nordamerika und Canada unternommen. Seit vielen Jahren ist er Kapellmeister bei S. Luigi dei Francesi, an welcher einst niemand Geringerer als Ercole Bernabei seine Tätigkeit entfaltete; Cametti spielte auch zeitweise die Orgel bei S. Agostino und komponierte eine Anzahl von geistlicher und weltlicher Musik. Seine eigentliche Bedeutung aber liegt auf dem Gebiet der Musikgeschichte. Mit warmem Interesse und bienenhaftem Fleiß hat er sich musikgeschichtlichen Studien gewidmet und seine Arbeiten, von denen im Laufe der Jahre eine große Anzahl im Druck erschienen, sind für die Geschichte Roms von bleibendem Wert.

Cametti war einer derjenigen Forscher, die bis ins Kleinste auch den scheinbar unbedeutenden Archivspuren nachgehen und so hat er im Laufe von fast 40 Jahren sowohl für die Geschichte der Theater Roms als für die Geschichte der kirchlichen Kapellen ein umfassendes Material gesammelt und ganz besonders verdienstvoll sind seine Arbeiten über Palestrina, in denen er die Gestalt des Meisters geschichtlich plastisch herausgearbeitet hat.

Etwas scheu und schüchtern von Natur, hat der Verstorbene gerne mit Gleichgestimmten über musikgeschichtliche Fragen sich unterhalten und, das sei besonders von ihm als Kollegen gerühmt, er hat stets genau und ohne Rückhalt auf Anfragen geantwortet und auch die Leistungen anderer, besonders unserer deutschen Musikhistoriker anerkannt und gerühmt. — In den römischen Fachkreisen geschätzt und geachtet, hat ihn die Akademie S. Cecilia zum „Censore Accademico" ernannt, er wurde Mitglied der „Filarmonica Romana", auch wurde er in die „Comissione Pontificia di Musica sacra" gewählt. Große Verdienste hat er sich erworben als Beirat der Bibliothek der Akademie von S. Cecilia und bei den Publikationen dieses Institutes. In den letzten Jahren wurde er von dem kgl. italienischen Außenministerium als „tecnico Consulente" herangezogen für die große Publikation: „L' Opera del Genio Italiano all' Estero" (Abteilung Musik) und gerade hier hat er mit seiner reichen Erfahrung sowohl in der Abschätzung der Leistungen anderer, als in seinen Ratschlägen für die betreffenden Forschungsreisen wertvolle Dienste geleistet.

Bis zuletzt arbeitete Cametti an seinen musikgeschichtlichen Publikationen und der Tod hat ihm erst die Feder aus der Hand genommen, während er die Korrekturbogen seiner Geschichte der römischen Theater durchsah. Es wird nicht ganz leicht sein, eine vollständige Übersicht über alle seine Arbeiten zu bekommen, weil er im Laufe von beinahe 40 Jahren in den verschiedensten Zeitschriften des In- und Auslandes veröffentlicht hat. Über römische Musiker hat er an 60 Monographien allein geschrieben. Was wir aber bis jetzt von ihm behandelt kennen, soll hier ihm zum Gedächtnis zusammengestellt werden und Zeugnis geben von der Treue, Gewissenhaftigkeit und Sachkenntnis, mit der er bemüht war, die Musikgeschichte Roms zu erforschen und sie weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

1. Cenni biografici di G. Pierluigi da Palestrina, compilati nell' occasione del terzo centenario della sua Morte. Milano, Riccordo 1893.
2. Uno nuovo documento sulle origine di G. Pierluigi da Palestrina. Il testamento di Jacobella Pierluigi (1527). Rivista musicale 1903.
3. Palestrina. Milano, Bottega di Poesia 1925.
4. Giovanni P. L. da Palestrina e il suo commercio delle pelliecerie. Archivio Soc. Rom. di Storia patria. Roma 1922.
5. I Melodrammi Biblici all' Ospizio di San Michele in Roma. Boll. Musicale Romano 1899.

6. La Scuola dei pueri cantus di S. Luigi dei Francesi in Roma, e i suoi principali allievi. Rivista Musicale Italiana 1915.
7. Organi, Organisti ed Organari del Senato e Popolo romano in S. Maria in Aracoeli 1583—1648. Rev. Mus. Ital. 1919.
8. Una Conferenza inedita di J. Ferretti sulla Storia della poesia melodrammatica romana. Pesaro, Nobili 1896.
9. Un Poeta melodrammatico romano. Appunti e notizie in gran parte inedite sopra Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo. Milano, Riccordi 1898.
10. Critiche e satire teatrali romane del settecento.
11. Due stagioni musicali al teatro Argentina 1761—1764. Riv. Mus. Ital. 1902.
12. Cristina di Svezia, l' arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma. Roma, Nuova Antologia 1911.
13. La Musica teatrale a Roma cento anni fa. Conferenze annuali. Roma 1916—1920 e seguenti fino 1932.
14. Musicisti del settecento in Roma. Pietro Crispi, cembalista e compositore. Milano, Musica d' oggi. VIII—IX. 1920.
15. Orazio Michi dell' Arpa, virtuose e compositore di musica della Iª. metà del seicento. Riv. Mus. Ital. 1914.
16. Primo contributo per una biografia di Giacomo Carissimi. Riv. Mus. Ital. 19..
17. Giacomo d' Alibert, costruttore del I°. teatro publico in Roma. Nuova Antologia 1931.
18. Carlo Sigismondo Capece. Musica d' oggi. 1931.
19. Saggio cronologico delle opere di Niccolo Piccini. 1754—1794. Rev. Mus. Ital. 1901.
20. Un Avvisatore teatrale dei tempi passati. Carlo de' Giuli detto Carletta. Fanfulla della Domenica 1902, 40—41.
21. Alcuni documenti inediti sulla vita di Luigi Rossi. 1597—1653. S. I. M. 1912 fasc. I.
22. Chi era l' Ippolita, cantatrice del cardinali del Montalto? S. I. M. 1913, fasc. I.
23. Jaques du pont e la sua canzon di cald' arost. 1549 Riv. Mus. Ital. 1916.
24. G. Frescobaldi in Roma 1604—1643 con appendici sugli organi, organari ed organisti della basilica vaticana nel sec. XVII. Riv. Mus. D'Italiana. 1908
25. Mozart a Roma 1770. Roma, Unione Coop. Editrice 1907.
26. Bellini a Roma. Roma, Cuggiani 1900.
27. Donizetti a Roma. Turino, Bocca 1907.
28. Il Guglielmo Tell e le sue primi rappresentazioni in Italia. Riv. Mus. 1899.
29. Les Rossiniens d'Italie: Biografie di Coccia, Paganini, Carafa, Vaccai, Coppola, Pacini, Conti, Mercadante, Donizetti, Fioravanti, Persiani, Bellini, Ricci Luigi e Federico, Nini, Rossi Lauro. Encyclopédie de la musique, Paris, Delagrave 1913.
30. Paolo Quagliati. Rassegna Dorica 1930.
31. L' Accademia filarmonica Romana. Memorie storiche 1924.
32. La Società del Centesimo presso la congregazione di S. Cecilia 1688, in annuario della R. Accad. di S. Cecilia 1920—21.
33. Il Teatro Tordinona (Apollo) in Roma, primo volume della „storia dei teatri romani“ (in corso di stampa).

Der tschechische Komponist Josef Suk †.

In Beneschau bei Prag erlag am 29. Mai der tschechische Komponist Josef Suk einem Herzschlag. In Suk verliert die tschechische Tonkunst einen ihrer bedeutendsten Meister, einen der letzten großen Musiker aus der Schule Anton Dvořáks. Mit dem zuletzt genannten tschechischen Tondichter war Suk auch verwandtschaftlich eng verbunden, da seine ihm im Tode vorausgegangene Gattin eine Tochter Dvořáks war. Suks tondichterische Richtung war einerseits durch das Vorbild seines großen Lehrers Dvořák bestimmt, dem er nicht nur kunsttechnisch nacheiferte, sondern auch in der starken Betonung des nationalen und Heimatgedankens, anderseits durch die Einflüsse des musikalischen Impressionismus. Da zu diesem Impressionismus bei Suk aber auch maßgebende Einflüsse religiöser Art kommen, gelangt er schließlich zu einem durchaus persönlichen, harmonisch, rhythmisch, in der Polyphonie und im instrumentalen Farbenbild begründeten Stil. Der Komponist Suk war vor allem Symphoniker; seine großen, zum Teil auch in Deutschland bekannt gewordenen Symphonien und symphonischen Dichtungen beweisen dies: die große E-dur-Symphonie, eine Serenade, die symphonischen Dichtungen „Asrael", „Praga", „Sommermärchen", „Lebensreife" und „Epilog". Eine große Zahl wertvoller Tonschöpfungen hat Suk auf dem Gebiete der Kammermusik, der Klaviermusik, des Liedes und der Chorkomposition hinterlassen. Auch zwei Bühnenmusiken hat er geschrieben; zu den Dichtungen des tschechischen Dichters Zeyer „Unter dem Apfelbaum" und „Raduz und Mahulena". Bedeutend waren Suks Verdienste als Konzertkünstler und Musikpädagoge. Denn er war der Mitbegründer des berühmten Streichquartettes der „Böhmen", dem er viele Jahre hindurch als zweiter Geiger angehörte, und seiner jahrelangen Tätigkeit als Meisterlehrer der Komposition am Prager Tschechischen Staatskonservatorium, dessen Rektor er gleichzeitig war, dankt eine ganze Generation neuer tschechischer Tonsetzer ihr Werden und Sein. Josef Suk, der wiederholt tschechoslowakischer Musikstaatspreisträger war und erst vor wenigen Jahren zum Ehrendoktor der Philosophie ernannt wurde, wurde am 4. Januar 1874 in Křečowitz bei Beneschau geboren, erreichte also ein Alter von 61 Jahren. Sein Lehrer in der Komposition war, wie bereits erwähnt, Anton Dvořák, sein Lehrer im Violinspiel der deutsche Geiger Anton Bennewitz. Stephan Unger.

Prof. Dr. Max Schneider, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Halle, am 20. Juli 60 Jahre alt.

Max Schneider, geb. Eisleber, kam von der musikalischen Praxis her zur Musikwissenschaft. Sein ursprüngliches Ziel war, Kapellmeister zu werden. Die Sporen hierzu erwarb er sich an der Hallischen Opernbühne, in den Sommermonaten am Theater des Westens in Berlin (1897 bis 1901). Schon im Begriff, an der Münchner Oper seine Tätigkeit fortzusetzen, zwang ihn, zu seinem größten Schmerze, sein Fußleiden, der Praxis zu entsagen. So ist zwar die Musikwelt um einen intelligenten Kapellmeister ärmer, die Musikwissenschaft aber um einen ihrer besten Vertreter reicher geworden. Glücklicher Weise war der Dirigent in Schneider nie zu ertöten. In Leipzig, wo er schon früher unter Jadassohn seine kontrapunktischen Studien getrieben hatte, legte er nun an der Universität unter Riemann und Kretzschmar den Grund für seine musikwissenschaftliche Laufbahn. Zu Kretzschmar trat er als sein Assistent in ein so enges persönliches Verhältnis, daß er ihm auch nach Berlin folgte. Von besonderer Bedeutung für seinen Werdegang sollte hier die Stellung als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Staatsbibliothek werden (nur bis zu Direktor Kopfermanns Tode 1914). Im Mittelpunkte seines ganzen Denkens und Forschens steht J. S. Bach. Wenn es sich um strittige Bachfragen handelte, brauchte Schneider nur den Schrank zu öffnen, um die kostbaren Bach-Autographe einzusehen. Ohne Zweifel gehört er augenblicklich nicht nur zu den besten Kennern der Werke Bachs überhaupt, sondern im besonderen der Bach-Handschriften. Von seinen Bach betr. Veröffentlichungen ist eine der für die Bach-Praxis bedeutungsvollsten „Der Generalbaß J. S. Bachs" (Peters-Jahrbuch 1914/15), wohl die sachlichste und instruktivste Schrift über dies Pro-

blem. Den Gipfelpunkt unter allen bisherigen Bach-Arbeiten Schneiders bildet die neue Partitur der Matthäus-Passion, die von der Firma Breitkopf u. Härtel auf Grund der von Schneider mit minutiösester Akribie vorgenommenen Revision sämtlichen vorhandenen autographen Materials hergestellt ist und, versehen mit wertvollsten Hinweisen für die Dirigenten, für alle künftigen Aufführungen maßgebend sein sollte (in Barmen von Grote und auch auf dem Reichs-Bachfest in Leipzig vom Thomaskantor D. Dr. Straube bereits benutzt). Ein allen Anforderungen vollauf genügender, mustergiltiger K.-A. ist den Mitgliedern der „Neuen Bachgesellschaft", zu deren Direktorium Schneider gehört, bereits zugestellt.

Mit der musikalischen Jugend führte Schneider, von 1909 ab, sein Amt als Lehrer für Partiturspiel und Instrumentation an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik zusammen, sodann von 1914 ab das Extraordinariat, von 1920 ab das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Breslau. Abgesehen von gelegentlicher Vertretung des erkrankten Singakademie-Dirigenten Dr. Dohrn (Matthäus-Passion) hat sich Schn. besonders durch die Gründung eines Bachvereins um das öffentliche Musikleben Breslaus große Verdienste erworben. Mit einem Chor, den er sich aus etwa 60—70 gesanglich gebildeten Primavista-Sängern, meist Schülerinnen und Schülern des mit der Universität verbundenen Instituts für Kirchenmusik, zusammengestellt hatte, veranstaltete er in der herrlichen Barock-Aula der Universität u. a. stilvolle Aufführungen der Johannes-Passion und des Weihnachtsoratoriums (Teil I—III) von Bach, die hohen Ansprüchen genügten. Den prachtvollen Chor „Ehre sei Gott in der Höhe" habe ich kaum je in gleich vollendeter Ausführung gehört. Auf dem 10. Bachfest der „Neuen Bachgesellschaft" (1922 in Breslau) waren dem Schneiderschen Chor die Bach-Kantaten und größere, von Schneider der Praxis wieder zugeführte H. Schütz-Werke („Zion spricht, der Herr hat mich verlassen" usw.) zugefallen, über deren Wiedergabe Prof. Ochs, doch ein Kenner par excellence, sich zu mir höchst befriedigt äußerte. Schade nur, daß so günstige Zustände, wie die des Bachvereins, meist nicht von langer Dauer sind. Als der Chor in der Lage war, unbedenklich erfolgreiche Kunstreisen unternehmen zu können, ging die Breslauer Periode, wohl die glänzendste, die Schn. bisher beschieden war, zu Ende: Die Alma mater Halensis rief bereits zum 2. Male und Schn. folgte dem Rufe in die Heimatprovinz. Im Winter 1928/29 versorgte er sogar beide Universitäten (Breslau und Halle) mit Vorlesungen etc. Eine als krönender Abschluß der ganzen Breslauer Tätigkeit gedachte Aufführung der Matthäus-Passion kam leider nicht zustande, da die Theaterintendanz für den betreffenden Tag die nötigen, keineswegs zahlreichen Orchesterkräfte versagte. An den Musikern selbst lag es nicht; sie wären zu jeder Tages- und Nachtstunde zu den Proben gekommen; war es doch gerade Schneiders hervorragendem Talente als Organisator vorwiegend zuzuschreiben, daß in den schlimmen Zeiten der Inflation die Kapelle des Breslauer Orchester-Vereins, die erst später mit der des Theaters verschmolzen wurde, erhalten blieb. Die Musiker wußten zu genau, was sie Schneider für ihre eigene persönliche Existenz zu danken, und ebenso, wieviel kluge Belehrung sie von ihm in den Vorbereitungen zu zahlreichen Orchester-Aufführungen mit alter Instrumentalmusik (bis zu Haydn und Mozart) empfangen hatten.

Wie sehr auch die kirchlichen Behörden Schneiders umfangreiche Kenntnisse auf den verschiedensten musikalischen Gebieten zu schätzen und zu nutzen wußten, beweisen die ihm anvertrauten Ämter als Orgel- und Glocken-Revisor. Auch in den Kreisen des „Schlesischen evangel. Kirchenmusikervereins" erfreute er sich des höchsten Ansehens. Für sie im besonderen war wohl die kleine, aber ganz köstliche, mit umfassendster Kenntnis und überlegener Einsicht in alle einschlägigen Fragen verfaßte Schrift „Der deutsche Kantor" (Sagan bei Benjamin Krause) bestimmt, deren vortreffliche Ratschläge jeder strebsame evangel. Kirchenmusiker beherzigen sollte.

Trotz aller umfangreichen praktischen Tätigkeit hatte die wissenschaftliche nie geschwiegen, wie die „Miscellanea musicae bio-bibliographica" (noch in Berlin mit Springer und Wolffheim ed.), die Denkmälerbände für Telemann (Bd. 28, auch mit Biographie) und Keiser (Bd. 37/38), Neudrucke von Matthesons „Ehrenpforte" (mit bibliographischen Zusätzen) und Diego Ortiz' „Tratado de glosas sobre clausulas" (mit Übersetz., 2. Aufl. im Bärenreiter-Verlag), „Die Be-

gleitung des Secco-Rezitativs um 1750", „Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung", Klavierauszüge für die Neue Bachgesellschaft usw. usw. bezeugen. Ein neuer Denkmälerband mit Kompositionen der früheren Bache ist in Vorbereitung. In letzter Zeit ist Schn. noch die Redaktion der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" übertragen; von Prof. Blume ist er auch an der Mich. Praetorius-Gesamtausgabe beteiligt worden.

Wenn auch die hallischen Verhältnisse für praktische Tätigkeit jetzt weniger günstig sind, so ist es doch höchst charakteristisch für Schn., daß sich ihm die Mitglieder des hallischen Theaterorchesters, und zwar aus eigenster Initiative, für ältere Kammermusik zur Verfügung stellten. Hoffentlich gewährt die Befreiung vom Dekanat der philosophischen Fakultät, das Schneider bereits zum 2. Male, schon einige Jahre hintereinander betreute, künftig dafür wieder mehr Spielraum; auch der gerade für Kammermusik sehr geeignete Saal im neuen Musikseminar wird gewiß dazu locken.

In der Verbindung des hochintelligenten Praktikers mit dem tiefschürfenden und scharfsinnigen Musikwissenschaftler als den sich Schn. nicht minder in seinen höchst anziehenden Vorlesungen und Seminarübungen erweist, die nicht selten auch auf die Zustände der Gegenwart helle Lichter werfen, kurzum in der organischen Einheit von Gelehrtem und Künstler gleicht Schn. seinem genialen Lehrer Kretzschmar wie wohl kein anderer unter dessen Schülern. Auch noch ein Zweites hat er mit ihm gemeinsam: jeglichen Mangel an Pose, seinen Studiosen ist er ein guter Freund, der sie in jeder Weise zu fördern sucht.

Der Grundsatz, den der große Stratege Moltke seinen Generalstäblern empfahl: „Mehr sein als scheinen", in der Stille wirken, stets die Sache vorwärts bringen, überall tiefe Spuren hinterlassen, scheint mir auch die Lebensdevise unseres allverehrten Jubilars zu sein. Möchte ihm ein gnädiges Geschick noch manches erfolgreiche Jahr bescheren. O. S.

Hans Weisbach 50 Jahre.

GMD Hans Weisbach-Leipzig, einer der bekanntesten, auch im Ausland geschätzten deutschen Dirigenten, wird am 19. Juli fünfzig Jahre alt. Weisbach, der einer preußischen Offiziersfamilie entstammt und in Glogau 1885 geboren wurde, begann nach Berliner Studienjahren seine Laufbahn als Korrepetitor an der Münchener Hofoper unter Felix Mottl. Über Frankfurt, Worms und Wiesbaden führte ihn sein Weg 1919 nach Hagen, wo er als Städtischer Musikdirektor bis 1926 wirkte, seit 1924 leitete er außerdem die Konzertgesellschaft in Barmen. Von 1926 bis 1933 war er Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf, und seit 1933 ist er in Leipzig als Generalmusikdirektor des Rundfunks sowie als Konzertdirigent tätig.

Eine ungewöhnliche Vielseitigkeit befähigt diesen hervorragenden Dirigenten, Werke verschiedenster Stilrichtungen von der Bachzeit bis zur Gegenwart gleich vollendet darzustellen. Sei es die kammermusikalische Feinheit Bachscher Suiten oder Haydnscher Sinfonien, sei es die Welt Beethovens, sei es die deutsche romantische Sinfonik, sei es das Schaffen junger Zeitgenossen: Jedes Werk wird auf seine, ihm einzig zukommende Art wiedergegeben. Besonders nahe liegt Weisbach die Sinfonik Bruckners, in dem die neun Sinfonien umfassenden Zyklus des Reichssenders Leipzig konnte der Brucknerfreund Zeuge einer Großtat nachschöpferischen Künstlertums sein. Schließlich hat Bachs „Kunst der Fuge" in Weisbach ihren heute wohl bedeutendsten Anwalt gefunden; vor allem durch Aufführungen dieses Werkes im Ausland hat dieser Dirigent eine gar nicht hoch genug zu schätzende Pionierarbeit für die deutsche Kultur geleistet. In London erklang dieses Werk unter seiner Leitung dreimal. Von Kennern wird außerdem seine Wiedergabe Regerscher Orchesterwerke als geradezu vorbildlich betrachtet. Besondere Verdienste erwarb sich Weisbach auch um die Sendeoper; Webers „Euryanthe" in seiner Funkeinrichtung war eine bahnbrechende Leistung auf diesem Gebiete.

Unsere besten Wünsche für eine weitere fruchtbare Tätigkeit im Dienste der deutschen Kultur begleiten diesen ausgezeichneten Künstler, der in Zukunft hoffentlich auch mit seinem eigenen Schaffen der Öffentlichkeit gegenüber weniger zurückhaltend ist als bisher. Dr. H. B.

Ausstellung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: „Großmeister Österreichischer Tonkunst".

Von Dr. E. J. Luin, Rom.

Aus ihren reichen Beständen von Manuskripten, Autographen, Briefen, wertvollen Erstausgaben, Textbüchern, Bildern, Medaillen, Musikinstrumenten und historischen Erinnerungsgegenständen, wurde eine Ausstellung veranstaltet, die die Zeit der österreichischen Großmeister in Wien illustrieren sollte.

Vielleicht wäre es richtiger gewesen, zu schreiben: „Musikleben am Hofe der Habsburger, denn Marc Antonio Cesti, Antonio Draghi, Antonio Caldara, Francesco Bartolomeo Conti, Pietro Metastasio, von welchen Partituren, Libretti und Medaillen ausgestellt sind, haben wohl am Kaiserhof gewirkt, dürften aber doch als Italiener zu gelten haben!

Im ersten Schaukasten finden wir aus der Zeitperiode von Cesti bis Haydn viele interessante Stücke an Textbüchern, Kompositionen, Erstausgaben, Stichen, so eine Originalpartitur von Kaiser Leopold I.: „Litanie de S. Francesco Xaverio", von Karl VI. Partitur (Autogr.) „Fragment einer Kirchen-Komposition", Chr. W. Gluck: Chor aus: „Le feste d' Apollo" (Partitur Autogr.), Michael Haydn: „6 Lieder für Männerstimmen" (Part. Aut.), Joh. Schenk: „Der Dorfbarbier" (Part. Autogr.), von Jos. Haydn: „Missa Sti. Joannis de Deo" (kleine Orgelmesse), die „Sonnenquartette op. 20" (Partit. Autogr.), „Die 10 Gebote" (Kanons Autogr.) und vieles andere.

Im 2. Schaukasten, Mozart—Beethoven, finden wir ein Doppelautogr. von Vater und Sohn Mozart, Partitur seiner g-moll-Symphonie, Briefe etc.; von Beethoven die bekannten Kostbarkeiten an Autographen, Briefen und Geräten aus seinem Besitz, von Erzherzog Rudolf ein Autogr. „Cavatine von Rossini mit 8 Veränderungen für Pianof. und Klarinette", mit Bleistiftkorrekturen von Beethovens Hand, von dem Meister selbst: „Skizzen zur IX. Symphonie" und das eigenhändig korrigierte Manuskript der „Eroicapartitur".

Im Schaukasten III sehen wir unter den zahlreichen Schubertreliquien ein Doppelautograph von Beethoven und Schubert aus dem Besitz Joh. Brahms', das leider incomplete Manuskript des Liedes: „Der Tod und das Mädchen", Partitur der „c-moll-Symphonie", „Klavierskizzen zur Unvollendeten" und endlich die „Originalpartitur der h-moll Symphonie". (Die Grazer würden an der Ausstellung dieser Kostbarkeit keine Freude haben, da nach ihrer Auffassung dieses Manuskript nach Graz gehört, da es Schubert selbst an Hüttenbrenner dorthin geschickt hat.)

Im V. Kasten sind viele Erinnerungen an Johannes Brahms, durch dessen Nachlaß reiche Schätze in den Besitz der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde gekommen sind. Ausgestellt ist das Autogr. der „Schumannvariationen", das „Deutsche Requiem", das „Doppelkonzert op. 112", vier „Ernste Gesänge op. 121", Briefe, Photographien und seine letzte Komposition: Choralvorspiele: op. 122, datiert Ischl Juni 96: „O Welt, ich muß dich lassen".

Die Schaukästen IV und VI illustrieren die eigentliche Komponistenzeit des 19. Jahrhunderts und geben eine Menge Erinnerungen an die heitere Muse des Tanzes und der Operette, die Epoche von Lanner und Strauß. Von ihnen sind Bilder und Plaketten ausgestellt, aus der großen Sammlung Wimpffen das Autograph Joh. Strauß jun.: „An der schönen blauen Donau", von Joh. Strauß Sohn die Partitur der Operette: „Waldmeister", von Eduard Strauß: Polka op. 83, Partitur Fragment einer Orchesterpartitur von Heuberger, ein Walzer, der Gesellschaft der Musikfreunde 1895 gewidmet, und eine Partitur (Autogr.) von Franz von Suppé: „Die Mozartgeige", Charaktergemälde mit Gesang, Partit. Autogr. 1858.

Endlich im VII. Kasten sind Briefe, Medaillen, Programme, Bilder von Bruckner, Hugo Wolf und Mahler, die Urfassung des Adagios aus der III. Symphonie Bruckners, ein Chor zur Vermählungsfeier des Ritters von Oetzelt (Autogr. 1877), von Hugo Wolf sein Feuerreiter (Autogr.) von Mahler die IV. und VI. Symphonie. Schließlich aus den reichen Beständen der Instrumentensammlung seien noch von den vielen ausgestellten erwähnt: ein Graf'scher Flügel, der Clara Schumann zur Hochzeit geschenkt, ein Tafelklavier von Schantz aus Haydns Besitz, sein englischer Kielflügel von Shudi und Broadwood und sein Baryton von Stadelmann.

Für den Kenner der Bestände der Gesellschaft der Musikfreunde bringt diese Ausstellung nichts Überraschendes, der Wert dieser Veranstaltung liegt aber darin, dem allgemeinen Publikum vor Augen zu führen, die Glanzzeit der Wiener Musikepoche und die Schätze, die sich durch den Aufenthalt der großen Meister des 17., 18. u. 19. Jahrhunderts entfaltet und bewahrt haben. Die Ausstellung gibt einen Überblick über das Leben und Wirken der großen Tonheroen in der Kaiserstadt und deshalb müßten vor allem die Schulen und Bildungsanstalten klassenweise ihre Zöglinge hinführen, daß sie sich durch die Anschauung überzeugen, welche Bedeutung Wien für die Tonkunst gehabt hat, daß sie durch die ausgestellten Bilder angeregt werden, die Wirkungsstätten ihrer Meister zu besuchen und mit noch größerem Interesse ihren Werken zu lauschen.

Warum komponiert Hans Pfitzner nicht?

Eine Unterredung Pfitzners mit der Kunstschriftleitung des „Mittag" (Nr. 136, 14. Juni 1935).

Seit mehr als einer Woche weilt Hans Pfitzner in Krefeld, wo er anläßlich der Festwoche „Deutsche Romantik" den „Freischütz" von Carl Maria von Weber dirigiert und inszeniert. Es entspricht dem hohen künstlerischen Verantwortungsgefühl Hans Pfitzners, daß er nicht etwa als „Prominenter" nur eine „glanzvolle" Premiere dirigiert, sondern in mühevoller Kleinarbeit die Vorbereitungen selber überwacht und leitet. Wenn man ihn auf der Probe beobachtet, könnte man ihn wohl für ein Mitglied des Hauses halten: so wenig gibt er sich den Habitus des großen Gastes, so vertraut ist er bereits mit den Gegebenheiten der Krefelder Bühne! Obwohl selbst schöpferischer Musiker ist er hier als Interpret ganz selbstloser Diener am Werke Webers. Man spürt seine große Theatererfahrung — hat er doch in jungen Jahren als Kapellmeister in Mainz und später auch regieführend in Straßburg das Theaterhandwerk von Grund auf kennengelernt! Keine Einzelheit (sei es die Maske des Wildschweines oder die Bewegungstechnik der Waldvögel in der Wolfsschlucht) entzieht sich seiner Fürsorge. Allerdings empfindet man bei aller Handwerkstreue der Arbeit doch sofort auch die eigenartige, nervige, erregte Genialität der Persönlichkeit. Pfitzners Antlitz sind die Spuren geistiger Kämpfe eingezeichnet. Ein deutsches Gesicht, das sich jedoch nicht ins Träumerische verliert, sondern gegenüber der Umwelt eine lebenswache Aggressivität zeigt! Sie äußert sich auf der Probe in knappen, bei aller Gütigkeit messerscharfen Einwürfen; sie äußert sich später, nach dem Mittagessen, in der Ungeduld beim Empfang der Rechnung, die er lieber selber mit ein paar hastigen Schriftzügen aufnotiert als erst die Aufzählung des Kellners abzuwarten. Er ist sozusagen von dem beständigen Bedürfnis erfüllt, alles so umstandslos und prägnant wie möglich zu tun. Dabei wird bei genauem Zusehen zugleich ersichtlich, daß diese Ungeduld auf dem Grunde einer tiefen Geistigkeit steht. Sie ist beständig auf das Wesentliche gerichtet, das sich in der Welt der praktischen Erscheinungen erst seinen Platz erobern muß. Bei Hans Pfitzner spiegelt sich die Kämpfernatur schon in den kleinsten Wesenszügen. Seine Gestik ist die des Menschen, der gleichsam auf Verteidigung angewiesen ist — dessen, was er zuvor immer erst hat umkämpfen müssen. Fürwahr eine deutsche Art, leben zu müssen!

Hans Pfitzner ist von den Schicksalen des Lebens nicht weniger hart berührt worden als von den Kämpfen des Geistes. Und er geht auch heute noch bekannt und doch einsam durch sein Volk, dem er große und ehrwürdige Werke geschenkt hat, und für dessen geistige Arterhaltung er mit seinem Eintreten für die deutschen Romantiker ein hartes Leben eingesetzt hat, das andere im Glanz der Anerkennung verbringen durften. Nicht zufällig teilt Hans Pfitzner mit den Romantikern ein gleiches Geschick deutscher Einsamkeit.

Wenn Pfitzner darüber spricht, ist er nicht ohne Bitterkeit. Es ist eine gereifte Bitterkeit: nicht eine solche, die sich über fehlende persönliche Anerkennung beklagt, sondern aus der Zwangslage entspringt, seine Arbeitskraft noch als 66jähriger für den bloßen Gelderwerb zersplittern zu müssen! Hans Pfitzner erzählt uns, daß er fast ausschließlich von

Gastspielen und Tantiemen leben müsse. So habe er seit Oktober kaum vier Wochen zu Hause verbringen können weil er ständig unterwegs sei. „Zwei Dinge“, so erklärt er mit Sarkasmus, „darf ich mir in meinem Leben nicht mehr leisten: krank zu werden und — zu komponieren!“ Und er fügt wie eine Mahnung hinzu: „Ich bin für die Deutschen nicht da!“ Pfitzner läßt seinen Lieblingswunsch durchblicken, an repräsentativer Stelle Musteraufführungen zeigen zu können. Um so höher ist zu bewerten, daß er auch in seinen Provinzgastspielen seine Zielsetzungen zu verwirklichen sucht. Allerdings klagt er über die deutschen Opernspielpläne. „Vor hundert Jahren war der Freischütz das Lieblingswerk der Deutschen, heute liebt man „Tosca“ und „Butterfly“!

Wir geben Hans Pfitzners Erklärungen bewußt wörtlich wieder, weil gerade ihre überspitze Formulierungsart zeigt, wie radikal die Forderungen dieses Meisters sind. Und mag ihn auch seine Natur und seine besondere Lage zu Äußerungen der Resignation drängen, so wissen wir doch, daß die Ausstrahlung von Werk und Persönlichkeit Hans Pfitzners im deutschen Volke eine wenn nicht breitausladende, so doch um so tiefere Wirkung gefunden hat. Allein: der Gedanke, daß Hans Pfitzner heute um des bloßen Lebensunterhalts willen nicht mehr komponiert, erscheint uns doch so schmerzlich, daß man wünschen muß, seine ungebrochene Schaffenskraft würde im deutschen Volke eine noch größere Entfaltungsmöglichkeit finden! Möchten darum diese Zeilen dazu beitragen, gerade anläßlich der Anwesenheit Hans Pfitzners in Krefeld alle westdeutschen Bühnen zu einer noch stärkeren Pflege seiner Werke anzuregen!

Nachwort des Herausgebers: Wir veröffentlichen diese kleine Pfitzner-Skizze in ihrem vollen Umfang, gibt sie doch zunächst wiederum den Beweis dafür, daß überall dort, wo Hans Pfitzner sich als Interpret in den Dienst deutscher Meisterwerke stellt, er sein Wort vom „Dienst am Werk“ restlos wahr macht. Er lebt uns hierin als leuchtendes Vorbild!

Erschreckend ist aber das zitierte Wort: „Zwei Dinge darf ich mir in meinem Leben nicht mehr leisten: krank zu werden und — zu komponieren!“ — Dieses Wort zeigt uns so recht die ewige Tragik des deutschen Künstlers. Während die kosmopolitischen Virtuosen — auch die unter den Komponisten — im Überfluß schwimmen, ringt der Deutsche, der immer und überall zuerst sich und seinem Volke die Treue hält, heute genau wie vor hundert Jahren um des Lebens Notdurft. Vor kurzem klang ein ganz ähnliches Wort in den Nachruf auf einen ebenso deutschen Kämpfer unter den Musikern: Richard Wetz — nun sehen wir Hans Pfitzner denselben harten, steinigen Weg gehen! Sollte es da im neuen Deutschland keine Stelle geben, die einzugreifen in der Lage ist? Wir wenden uns an Dr. Goebbels, an Dr. Rosenberg, als die Machthaber im Reiche deutscher Kultur, und bitten Sie hiermit, doch dem Meister Hans Pfitzner diejenige Wirkungsstätte zu geben, von der aus er uns sein Werk in Musterdarstellungen zu vermitteln vermag, die ihm aber zugleich ein Auskommen sichert, das dem Meister ermöglicht, auch weitere Werke zu schaffen!

Mit Genugtuung beobachten wir, wie sich im vergangenen Winter Hans Pfitzners vor 40 Jahren entstandener „Armer Heinrich“ eine Bühne nach der anderen erobert — ein Zeichen dafür, daß die Zeit reif ward für dieses Werk. Nicht um einer Mode willen wird dieses Werk von den deutschen Bühnenleitern aufgegriffen, sondern aus der vollkommen richtigen Erkenntnis heraus, daß dies die Kost ist, die unser heutiges Deutschland braucht! — So wird die Eroberung der Bühnen durch „Palestrina“, „Die Rose vom Liebesgarten“ usw. nachfolgen, langsam, aber unaufhaltsam und sicher, denn das Volk ward reif dafür!

Deutschland aber sollte endlich den Wert dieses einzigartigen Deutschen — des Meisters Hans Pfitzner — erkennen und ihm den Platz einräumen, der ihm zukommt!

Gustav Bosse.

Die Jugend bekennt ſich zu Hans Pfitzner.

Pfitzner-Ehrung in der Muſikhochſchule zu Charlottenburg.

Der NSD-Studentenbund (Studentenring in der NS-Kulturgemeinde) hatte zu einer „Hans Pfitzner-Ehrung" in die Muſikhochſchule eingeladen. Das Adagio aus der Violinſonate e-moll, das Hildegard Korn etwas zurückhaltend, aber edel im Ausdruck zur Begleitung von Karl Auguſt Schirmer vortrug, und einige Lieder, die Karl Wolfram mit angenehmer Stimme zur Begleitung des Komponiſten zu Gehör brachte, bildeten den äußeren Rahmen der beiden Anſprachen, die der geſchäftsführende Leiter des Studentenringes und Hans Pfitzner ſelbſt hielten.

Aus den Begrüßungsworten des Vertreters der Studentenſchaft ging vor allem die erfreuliche Tatſache hervor, daß die ſtudentiſche Jugend in ihrer rückhaltloſen Bejahung Hans Pfitzners nicht nur den künſtleriſchen und nationalen Eigenwert dieſes größten deutſchen Komponiſten klar erkennt, ſondern daß ſie ihn auch gegen andere Zeiterſcheinungen des gegenwärtigen Muſiklebens mit abſoluter Sicherheit abzugrenzen weiß. Man kann jedes Wort unterſtreichen, das unter dem begeiſterten Jubel der Zuhörerſchaft vorgebracht wurde. Mit Recht hob der Redner die charakterliche Sauberkeit und Furchtloſigkeit der Geſinnung hervor, die Pfitzner zur „reinſten Inkarnation deutſchen Weſens" ſtempelte, er erwähnte u. a. Pfitzners künſtleriſche Abſage an Salzburg, der ſich (bis auf einen Komponiſten) alle deutſch empfindenden Künſtler angeſchloſſen haben, und ſchloß mit der Forderung, daß Pfitzner in ſeiner Eigenſchaft als Komponiſt, Dirigent und Theaterleiter in den Kunſtwochen nicht mehr übergangen werde.

Hans Pfitzner hat einſt das Verlangen nach einer „klaren Scheidung" ausgeſprochen. In der etwas ſchroffen, aber berechtigten Formulierung des „Entweder — Oder" gewann dieſer Wunſch nach einer klaren Scheidung in Pfitzner-Gegner und Pfitzner-Anhänger ihren prägnanteſten Ausdruck. Die Jugend hat ſich für Pfitzner entſchieden. Mit der Jugend aber iſt die Zukunft im Bunde. Mit der Ehrung Pfitzners und der damit ausgeſprochenen Ablehnung „raffinierter Artiſtik" erfüllen ſich Alfred Roſenbergs Worte: „Die völkiſche Weltanſchauung bringt notwendig auch eine neue Wahrhaftigkeit mit ſich . . . ſie ſcheidet inſtinktiv und bewußt das Fremde und Feindliche aus."

Dann nahm Hans Pfitzner ſelbſt das Wort zu ſeinem Vortrag „Schumann und Wagner — eine Sternenfreundſchaft". In dieſem abſichtlich geprägten kosmiſchen Begriff iſt Pfitzners Anſchauung enthalten, daß die Gemeinſamkeit künſtleriſcher Erlebnisfähigkeit nicht an die perſönlichen Beziehungen von Menſch zu Menſch gebunden iſt, ſondern zu einer idealen, über den Sternen liegenden Seelengemeinſchaft führt. Wie Pfitzner dann im Einzelnen das Verhältnis Schumanns zu Wagner ausführte und die Gründe gegenſeitigen Mißverſtehens klärte, das war nicht nur wiſſenſchaftlich hochintereſſant, ſondern nahm auch durch das hohe Ethos gefangen, das in dem warmherzigen Eintreten für Schumann die Gerechtigkeitsliebe Pfitzners erkennen ließ.

Immer wieder mußte ſich Pfitzner der begeiſterten Zuhörerſchaft zeigen. Dr. Fritz Stege.

Die „Künſtlerhilfe" hört auf?

Marie von Bülows „Mittwoche" haben mit dem 29. Mai ihren Abſchluß gefunden nach über 20jährigem Beſtehen. Noch möchte Jeder hoffen, daß es ein vorläufiger Abſchluß ſei, denn dieſe Mittwoche zählten ſeit Jahren zum beſten geiſtigen Beſitz der Reichshauptſtadt, in ſozialer wie in künſtleriſcher Hinſicht. Die Frau, in deren Armen eines der größten nachſchaffenden Genies, Hans v. Bülow, verſchieden war, hatte zuerſt ihr Leben der Aufgabe gewidmet, ihrem Toten ein Denkmal aus ſeinen eigenen Worten, ſeinen Briefen und Aufſätzen zu errichten. Nachdem ſie dies vollbracht, ſetzte ſie, aus eigenem Trieb und Entſchluß ihrem Daſein ein anderes, doppeltes Ziel: Künſtlernot zu lindern und echte Künſtlerbegabung zu fördern. In ihren Salons verſammelte Marie v. Bülow alle 14 Tage am Mittwoch eine kunſtverſtändige Hörerſchaft, der erleſene Genüſſe in Muſik und Dichtung geboten wurden. Auf-

strebende Künstler, am Beginn ihrer Laufbahn, ließen sich dort hören, nicht minder anerkannte Berühmtheiten, die ihr Können in den Dienst der noch ringenden oder notleidenden Kollegen stellten. Da sangen und spielten Sterne des Konzertsaales oder der Bühne, Dichter lasen aus ihren Werken vor; häufig bewährte Frau von Bülow selbst ihre meisterliche Vortragskunst in der Wiedergabe alter und neuer Dichterwerke, im Aufrollen des Charakterbildes eines unserer Großen. Und der Zoll, den die dankbaren Hörer für einen solchen, durch Programm und Ausführung gleich fesselnden Nachmittag entrichteten, floß der „Künstlerhilfe" zu, wie Marie v. Bülow ihr Edelwerk benannte. Manchem ist solch ein Mittwoch-Nachmittag das Sprungbrett geworden, von dem aus er auf das Podium großer Konzertinstitute gelangte; viele sind aus bitterer Not und Verzweiflung gerettet worden durch die Unterstützung von seiten der „Künstlerhilfe". Ganz persönlich sorgte deren Gründerin für ihre Schutzbefohlenen mit dem Beistand nur von ein paar Freundinnen: die meiste Arbeit tat sie selbst. Überall in den Konzertsälen tauchte der schöne weißhaarige, dunkeläugige Kopf Frau v. Bülows auf, wenn sie Ausschau hielt nach künstlerischen Kräften für ihre Mittwoche. Sie besaß und besitzt die Kenntnis der alten und neuen Welt, die Vielseitigkeit der Kultur, die zu sicher abgewogenem Urteil befähigt, vor allem die heiße Liebe zur deutschen Kunst, die bei der Witwe Hans v. Bülows und dem ehemaligen Mitglied führender deutscher Bühnen eigentlich selbstverständlich scheint. Daneben aber den Opfersinn, das wahre Gefühl der Volksgemeinschaft, das stets bereit ist, hilfsbedürftigen Brüdern und Schwestern beizuspringen. Deshalb wird die Nachricht „Die Künstlerhilfe hört auf" vielen eine Trauerkunde bedeuten. Denn es heißt, daß eine Stätte edelster Kunstpflege sich schließt und ein Quell des Trostes und der Hoffnung für Darbende versiegt. Ob das unwiderruflich der Fall ist, läßt sich heute kaum sagen. Gewiß aber ist, daß die Frau, die dies Werk geschaffen, in ihren Feierabend den Dank Ungezählter mitnimmt samt dem Ruhm, den Namen dessen, der allezeit ein Gebender in jeder Hinsicht war, mit einem neuen Kranz geschmückt zu haben. Und das hohe Bewußtsein: sie habe ihren Zeit- und Volksgenossen zum Segen gelebt! —rf.

Island, das Land der Künstler.

Ansprache von Jón Leifs

gehalten anläßlich der Nordischen Musiktage in Wiesbaden, Ende April 1935.

Meine Damen und Herren!

Der isländische Dichter Gunnar Gunnarsson, der heute hier sprechen sollte, ist von Skandinavien nach Island gereist und so fiel mir die Aufgabe zu, an seiner Stelle hier zu sprechen. Ich bin zwar kein Dichter, habe aber die Ehre, den Bund isländischer Künstler zu vertreten, der neben Bild- und Tonkünstlern auch alle in Betracht kommenden isländischen Schriftsteller vereinigt. Ich vertrete daher hier nicht nur Gunnarsson, sondern auch die anderen in Deutschland gelesenen isländischen Dichter wie z. B. Kamban und Gudmundsson, ferner die weniger übersetzten Prosa-Schriftsteller Islands und die unübersetzbaren Lyriker, die vielleicht die isländische Eigenart am stärksten offenbaren. — Man hat gewünscht, daß ich Ihnen etwas von meinem Heimatlande erzähle und ich will es versuchen, wenn es auch dem Stil eines Teesalons nicht entsprechen kann. Ich brauche nicht mit irrigen Vorstellungen und Märchen von Eisbären und Eskimos hier aufzuräumen, denn alle Anwesenden werden wissen, daß Island ein urgermanisches und europäisches Land ist. Ich darf nur daran erinnern, daß der altnorwegische Adel Island im 8. und 9. Jahrhundert besiedelte, weil man sich dem Usurpator Harald Haarschön nicht beugen wollte, daß sowohl durch ein wenig irische Beimischung wie auch durch das andere Land und seine Lebensbedingungen ein neues Volk entstand (so verwandt es auch mit anderen nordischen Völkern ist), daß in den folgenden 3—4 Jahrhunderten wie ein unerklärliches Wunder die monumentale isländische Dichtkunst ersteht, noch vor der italienischen Renaissance, eine Kunst, die der gesamten Literatur des damaligen Europa weit überlegen war an künstlerischer Gestaltungskraft.

Diese altisländische Literatur, die Sagas und Eddas, betrachten wir Isländer zunächst als etwas rein Isländisches, das erst durch Islands Blut und Boden lebensvollen Sinn erhält. Gewiß handelt es sich auch um historische Tatsachen, die als Grundlagen des Nationalempfindens aller nordischen oder germanischen Völker verwertet werden, aber entscheidend ist die Kunst des Erzählers und Dichters, die in ihrer Vollendung fast den Charakter von klingender Musik trägt. Tatsächlich handelt es sich um eine Dichtung, die laut vorgetragen wurde. Die kunstvoll und kraftvoll gemeißelten Sätze des Originals wurden auch bisher in keiner Übersetzung artgetreu wiedergegeben.

Meine Damen und Herren! Sie brauchen nicht zu fürchten, daß ich Sie mit langen historischen Erklärungen ermüden werde. Man kann in wenigen Sätzen das sagen, was auch zum Verstehen der heutigen Lage Islands nötig ist. — Das zweite Wunder isländischer Kultur ist die Tatsache, daß diese alte Kunst des Wortes bis auf den heutigen Tag die ganzen 1000 Jahre hindurch beim isländischen Volke lebendig blieb, und daß wir heute noch dieselbe Sprache der Wikinger sprechen. Zwar sind wir Isländer heute etwas verfeinert und wir leben nicht mehr in der rauhen Welt alter Kämpfe, aber die Grundlage ist die gleiche geblieben. Dies erhielt uns auch am Leben in den folgenden 600 Jahren der härtesten Not. Nach den Jahrhunderten des unglaublichen Glanzes, der Aufgeschlossenheit weltumspannenden Wikingertums, welches das ganze Gegenteil von Provinzialismus war, kam die schwerste Erniedrigung, die vielleicht je ein Volk erlitt. Wenn wir ganz aufrichtig sind, so müssen wir zugeben, das die ersten Ursachen dazu im eigenen Kräfteüberschuß zu suchen sind, in den gegeneinander gerichteten Kräften des eigenen Volkes. Es folgte nach fast 400jähriger Staatsunabhängigkeit doch noch Fremdherrschaft bis zur Unterdrückung. Das finsterste Mittelalter hatte nun, trotz allem, auch Island erreicht. Epidemien traten mit der für Inselländer typischen tödlichen Heftigkeit auf. Naturkatastrophen bedrohten Mensch und Tier; im 18. Jahrhundert z. B. goß ein feuerspeiender Vulkan Gift und Asche 2 Jahre lang, sogar bis nach Amerika und nach dem europäischen Festlande und vernichtete abermals den fünften Teil der isländischen Bevölkerung. Das war zu der gleichen Zeit als Island durch den sogenannten Monopolhandel einer fremden Macht erbarmungslos ausgesogen wurde. Dies erzähle ich nicht als Vorwurf, sondern als schlichte Tatsachen der Vergangenheit. Es waren Jahrhunderte des Hungerns. Der Isländer lernte in sich hineinsehen, die Zähne duldsam aufeinander zu beißen und mußte sich damit begnügen, Heldenlieder und Spruchgedichte vor sich hinzusummen. Die geistige Überlieferung und das Bewußtsein der Herkunft bewahrten ihm den Lebensmut.

So reich an Gegensätzen Islands Vergangenheit ist, so ist es auch in anderer Hinsicht ein Land der Kontraste, ein Land von Feuer und Eis, Land des ewigen Lichtes und der manchmal ewig erscheinenden Finsternis, Land der Wasserfälle, der Wolkenschönheit, der Einsamkeit, der Stille und der brüllenden Naturgewalten, ein Land, wo Himmel und Hölle dicht nebeneinander wohnen, Land des Todes und der ewig wiederkehrenden Auferstehung, der dichtesten Nebel und der hellsten und vielseitigsten Farbenspiele, Land der Brandung und der majestätisch erstarrten Gletscher, der hellgrün blühenden Wiesen, der blauen Berge und der schwarzen, schreckeinjagenden Lava, der tiefsten Schluchten und der höchsten Gipfel, Land der weitesten Aussicht und tiefsten Einsicht, Land der demokratischen Aristokraten und aristokratischen Demokraten, Land der Tatmenschen und der Träumer, Land der tiefsten Ruhe und der höchsten Leidenschaft — Land der Künstler —.

Und doch ist Island heute ein modernes Land, souveränes Königreich nach langem Kampf um die Freiheit, selbstbewußt, wenn auch noch nicht genügend selbstkritisch. Es ist, als ob dort jetzt eine Generation mit einem Schlage das nachholen möchte, was in 600 Jahren versäumt wurde und zwar trifft dies auf allen Gebieten der Technik und der Kultur zu. Es mag unglaublich klingen, daß ein Königreich von nur 120 Tausend Einwohnern, also kaum mehr als einen Menschen auf den Quadratkilometer, eine arteigene, weltgültige Kultur bewahrt und entwickelt — und doch ist es so. Die kleineren Nationen sehen vielleicht manchmal auf die

noch kleineren herab, aber die großen Völker wie das deutsche, achten den Geist ohne Rücksicht auf Machtverhältnisse.

Meine Liebe und Verehrung zu Deutschland ist zu groß, als daß ich sie zum Schluß meiner Äußerungen in Worte der internationalen Höflichkeit kleiden könnte. Heil Deutschland!

Ein neues Brucknerwerk: „Der Ehrfürchtige".

Da ist denn — mitten in das Brucknerfest der Stadt Freiburg hinein — ein neuer Beitrag zu den bereits bestehenden Biographien Anton Bruckners im Freiburger Herderverlag erschienen. Sein Verfasser ist Prof. Fritz Grüninger, der Gründer des Badischen Brucknerbundes, der sich bereits große Verdienste als Brucknerforscher durch sein hochbedeutendes Werk „Anton Bruckner, der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit und Werke" (Augsburg, bei Benno Filser) erworben hat.

Diesmal aber handelt es sich um ein leichter verständliches Werk. „Der Ehrfürchtige" ist „fürs Volk erzählt". Damit ist aber nicht gesagt, daß es etwa nur anekdotenhaft einzelne Geschichten aus des großen Komponisten Leben aneinanderreiht. Auch hier verfährt Grüninger gründlich und mit weiser Ökonomie. Auch derjenige, der den Meister bereits gut kennt, wird aus dem Buche weitestgehende Anregungen empfangen. Das besonders Schöne an dem Buch ist, daß uns Bruckner als Person ganz nahe kommt, daß wir ihn eigentlich von der ersten Zeile an lieb gewinnen. Alles ist lebhaft und so warm geschildert, daß man bei jedem Auftritt — und es gibt dabei manchen sehr dramatischen Auftritt! — persönlich dabei gewesen zu sein glaubt.

Sein ganzes Leben — von dem „Schulgehilfen" an, dem unter anderem von seinem Vorgesetzten als „Pflicht" eines Schullehrers auch zugemutet wird, für ihn Mist zu laden, bis zu seinem Emporsteigen als erste Größe unter den bedeutenden Sinfoniekomponisten — alles zieht an uns in immer lebhaften Schilderungen vorüber.

Das Buch (in sehr schönem Einband nur Mk. 2.80) scheint wirklich durchaus geeignet, Bruckner populär zu machen, ihn dem Herzen des Volkes zuzuführen. Und daran hat es bis jetzt gemangelt. Man hat die Empfindung, daß wohl jeder den Sinfonien des Meisters mit mehr Verständnis lauschen wird, wenn er weiß, unter welchen Verhältnissen sie geschrieben wurden, und wie Meister Bruckner aus Armut und engster Beschränkung zu stolzer Künstlerhöhe emporgestiegen ist.

Prof. Heinrich Zöllner.

Der Führer zu den Hamburger Musiktagen.

Auf ein Ergebenheitstelegramm antwortete der Führer und Reichskanzler an die Leiter des Internationalen Musikfestes in Hamburg Siegmund von Hausegger und E. N. v. Reznicek: „Den Veranstaltern des ersten Musikfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten danke ich für ihr freundliches Gedenken. Ich bitte, allen Beteiligten meine herzlichen Grüße zu übermitteln, und verbinde damit den Wunsch, daß die Hamburger Musiktage einen weiteren Beitrag zur internationalen künstlerischen Zusammenarbeit und zum gegenseitigen Verständnis der Völker bilden möchten. Adolf Hitler."

Ein alter Wagnerianer schreibt:

Ich habe mich überall bei Theatern und im Rundfunk bemüht, 70 Jahre Tristan (10. Juni) zur Beachtung durchzusetzen, mit Erfolg nur in München und Stuttgart. Man hat gegenwärtig mehr denn je zu kämpfen, wenn es sich um echt deutsche Kunst höchsten Stiles handelt! Und der Tristan, der den Meister und König, Schnorr und H. v. Bülow im Verein eng verbunden zeigt, ist so dankbar!

Auguſt Reuß †.

Am 18. Juni iſt Auguſt Reuß zu ſeinen Vätern heimberufen worden. Die erſchütternde, beklemmende Nachricht von ſeinem jähen Hinſcheiden kam auch den Freunden unerwartet, die ſchon ſeit Monaten wußten, wie ſchwer der Meiſter gegen ein hartnäckiges Leiden in ſeiner Bruſt ankämpfte.

Noch können wir es kaum glauben, daß dieſer große, in ſeiner Art ſo unvergleichliche Künſtler, daß dieſer hochherzige, wahrhaft edle Menſch nicht mehr unter den Lebenden weilt. Wieviel bedeutete ſein Daſein allen, die ihm je näher treten durften, durch ſeine Kunſt und durch die Lauterkeit und Wärme ſeines menſchlichen Weſens! Auguſt Reuß gehörte zu den echten Künſtler-Menſchen, die in jeder ihrer Lebensäußerungen ganz gegenwärtig, ganz ſie ſelbſt ſind. Nicht nur in ſeinen Werken offenbarte ſich ſein Weſen ſtets rein und unverfälſcht, auch in ſeinem alltäglichen Handeln und in jedem Geſpräch erkannte man ſeine bedeutende perſönliche Eigenart.

Innig fühlte er ſich durch ein ſtarkes, ſicheres inneres Bewußtſein mit den göttlichen Mächten über uns verbunden. Welt und Menſchen betrachtete er mit dem offenen, aber freilich auch gütigen, verſtehend-verzeihlichen Blick des Mannes, der viel Leid erfahren hat. Er war immer voll Liebe und Güte, und nur da, wo er in der Kunſt oder im Leben eine innere Unwahrheit, niedrige, entwürdigende Kräfte am Werk ſpürte, wie ſo oft in den trüben Nachkriegsjahren, verhielt er ſich mit Entſchiedenheit feindlich ablehnend.

Für einen jungen Menſchen, der als Schüler ſeine Unterweiſung erfahren durfte, bedeutete — abgeſehen von dem Gewinn einer reichen fachlichen Belehrung — der Umgang mit Auguſt Reuß ein gewichtiges Erlebnis. Die Erkenntnis ſeines Weſens gab immer neuen Anſporn, ſelbſt einmal zu dem hohen Ziel ſo reinen Menſchentums und einer ſo veredelten, vergeiſtigten Kunſtanſchauung zu gelangen. . . .

Nun lebt der Menſch Auguſt Reuß nur mehr in der Erinnerung für uns. Sein Sterbliches haben die Flammen ſchon zu flüchtigem Aſchenſtaub gewandelt. Aber wir ſtehen doch nicht ohne Troſt an ſeinem Grabe — uns bleibt ja ſein Lebenswerk als das Unvergängliche, das er dem vergänglichen Leben, das er ſeinem Herzen, ſeiner Seele abgerungen hat. Wir können uns der blühenden, leuchtenden Fülle ſeiner Schöpfungen freuen, können uns im erneuten Erlebnis ſeiner herrlichen Lieder, ſeiner wundervollen Kammermuſik- und Orcheſterwerke dem teueren Verblichenen immer wieder nahe bringen.

Und da wir als Freunde und Verehrer ſeiner Kunſt wiſſen, daß ſeine Werke, wenn überhaupt etwas, zum dauernd Wertvollen aus dieſer unſerer Zeit gehören — durch all die in ihnen ruhende Kraft der Gedanken, Schönheit der Form und Tiefe der Empfindung — werden wir uns nun auch, nach ſeinem Hingang, mehr als bisher als treue, liebende Werber für ſein Schaffen bewähren dürfen, bis es Gemeingut der Nation wird. Dr. Anton Würz.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Winfried Zillig: „Europa brennt" (Düſſeldorf, Schauſpielhaus 8. 6. 35).

Stanislaw Moniuszko: „Halka" (Hamburger Staatsoper).

Auguſt Bungert: „Student aus Liebe", komiſche Oper (Stadttheater Krefeld 3. 6. 35).

Richard Strauß: „Die ſchweigſame Frau", Oper (Staatsoper Dresden 26. 6. 35).

Margarete Dorp: „Das Wunder-Ei", Oſtermärchen-Oper (Chemnitz).

Fr. Nicaſius Schuffer: „Quo vadis?", Oper nach Dichtung v. H. Kain (Stadttheater Gablonz).

Otokar Oſtreil: „Hanſens Königreich", Oper (Nationaltheater Prag).

Rimsky-Korsakoff: „Die Legende von der unſichtbaren Stadt Kiteſch" (Duisburger Opernhaus).

Arnold Schering: „Der junge Händel" (Roſtock).

Werner Egk: „Die Zaubergeige" (Frankfurt und Bremen).

Konzertwerke:

Vittorio Gnecchi: „Missa Salisburgensis" (Witten).

Koſtja Konſtantinoff: „Zwei Orcheſterwerke" (Reichsſender Hamburg).

Kurt Atterberg: „Klavierkonzert op. 35" (Lübeck, Soliſt Hermann Hoppe).

Boris Blacher: „Capriccio" für Orcheſter (Reichsſender Hamburg).

Hans Oscar Hiege: „Eine Sonate für Violine und Klavier" (Kaſſel).

Meyer-Gieſow: „Hexentanz" aus der Tanzpantomime „Der Fiſcher und ſeine Seele" von W. E. Brandis (Eſſen).

Alexander Friedrich von Heſſen: „Sonate Werk 31" (Frankfurt a. M.).

Hanns Klaus Langen: „Der Einſame", Oratorium nach Worten von Friedrich Nietzſche (Reichsſender Breslau).

Gerhart v. Weſterman: „Streichquartett fis-moll" (München, Walter-Quartett).

Otto G. T. Straub: „Altdeutſche Minnelieder" für Sopran, Bariton und Kammerorcheſter (Düſſeldorfer Tonhalle 11. 6. 35).

Herbert Müntzel: „Eine geiſtliche Abendmuſik" (Apoſtel-Paulus-Kirche Berlin-Schöneberg).

Georg Kieſſig: „Symphonie für Orcheſter op. 41" (Leipzig, Dirigent: GMD Weisbach).

Walter Niemann: „Kleine Muſik" op. 138 (Reichsſender Leipzig).

Artur Kuſterer: „Dritte Orcheſterſymphonie" (Baden-Baden, Dirigent: Schuricht).

Günther Raphael: „Sonate für Violine und Orgel" op. 36 (Nürnberg).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Ludwig Roſelius: „Drei Orcheſterlieder" (Heſſiſches Landestheater Darmſtadt).

Boris Blacher: „Vier Orcheſterballaden" (Berlin, Ltg.: Carl Schuricht).

Boris Blacher: „Die kleine Marſchmuſik" (Scheveningen-Holland, Ltg.: Schuricht).

Igor Markevitch: „Das verlorene Paradies", Oratorium (Brüſſel).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

„LOHENGRIN" IM RAHMEN DER „BARBAROSSA-FESTSPIELE" IN ALTENBURG i. Thüringen.

Von Dr. Leo Paalhorn, Altenburg i. Th.

Unter dem Leitwort „Altenburg, 750 Jahre Barbaroſſa-Stadt" fanden in der alten Kaiſerpfalz im Monat Juni große Feſtſpiele ſtatt. In ihren Rahmen war auch das Werk Richard Wagners einbezogen. Neben feſtlichen Aufführungen der „Meiſterſinger" großartige Aufführungen des „Lohengrin" im Schloßhof. Nicht nur die große Anzahl von über 300 Mitwirkenden — obwohl dieſe glanzvolle äußere Aufmachung Bilder von hinreißender Geſchloſſenheit bietet — nicht nur das an und für ſich „Intereſſante" der erſten Opernaufführung im Altenburger Schloßhof überhaupt — nein: dieſer glanzvolle Apparat ſtellte eine, ganz im Sinne Wagners, „erweiterte" Inſzenierung dar, hier fand der „Lohengrin" eine dem neuen Stil des Wagnerſchen Muſikdramas, den Rahmen der üblichen Opernbühne ſprengende, „erweiterte" Wiedergabe.

Allein ſchon die wundervolle, eine der hervorragendſten Freilichtbühnenanlagen in Deutſchland überhaupt, im Altenburger Schloßhof. Ein einheitliches Bühnenbild, das die Front einer Burg darſtellt, vor der ſich die einzelnen Szenen abſpielen: der linke Teil der Bühne die „Aue am Ufer der Schelde", der gewaltige Mittelbau, der ganze rechte Teil der Bühne unter Einbeziehung der Türme im Schloßhof und der Schloßkirche ſtellen den Hof der „Burg von Antwerpen" dar, die Vorhalle rechts das Brautgemach, und dann die ganze — über 100 Meter! — Weite der rieſigen Bühne umfaſſend die gewaltige Schlußſzene. Daß übrigens die Schwanſzenen nur angedeutet werden, iſt eine ſehr gute Löſung.

Eine Einheit von Bühnenbild, Drama, Muſik und den Sängern (Regie: Auguſt Deuter, Dirigent: Generalintendant Dr. Drewes), deren Leiſtungen durch die anfangs klargelegten Ausführungen am beſten gekennzeichnet ſein dürften, bilden die Grundbedingung für dieſen hervorragenden Geſamteindruck. Dazu eine wundervolle Akuſtik im Schloßhof; und welch großartige Wirkung ergibt ſich erſt bei Scheinwerferbeleuchtung! Das Orcheſter, die Soliſten (Titelrolle: Fritz Willroth-Schwenck, Charlotte Graubner, Hans Bonneval, Eliſabeth Raymann-Stein), der Chor durchweg auf hohem Niveau. Dieſe „Lohengrin"-Aufführung bildet den Höhepunkt der Feſtſpiele.

Eine wertvolle Ergänzung erfuhren die feſtlichen Veranſtaltungen durch Sinfoniekonzerte im Prunkſaal des Schloſſes. Haydn, Beethoven, Mozart fanden hier eine würdige und ſtilgetreue Wiedergabe (Dirigent: Dr. Drewes; Soliſten: Profeſſor Karl Herm. Pillney, Roſalind v. Schirach). Ein ganz reizender Abend: Die Landestheater-

kapelle brachte am Schönhaus des Schloßgartens unter Kapellmeister Borrmann Musik des Rokoko — Mozart, Telemann, Vivaldi, v. Dittersdorf — so wie diese Meister gebracht werden müssen zu Gehör, unter größter Anteilnahme der zahlreichen Zuhörer.

REICHSTAGUNG DES REICHSVERBANDES DER GEMISCHTEN CHÖRE DEUTSCHLANDS

vom 17. bis 19. Mai in Bremen.

Von Dr. Kratzi, Bremen.

Frisia contavit in Bremen 4 Tage lang, in Sälen (großer und kleiner Glockensaal), Kirchen und auf 16 freien Plätzen in Stadt und Umgebung (hier mit 16 verschiedenen Chören). Es liegt mir fern, über die Leistungen der Chöre eine Besprechung zu schreiben; ich hoffe, die Sänger kommen der Musik halber, nicht um eine möglichst gute „Kritik" mit nach Hause zu nehmen. Sie wollten werben für die deutscheste aller Künste. Nicht „Fest" hieß die Veranstaltung, sondern „Tagung" in der Erkenntnis, daß nicht die üblichen Musikfeste unsere heutige Volksgemeinschaft durchdringen können. Darum trug man auch die Musik mit hinaus ins Freie. Noch wirkungsvoller wäre es gewesen, man hätte in die Betriebe gehen können, um dort während der Feierstunden den hart Arbeitenden für das gute deutsche Lied zu gewinnen; ich weiß aber, welche Schwierigkeiten das bietet.

„Das wertvolle und vorbildliche Programm ist der schönste Beweis für den Geist, der im Reichsverband der gemischten Chöre lebt" schreibt Prof. Dr. F. Stein im Programmbuch. Und das mit Recht. Das Programmbuch selbst war wohlgelungen. Drei verschiedene Aufsätze atmen eine Liebe zur Musik, die werbend wirken muß.

Von unseren großen Meistern kamen zu Worte: Händel (Makkabäus und Samson) und Bach mit „Singet dem Herrn". Herzerfreuend war das a cappella-Konzert am Sonntag Mittag im großen Glockensaale: „Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Komponisten". Wenn man Komponisten für unsere Zeit sucht, hier waren sie mit ihren das Innere der Menschenseele packenden Schöpfungen vom ergreifenden Kirchengesang (Kurt Thomas) bis zum köstlichen Tanzliede (O. Jochum). Daneben Walter Rein, Hermann Grabner, Gerhard Strecke, Armin Knab, Paul Lefmann und Bruno Stürmer. 21 Chorlieder von 6 verschiedenen Chor-Gruppen vorgetragen!

Im Dom erklang durch Liesches Domchor als Uraufführung Kurt Thomas' op. 24 „Auferstehungsoratorium nach den Worten der Evangelisten für 4stimmigen Chor mit Instrumenten". Wem die Passion und das Weihnachtsoratorium von Th. geläufig sind, wird in diesem Werke den Komponisten von keiner wesentlich neuen Seite kennen lernen. Die Erzählungen der Evangelisten sind vier verschlungenen Stimmen in den Mund gelegt. Die Bildhaftigkeit des Geschehens ist unaufdringlich musikalisch gemalt. Die drei Teile kann man betiteln: 1. Maria und die Weiber am offenen Grabe des Herrn und die Erscheinung Christi. 2. Der Taufbefehl. 3. Das Pfingstwunder. Herrlich gesetzte Choräle unterbrechen die Teile, eröffnen und schließen das Werk. „Osterfreude" und „Pfingstjubel" sind nicht die charakteristischen Kennzeichen dieser Musik. Th. hat das Geschehen wohl mehr als Mysterium denn als frohe Botschaft aufgefaßt. Daß auch dieses Werk von Thomas auf hoher Warte steht, ist selbstverständlich. Der Bremerhavener Volkschor mit dem Bremerhavener Stadttheater-Orchester brachte H. Reutters „Großen Kalender" mit. Der Leistung dieser Gemeinschaft sei keine Zensur erteilt, aber herzlichster Dank gesagt, daß sie uns Bremern das Werk erstmalig vorführte. Nur eine Frage sei gestattet: Ist der schlichte Volksgenosse allgemein schon reif für die gar nicht einfache Tonsprache Reutters?

Neben der Fülle der Veranstaltungen tagten die Chorführer etc. in gemeinsamen Besprechungen, in deren Mittelpunkt der Vortrag über „Die Zukunftsaufgaben im deutschen Chorwesen" von Prof. Dr. Stein stand. Seine Worte kamen aus reinstem und begeistertem Herzen. Darum zündeten sie und begeisterten wieder. Dr. Goebbels' Worte: „Alle deutschen Volksgenossen haben ein Recht auf die deutschen Kulturgüter und in Zukunft darf das Niveau der Kulturinstitutionen einer Stadt nicht davon abhängig gemacht werden, ob deren Finanzen sich in günstigem, oder ungünstigem Zustande befinden!" war der leitende Gedanke und: „Eine Stadt, die Zuschüsse für serienweise Operettenaufführungen gibt, muß auch Geld für die „Matthäuspassion" haben".

THÜRINGER BACH- UND LUTHERTAGE IN EISENACH UND AUF DER WARTBURG.

24. bis 28. Mai 1935.

Von Günther Köhler, Eisenach.

Das geniale Schaffen eines großen Meisters der Musik, der Dichtkunst oder irgend eines anderen Bildungsbereichs volkstümlich zu machen, hängt letztlich von dem gewaltigen Problem der kulturellen Entwicklung des Volkes ab, in dem dieser Meister volkstümlich werden soll. Es muß dann eben auch der ernsteste Versuch einer verantwortungsbewußten Führung scheitern, wenn die Voraussetzung für das Verstehen nicht erfüllt ist. So kann auch Zweck und Ziel der Bach-Luthertage — die Gestalt Luthers blieb etwas im Hintergrund — nur darin zu suchen sein, diese beiden unvergänglichen Meister unserer Geschichte dem Volke etwas näher zu bringen und sie dadurch in

das Problem des Gemeinschaftsgedankens einzureihen. Von diesem Blickpunkt aus gesehen, war das Eisenacher Bach-Lutherfest, das vom thüringischen Minister für Volksbildung in Gemeinschaft mit der RMK und in Verbindung mit dem Verein Freunde der Wartburg und der Stadt Eisenach durchgeführt wurde, ein unbestrittener Erfolg.

Das Programm der vier Tage war schon in seinem organisatorischen Aufbau bunt und vielgestaltig: Man konnte an einem und demselben Abend von einer volkstümlichen Feier (übrigens einem allseits als beschämenden Tiefpunkt empfundenen Auftakt) zum Turmblasen und zu einer nächtlichen Feierstunde am Bachmuseum gehen, und konnte im Verlaufe des Sonntags folgende Veranstaltungen nacheinander besuchen: den Festgottesdienst in der St. Georgskirche, den großen, und wirklich prächtig zusammengestellten Festzug „Wartburggestalten und Wartburgschicksale", das Festkonzert im Bankettsaal der Burg, die Feierstunde zum Beginn der Wartburgtage der thür. Schuljugend und eine Abendfeier auf der idyllisch gelegenen Wartburgwaldbühne. Musikalisch stand natürlich ein lehrreicher Querschnitt durch das Werk Joh. Seb. Bachs im Mittelpunkt und um ihn gruppierten sich eine Reihe anderer Meister, u. a.: Händel, Schütz und Buxtehude. Den Höhepunkt bildete zweifelsohne das Bach-Händel-Schütz-Konzert im Bankettsaal der Wartburg, das in der Hauptsache von den Leipziger Thomanern unter Leitung von Prof. D. Dr. Karl Straube bestritten wurde. Während sie tags zuvor beim feierlichen Staatsakt Teile aus der Bachschen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" sangen, hörte man in diesem Konzert außer dem deutschen Magnifikat und Gesängen aus den Cantiones sacrae von Schütz die beiden anderen Repertoirestücke: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" und „Jesu meine Freude" in begeisternder Wiedergabe. Li Stadelmann-München (Cembalo), Prof. Rob. Reitz-Weimar (Violine und Viola d'amore) und Prof. Walter Schulz-Weimar (Gambe) bereiteten durch die Aufführung von Händels Kammertrio Nr. 23 und Bachs Triosonate G-dur einen kammermusikalischen Genuß. — Vor einem dichtgefüllten Auditorium stieg tags zuvor im großen Fürstenhoffaal ein Festkonzert ausschließlich mit Werken von Joh. Seb. Bach unter Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck-Weimar. Der erste Teil brachte Orchesterwerke und als Einleitung dazu die Instrumentierung der Toccata und Fuge d-moll für großes Orchester von Karl Hermann Pillney. Außer dem dritten brandenburgischen Konzert gelang noch das E-dur-Violinkonzert, von Robert Reitz zu eindrucksvoller Wiedergabe gebracht. Beide Orchesterwerke litten leider etwas unter zu starker Besetzung des Streichapparates. Der zweite Teil brachte eine packende und gut ausgefeilte Aufführung des Magnifikat mit auserlesenen Solisten: Mia Neufitzer-Thoenissen-Berlin (Sopran), Anny Quistorp-Leipzig (Sopran), Lore Fischer-Stuttgart (Alt), Dr. Hans Hoffmann-Hamburg (Tenor) und Prof. Johannes Willy-Frankfurt a. M. (Baß). Ein Sonderlob gebührt dem Chor des Musikvereins (Dirigent: Conrad Freyse), der Staatskapelle Weimar und dem Eisenacher städt. Orchester. Vom Bach- und Georgenkirchenchor hörte man im Festgottesdienst Bachs Kantate: „Die Himmel rühmen die Ehre Gottes" in stilvoller Aufführung unter Leitung von Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger und mit den vorgenannten Solisten.

Im feierlichen Staatsakt sprachen Staatsminister Wächtler und Präsidialrat Ihlert-Berlin. Ferner waren verdienstvoll an der Ausgestaltung der Festtage beteiligt: die Eisenacher Kurrende, Rud. Töpfer mit seinem Kinderchor (200 Schüler und Schülerinnen Eisenachs), Musikdirektor Walter Armbrust mit seinem städt. Orchester. In einer Feststunde anläßlich der Wartburgtage der thür. Schuljugend, in der auch die Bauernkantate (Instrumentation Mottl) unter Leitung von Prof. Oberborbeck zu Gehör kam, gesellten sich zu den bekannten Solisten noch: Walter Lotze-Weimar (Baß), Erwin Bugge-Weimar (Baß) und Marianne Neuber-Großbreitenbach (Harfe).

Die ungemein zahlreiche Beteiligung an diesen Wartburgmaientagen aus allen Teilen des Landes gaben dem Fest das Gepräge eines volkstümlichen thüringischen Musikfestes unter der Schirmherrschaft des verehrten Staatsministers Wächtler.

ELMAUER MUSIKWOCHE.

Von Hans Brandenburg, München.

Die Elmauer Musikwochen sind weniger auf Neuheit der Programme aus als auf neue und wahre Bedingungen der Darbietung und Empfänglichkeit. Festliche und erholende Tage in Frühlingsnatur und reiner Bergluft, ein zwangloser Verkehr zwischen den Menschen, in den auch die Künstler mit einbezogen sind, schließen hier die Herzen auf für die Morgen- und Abendkonzerte, denen kein Applaus, sondern nur der lebendige innere Widerhall dankt. Wieder war Schloß Elmau, dies Erholungsheim am Fuße der Wettersteinwand, von zahlreichen Gästen gefüllt, und wieder war die dortige Kammermusikwoche von Pfingstgeist, Sonne und Wiesenblumen gesegnet. In der reinen Höhenluft des Hauses und seiner Umgebung konnten Tonkunst und Lebenskunst zu einer Einheit, konnte die Musik zum Element der Gemeinschaft werden. Johannes Müller, der Hausherr, dessen Wirken von jeher einer neuen Unmittelbarkeit gilt, nannte in seinem Vortrag am ersten

Feiertage die Musik geradezu den mächtigsten Ruf zur Heimkehr in ein unmittelbares Leben.

Der Hauptausführungskörper der Darbietungen war das Wendling-Quartett (Carl Wendling, Hermann Hubl, Ludwig Natterer, Alfred Saal), doch da es sich gelegentlich zum Streichtrio verkleinerte oder durch Klavier (Johanna Löhr), Klarinette (Philipp Dreisbach), eine zweite Viola (Valentin Härtl), ein zweites Violoncell (Walter Reichardt) zu den anderen Formen des Trios, des Quintetts, des Sextetts ergänzte, konnten sich die abwechslungsreichsten Möglichkeiten der Kammermusik entfalten, auch mit seltener gehörten Werken. Das Wendling-Quartett, nun schon mit Elmau verwachsen, ist erst recht verwachsen unter sich, zu einem einzigen genauen und durchseelten Instrument. Umso mehr muß man loben, wie sich auch die hinzugezogenen anderen Instrumente in die Klangeinheit mit hineinfügten.

Das Programm umfaßte deutsche Musik von Mozart bis Brahms; von ausländischer Kunst kamen nur zwei Werke slawischer Musik hinzu, die aber auch schon allgemeine Geltung besitzen. Wir erlebten durch die verschiedenen Vortragsfolgen der einzelnen Konzerte hindurch ein Wachsen und Wiederzurückfluten innerhalb der wunderbaren engen und weiten Grenzen des Kammermusikalischen. Da gehörten Mozarts Trio für Klavier, Klarinette und Viola Es-dur, Köchel Verz. 498, Beethovens Jugendwerke Streichtrio op. 8, D-dur, und Streichquartett op. 18, Nr. 3, ebenfalls in D-dur, noch den früheren und strengeren klassischen Formen an, die aber dann derselbe Beethoven im Streichquartett op. 59, Nr. 2, c-moll, zur inneren Größe einer Symphonie erhebt, was sich auch schon in seinem Quintett op. 29, C-dur, ankündigt. Schuberts Streichquartett op. 161, G-dur, herber als seine bekannteren, strömt sich in größerer Freiheit aus, und ein „Moderner" wie Tschaikowsky in seinem Streichquartett op. 30, es-moll, strebt ganz nach orchestralem Klange. Drei Werke von Brahms gaben eine Lebens- und Schaffensüberschau: sein reifes Klarinettenquintett op. 115, h-moll, und seine beiden Streichsextette in gleicher Besetzung op. 18, B-dur, und op. 36, G-dur, die Mittel und Inhalt in aufsteigender Linie zeigen. Und Höhepunkte bildeten so verschiedenartige Werke wie Mozarts Klarinettenquintett A-dur, Köchel Verz. 581, mit den blitzenden Girlanden seiner Variationen, Schumanns aufwühlendes Klaviertrio op. 63, d-moll, Dvořáks Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello op. 97, Es-dur, mit seiner österreichisch-östlichen Musizierfreudigkeit, Beethovens Streichquartett op. 18, Nr. 4, c-moll, und Schuberts berühmtes Quintett op. 163, C-dur, das mit dem zweiten Cello in Gesang und Pizzikato eine geheimnisvolle Stimme dunkler Lebenstiefen einführt, über der sich nur umso irdisch-himmlischer tänzerische Lebenshöhen aufgipfeln. Eine Zugabe am Abschiedsmorgen führte diese Fülle wieder auf ihren einfachen, lauteren Ursprung zurück: mit dem lieblichsten Streicherklange wie mit kindhaftem Frühlingshauch reinster Heiterkeit lächelte uns Haydns Serenaden-Quartett Nr. 3, op. 5, ein Lebewohl.

MUSIKMAI IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Durch ihren Musikmai, der seit 1933 alle zwei Jahre zu einem großen internationalen Tonkünstlerfest ausgebaut wird, ist die Kunststadt am Arno in die erste Reihe der wenigen ausgesprochenen Musikstädte Italiens gerückt. Daß bei diesen Tagungen — im Gegensatze zu den Venezianischen — das zeitgenössische Tonschaffen zugunsten älterer Meisterwerke sehr zurücktritt, ist auf die musikgeschichtliche Stellung der Stadt — als „Wiege der Oper" — zurückzuführen. Erstaunlich diesmal die starke Berücksichtigung der deutschen und österr. Klassiker, während der französischen Kunst nur drei Aufführungen gewidmet waren. (Die Italiener beanspruchen vorschriftsmäßig immer mindestens dieselbe Anzahl wie die Summe der ausländischen Veranstaltungen.) Daß dabei Deutschland in Hinsicht auf den inneren Wert der vorgeführten Werke am besten abschneiden würde, lehrte schon im voraus ein Blick in den Vortragsplan der Festwochen: Von Beethoven war die Neunte angesetzt, von Bach die sechs Brandenburgischen Konzerte, von Mozart u. a. das Requiem und die „Entführung". Dagegen vermag selbst ein Meister wie Verdi nicht ganz aufzukommen. Mit dem Blick auf die Art der Wiedergabe hält es freilich schwer, ob man dem Wiener Philharmonischen Orchester, das unter Weingartner Beethoven ganz herrlich musizierte, dem Kammerensemble Adolf Buschs, dem man an zwei Abenden ein „kleines Bachfest" verdankte, oder den Italienern für die hinreißenden Aufführungen des „Maskenballs" und des Requiems von Verdi sowie der Moses-Oper von Rossini die Palme reichen soll. (Hoffentlich wird im nächsten Jahre das Gastspiel der Berliner Philharmonie wahrgemacht, das heuer wegen der bekannten Ereignisse um Furtwängler ausfiel, umsomehr als auch im vorigen Jahre in Venedig keine deutschen Künstler beteiligt waren.)

Am wenigsten vorteilhaft war diesmal die französische Musik vertreten. Der „moderne Ballettabend" versprach mehr, als er hielt. Abgesehen von der merkwürdigen Auffassung des Begriffes „modern", der schon unerlaubt weit gefaßt wurde, fand man teilweise ausgesprochen flache Unterhaltungsmusik (von Lalo und Pierné) dabei berücksichtigt; einzig diskutabel die Pantomime „Daphnis und Cloe" mit der symphonischen Musik von Ravel. Und den mittelmäßigen Gesamteindruck vermochte auch Rameaus lyrische

Tragödie „Castor und Pollux" mit ihren reichen tänzerischen Beigaben nicht zu heben. Die Franzosen haben ihn, wie man hört, neuerdings sogar gegen Gluck ausspielen wollen. Ein im voraus verlorenes Spiel; denn der deutsche Meister — und auch sein anderer Zeitgenosse Händel als Operntondichter — läßt ihn an innerer Kraft weit hinter sich. Vielleicht betrachteten wir die Sache indes vom falschen Standpunkte aus und wollten uns die Franzosen nur ihre heutige Ballettkunst vorführen? Aber auch dieser vermögen wir heute nicht mehr viel abzugewinnen. Natürlich alle Hochachtung vor dem technischen Können dieser russisch-französischen Alliance, vor ihrer vornehmen Gepflegtheit — seit Laban, der Wigman und anderen Meistern und Meisterinnen des neuen Tanzes fordert man jedoch auf dem Gebiete noch Höheres als bloße Spitzentechnik, Eleganz und Kultur und weiß man, daß sich durch choreographische und mimische Kunst auch tiefste Menschlichkeit offenbaren läßt.

Da ein vorgesehenes Konzert mit zeitgenössischen internationalen Werken leider abgeblasen werden mußte, blieben als einzige Wiedergaben gegenwärtiger Musik die Uraufführung der Oper „Orseolo" von Ildebrando Pizzetti und die Musik Castelnuovo-Tedescos zu dem ebenfalls uraufgeführten Drama „Savonarola" von Rino Alessi. Das Opernbuch, das sich der Pizzetti selbst in handfester Weise zurechtgemacht hat, stellt eine frei erfundene Handlung, das Drama eines Staatsinquisitors, vor den geschichtlichen Hintergrund der Kämpfe in Venedig vom Ausgang des 17. Jahrhunderts. Die Musik bekundet keine sehr starke Eigenart, aber viel Selbstkritik und ist in jedem Betracht sehr kunstvoll gearbeitet. Freilich wäre anderthalb Stunde weniger — das Werk spielte von 9 Uhr abends bis 1/22 Uhr nachts! — für den Gesamteindruck mehr gewesen. Die Wiedergabe unter Leitung des römischen Operndirektors Serafin und des Regisseurs Salvini mit erlesenen Einzelsängern und prächtigen Chören in dem farbig reichbewegten Bühnenrahmen Carenas hervorragend, der Erfolg beträchtlich.

Noch stärkere romanische Züge sind der Musik Castelnuovos zu Alessis Drama aufgeprägt, das auf der Piazza della Signorina, wo der kühne Stürmer gegen seine Zeit einst verbrannt wurde, im naturechtesten Bühnenrahmen die Urständ hatte. Sie geht auf die reiche Gegensätzlichkeit der Vorgänge, die Mystik und Feierlichkeit wie die lauten Volksszenen, äußerst aufmerksam ein. Das Großartigste aber, was man in diesen Wochen an italienischen Gaben empfing, blieben doch die Aufführungen von Verdis Maskenball und Requiem im Teatro Comunale. Man muß dazu freilich wissen, daß man sich dazu außer dem temperamentvollen Operndirektor Serafin die erlauchtesten Einzelsänger ganz Italiens gesichert hatte: für die Oper meist erste Kräfte der Mailänder Scala, voran den unvergleichlichen Tenor Volpi und die bestrickende Mezzosopranistin Cigna, für das Requiem ein vorwiegend aus Konzertsängern gebildetes, überaus harmonisches Soloquartett: welch ein unwiderstehlicher Gesang und welche dramatische Besessenheit!

Gegen Ende des Monats fand man in den großen Gesamtspielplan mit der „Entführung aus dem Serail" im Pergola-Theater, dem Requiem im Teatro Comunale (beide mit Wiener Gesangskräften), einer Serenade im Hof des Palazzo Pitti und einem Konzert im Palazzo Vecchio — meist mit Br. Walter am Dirigentenpulte, ein Klavierkonzert auch vom Soloinstrumente aus sehr geschmackvoll geleitet — noch ein richtiges Mozartfest eingebaut, und auch die Wiedergabe von Glucks „Alceste" im Boboli-Park mit italienischen Darstellern unter der musikalischen Leitung Vittorio Guis — sie ging erst Anfang Juni nach meiner Heimkehr vonstatten — soll zu einem großen Triumphe deutscher Kunst geworden sein.

Aber diese Wochen mehrten nicht nur das musikalische Ansehen der alten Kunststadt am Arno, sondern hatten offenbar erfreulicherweise auch ein ungewöhnliches finanzielles Ergebnis. Waren doch die meisten Abende ganz ausverkauft, ja es kam vor, daß die oberen Ränge des Teatro Comunale statt regelrecht mit 4000 Menschen, mit etwa 6000 vollgestopft waren, so daß — etwa bei den Wiedergaben der Opern von Verdi und Rossini — rund 7000 Zuhörer zugegen waren. Es ist endlich recht und billig, auch der vortrefflichen Organisation des Festes dankbar zu gedenken: Zumal auch die Pressestelle, die dem Cav. Passigli unterstand und aus einem ganzen Stabe Beamter — voran den Damen Cissarz (Frankfurt a. M.) und Aloisi sowie Herrn Mariani — zusammengesetzt war, waltete immer mit Umsicht und Zuvorkommenheit ihres Amtes.

ERSTES NIEDERBERGISCHES MUSIKFEST IN LANGENBERG.

Singen des Volkes — Zwei Volkskonzerte.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Das von der NS-Kulturgemeinde in der niederbergischen Seidenstadt Langenberg veranstaltete Musikfest muß als Einbruch in die noch weniger musikberührten Kreise zwischen den Großstädten im Sinne künstlerischer Aufbaumaßnahmen gewürdigt werden. Langenberg mit seiner alten Musikkultur eignete sich da als Ausstrahlungspunkt nicht übel. Zahlreich waren die Freunde der Tonkunst aus allen Teilen des Niederbergischen in das geschmückte, von froher Jugendluft, Fanfarengeschmetter und Hitler-Jugendsang erfüllte Städtchen herbeigeeilt. Ein großes Volksliedsingen am Sender (gut gewählte alte und neue, ein- und

mehrstimmige Weisen der Männerchöre und der Hitler-Jugend) sorgte dafür, daß nicht nur Festmusik neben dem Volk gemacht wurde. Auch die öffentliche Festverkündigung auf dem Marktplatz, bei der Kreisleiter Dr. Berns und Gaumusikfachberater Erhard Krieger werbende Worte von der Kunst und ihren großen Meistern an „Alle" richteten, hat als Schritt von abseitiger „Kunstgemeinde" zum „Volk" besondere Bedeutung. Das erste der beiden Festkonzerte trug dem Gedächtnisjahr Bach-Händel Rechnung. Musikdir. Mombaur als Hauptverantwortlicher des Musikalischen gab mit einer Bach-Kantate („Gott der Herr ist Sonn' und Schild") und dem berühmten „Halleluja" von Händel, bei denen der Chor sein schönes Stimmaterial zuchtvoll entfalten konnte, wuchtige und festliche Akzente. Das E-dur-Violinkonzert von Bach (Anton Schönmaker), das g-moll-Orgelkonzert von Händel (Gottfr. Grote) und das 6stimmige Ricercare aus Bachs „Das musikalische Opfer" (vom Bearbeiter Erhard Krieger selbst anschaulich entwickelt) ergänzten den Abend nach der Seite des Instrumentalen. Das zweite, den Lebenden gewidmete Konzert bescherte mit Musiken von Richard Wetz („Kleist-Ouvertüre", von Krieger werkgerecht dirigiert) und einigen Gruppen Orchesterlieder von Georg Vollerthun (Susanne Haym, Sopran; Käthe Hoether, Alt; Hans F. Meier, Bariton) schöne Proben von jener klangverpflichteten, melodischen Musik, die aus unverstelltem Gefühl nur sich selbst musiziert und dem Herzen stets näher ist als dem Gehirn. Vollerthun begleitete selbst und wurde sehr gefeiert. Den Abschluß und zugleich den festlichen Höhepunkt besorgte Mombaur mit der Weberschen Chorgemeinschaft „Heilige Namen". Das cantus-firmus-Singen ergab wirkliche Chorgemeinschaft, war neuer Weg und Ziel zugleich und mußte wiederholt werden.

MAISINGEN DES BUNDES DER LOBEDACHÖRE UND MUSIKGILDEN IN NEUSTADT im Schwarzwald.

18. und 19. Mai 1935.

Von Walter Müllenberg, Freiburg i. Br.

Die Lobedachöre Badens und Württembergs trafen sich am 18. und 19. Mai in der schönen Schwarzwaldstadt Neustadt zu einem Maisingen, das als 2. Gautreffen des Bundes der Lobedachöre und Musikgilden einen überaus erfolgreichen Verlauf nahm. Gerade vor einem Jahr berichtete Dr. Bert Friedel an dieser Stelle über das damalige Würzburger Pfingstsingen Lobedas; dabei wurde bereits näher auf das Wesen der Bewegung, ihrer Veranstaltungen und auch auf das von Lobeda berücksichtigte Liedgut eingegangen. Wir können uns daher gleich dem Neustadter Singen selbst zuwenden.

Eine Vaterländische Weihestunde eröffnete am Samstag (18. 5.) abends auf dem Rathausplatz das Singen. Ein mächtiges Feuer, umsäumt von Menschen aller Stände und Altersklassen, schlug inmitten des Platzes zum Himmel. In einem natürlich gewachsenen Singeraum, umschlossen von der gotischen Kirche, dem Rathaus und den Häusern Neustadts, erklang einleitend der Walter Rein'sche Satz über „Alles schweige"; es folgten ein Feuerspruch für Vorsprecher und Sprechchor, sowie der Chor „Flamme empor" (Satz Paul Kickstat). Bürgermeister Müßle sprach von der verbindenden Kraft des Volksliedes im neuen Staat und von der Arbeit der Lobedabewegung, die auf kulturpolitischem Gebiet mitgeholfen habe, den Durchbruch zu erkämpfen. Nach dem Chor „Freiheit die ich meine" (Walter Rein), wurde abschließend der kraftvolle Kanon „Der Teufel soll versinken" mit allen Anwesenden in rasch aufgebauter Vierstimmigkeit gesungen.

In einem großen Saale traf man sich anschließend zu einer „geselligen Musik". Es war dies kein Preis- und Wettsingen mit obligatorischen Festreden und nachfolgender Preisverteilung, wie sich dies bei den üblichen Gesangvereinstreffen bis zum erstarrten Schema herausbildete, sondern man saß in geselligem Kreise beisammen und baute in dieses Beisammensein Musik und Wort sinnvoll ein. Liedsätze von Lendvai („Guten Abend Euch allen"), Hans Lang („Wenn alle Brünnlein fließen" und „Heureigen"), Walter Rein („Im Märzen der Bauer"), Otto Siegl („Ein Schifflein sah ich fahren") wurden von den einzelnen Chören oder von allen gesungen. Die Freiburger Lobedamusikgilde veranschaulichte mit einer Händel-Suite, einem Händel-Marsch und in ihrer Zusammenarbeit mit dem Chor Arbeitsweise und Gesinnung eines heutigen Laienmusizierens. Bürgermeister, Kreisleiter, Gau- und Chorführer sprachen Gruß- und Dankworte. Ahles „Lob der Musik" (ausgeführt von Lobedachor und Musikgilde Freiburg) wurde von allen Anwesenden wechselweise ersungen, wodurch sich die Musik- und Volkstumsarbeit Lobedas erneut bewies.

Singen und Spielen wurden auch am Sonntag (19. 5.) „als ein Stück Leben wesensmäßig in den gemeinsam vollzogenen Lebensgang der beiden Musiktage eingeordnet". Am frühen Morgen weckten Bläser der „Stadtmusik" und Sänger verschiedener Chöre mit einem „Morgenruf". Der Konstanzer Chor sang im katholischen Gottesdienst einen Josquin des Pres-Satz und ein „Donna nobis pacem" eines unbekannten Komponisten; im evangelischen Gottesdienst sang der Freiburger Chor den Distler-Satz über „Lobe den Herren", gemeinsam mit der Musikgilde die Choräle „Zwingt die Saiten in Cythara" (Bach) und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (Haßler). Es waren erhebende Stunden in den dichtgefüllten Kirchen Neustadts

Gesang und Spiel Lobedas zu hören und zwischen Gemeinde, Chor und Spielern eine allem äußerlichen enthobene Gemeinschaft erstehen zu sehen.

In einer „Liederstunde des Volkes" wurden von Chor, Musikgilde und Neustadts singefreudiger Bevölkerung gemeinsam und wechselweise Frühlingslieder und Kanons musiziert. Es herrschte ein ungewöhnlicher Musizierwille und eine ebensolche Musizierbereitschaft. Frohe Stimmung verhalf zu gutem sängerischen Gelingen. Schneetreiben und Sonnenschein wechselten während des ganzen Neustadter Aufenthaltes dauernd und regelmäßig miteinander ab. So konnten auch in dieser Singestunde die Chöre „Nun treiben wir den Winter aus" und „Grüß Gott du schöner Maien" mit gutem Gewissen nebeneinander bestehen.

Nach einer gemeinsamen Wanderung nach einem herrlich gelegenen Nachbarort sah der „Ausklang" zum letzten Male die Chöre von Neustadt, Konstanz, Freiburg, Heilbronn, Lahr, Ulm, Karlsruhe beisammen. Bundesführer Tebje, Hamburg, sprach über Lobedatreffen und Volkstumsarbeit.

Die musikalische Gesamtleistung hatte der Gauchormeister (Südwest) des Lobedabundes Dr. Wilhelm Ehmann. Es kann gesagt werden, daß sein pädagogisches Geschick, sein aufgeschlossenes, vor allem in der offenen Singstunde sich erneut bewährendes Wesen, sein auf dem Boden eines großen fachlichen Könnens ruhendes Verantwortungsbewußtsein gegenüber einer lebensnahen und wirklich vom Volke getragenen Volksmusik, wesentlichen Anteil am Gelingen des Neustadter Maisingens hatten.

Es wurde hier bewußt ein Bericht des „Tatbestandes" gegeben. An ihm möge abgelesen werden, was in der Südwestecke Deutschlands für die Erneuerung unserer Volksmusik an Konkretem, als Teilergebnis einer stillen, aber intensiven Arbeit getan wird. Daß auf dieser Grundlage weitergebaut wird, was eine „neue, klare, schlichte und starke Volksmusik" im gegenwärtigen und im zukünftigen Musikleben bedeuten, daß auch Leben und Verständnis der „Kunstmusik" in dem hier bestellten Boden eine ihrer wertvollsten, elementaren Kraftquellen besitzen, braucht heute sicherlich nicht mehr bewiesen werden.

SONDERSHÄUSER-VERBAND DEUTSCHER SÄNGER-VERBINDUNGEN (S.-V.).

Von Wilh. Röntz, Blankenfelde (Potsdam).

In dem alten, lieblich im Herzen Thüringens gelegenen, an beste Musiktradition — Max Bruch, Max Reger, Albert Fischer usw. — gebundenen Sondershausen herrschte zu Pfingsten fröhlichstes Klingen und Singen. Der „S.-V." beging in seiner Patenstadt sein IV. Verbandsfest. Im Schulungslager der Kameradschaften der Aktiven begann es, am Begrüßungsabend der rund 800 Festteilnehmer präsentierten sich als Solisten bereits die Sopranistin Erna Krabbe (Kiel), die Schubert sang, Ilse Rinkens (Erfurt), die Brahms wählte, der Berliner Bassist Theo Schlott mit zwei Balladen von Löwe, nicht zuletzt das Orchester der Schüler der Musikhochschule mit der Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit". — Von lichter Halde schaut das Gefallenen-Denkmal des S.-V. ins Tal. Dorthin ging am ersten Pfingsttag vormittags die Wallfahrt der Verbands-Angehörigen und zahlreicher Ortsinsassen zu einer weihevollen Gedenkstunde. Die Aktiven sangen einen in wuchtigen Rhythmen gehaltenen Mahnruf, einstimmig mit Blasorchester, von Wilhelm Forck-Berlin, dem Musikwart des Verbandes. Der Nachmittag vereinte Gäste und Bürgerschaft wieder beim Loh-Konzert im herrlichen Lohpark, einer kulturellen Einrichtung, wie sie nur wenige Orte in so langer Tradition (gegr. 1801) ihr Eigen nennen können. Der Festkommers am Abend brachte vaterländische und studentische Hochstimmung, der Akadem. Chor Darmstadt unter Bbr. Caesar, die Sängerverbindung Arndt-Berlin unter Forck erhöhten sie mit trefflichen Chören ihrer musikalischen Führer.

Im Gottesdienst des zweiten Pfingsttages kam erstmalig eine kurze „Pfingst-Kantate" über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geist" für Orgel, Chor, Solosopran und Solovioline von Wilhelm Forck zu Gehör, ein gehaltvolles Werk, das durch die Ausführenden, vordringlich durch den wohllautenden Sopran von Frau Forck und den seelisch beherrschten Geigenton von Dr. phil. E. Höhne zu tiefer Wirkung geführt wurde. — Anschließend zog der feierliche Festzug durch die reichgeschmückten Straßen, der auf dem Markte mit einer herzlich warmen Betonung der innigen Verbundenheit des S.-V. und seiner Patenstadt wirksam abschloß.

Der Höhepunkt der Tagung war das Festkonzert, das im 2. Teil über 5 Sender geleitet wurde. Sein Dirigent war Erich Seidler-Hamburg (Rundfunk). Es wurde eingeleitet mit dem Fünften Brandenburgischen Konzert für Klavier (Körver-München), Solovioline (Bretschneider-Sondershausen), Soloflöte (Mittmann-Königsberg) und Streichorchester von J. S. Bach. In geschlossener Stilreinheit floß es dahin, dankbarst aufgenommen von der die Orangerie bis zum letzten Plätzchen füllenden Zuhörerschaft. In der Arie aus den Haydnschen Jahreszeiten „Schon eilet froh der Ackersmann" stellte der junge Bassist Theo Schlott sein in Höhe und Tiefe klangvolles Stimmaterial, eine sorgsame Ausbildung, sowie ein starkes Vortragsvermögen erneut unter Beweis. Dann kam die neuere Zeit an die Reihe. Der Verbandsspruch mit Bläserbegleitung, Chöre a cappella in zwei- bis vierstimmigem Satz von Forck und Joseph Gabor,

Chöre mit Orchester, „Mir ist ein fein's braun's Mägdelein", eine holde Volksweise aus dem 16. Jahrhundert im Satz von H. K. Schmid und eine sehr charakteristische Formung eines alten Textes „Die Kürassiere reiten" von Paul Mittmann. Nach kurzer Pause gings an die „pièce de résistance" des Abends, Karl Höllers „Koncertino" für Klavier (Körver, wieder glänzend), Solovioline Bretschneider) u. Solobratsche (Rauschenbach-Sondershausen) und großes Orchester. Das glutvolle Ringen der starken Begabung nach eigenster Gestaltung errang nur langsam das Mitgehen der, sagen wir ruhig, naiveren Zuhörerschaft. Die langen Dissonanzen der einleitenden Toccata stießen direkt auf Widerstand, im 2. Satz „A la siziliana" ebnete sich der Weg, um im Schlußsatz „Chaconne" doch zum Siege zu führen, dank der hinreißenden Leistung von Solisten und Orchester, ein Verdienst E. Seidlers, stärkstens bestätigt durch die ganze Zuhörerschaft. Drei hymnische Gesänge von Armin Knab in stärkstem Orchesterglanz zeigten Theo Schlott als eine „Verheißung" und den Schluß bildete Carl Reineckes Präludium und Fuge „Gaudeamus" für großes Orchester und Chor, worin die ganze Feststimmung eingeschlossen schien. Ein zeitgemäßes „Abendsingen" auf dem Marktplatz gelang aufs Schönste und studentische Laune, die auch die ältesten A.H. ansteckte, beherrschte das Feld nach den überreichen, aber erfolgreichen Mühen der Festzeit. Die treue Befolgung seiner Prinzipien (stark drei Viertel aller Komponisten und Solisten sind Verbandsangehörige) wird dem S.-V. auch weiterhin bester Wegbereiter sein.

XIV. MOZARTFEST IN WÜRZBURG
15. mit 19. Juni 1935.
Von Dr. Bert Friedel, Würzburg.

Zum vierzehnten Male geschah es, daß sich die Blicke der deutschen Musikwelt nach Würzburg lenkten, wo wie alljährlich die Professoren und die besten Schüler eines der ersten Musikinstitute Deutschlands sich anschickten, unter Hermann Zilchers befeuernder Führung Mozart und sein Werk lebendig werden zu lassen in einmaliger Verschmelzung mit der künstlerischen Kultur seines Zeitalters, wie sie in Balth. Neumanns Schloß reinste Gestalt annahm. Mit dieser bewußten Zielsetzung: über die Wahrung des künstlerisch Überkommenen hinaus eine neue Überlieferung zu begründen, ward aus Würzburg eine Mozartstadt und -Stätte, die ihresgleichen suchen darf. So hoben auch diese Mozarttage Würzburg für kurze Zeit heraus aus Enge und Begrenztheit einer mittleren Stadt.

Als bezeichnend für diesen Willen zu wegweisender Tat sehen wir an, daß man wieder bemüht war — allem Bequemen und Erfolg Bringenden aus dem Wege gehend — ungehobene Mozartschätze zu heben. Vor allem mit Mozarts erstem und einzigartigem Beitrag zur Gattung der Schauspielmusik: „Thamos, König in Ägypten". Zu einem der Wiederbelebung unzugänglichen „heroischen Drama" von Tob. Ph. von Gebler schrieb der junge Mozart nach seiner Rückkehr aus Paris vier musikalische Zwischenakte, einen Schlußsatz und drei Chöre. Um nun die aufs Engste mit den dramatischen Leitgedanken der — reichlich verzwickten — Handlung verknüpfte Musik der Aufführung zugänglich zu machen, wählte Willy Meckbach den von ihm schon in „Idomeneo" und „Gomas und Zaide" erfolgreich beschrittenen Weg verbindender Verse. Sicher der einzig mögliche Notbehelf, aber ein solcher bleibt es. Nicht allzu viele mögen die knapp angedeuteten Handlungsvorgänge richtig verstanden, d. h. innerlich vor sich gesehen haben, allein, was schadet das angesichts so viel herrlicher Musik, die zudem mehr oder weniger streng die Sonatenform einhält. Besonders aus den grandios getürmten Chören strömt ein unerschöpflicher Ausdrucksreichtum. Schade war nur, daß die Enge des Podiums zu einer Umklammerung des Orchesters durch den Chor führte, was seine ohnedies mäßigen Qualitäten nicht steigerte.

Restlos zustimmen konnte man Zilchers Instrumentierung der auffallend kämpferischen Fantasie in f, KV. 608 („ein Orgelstück für eine Uhr"); echt mozartisch mutete vor allem die Bläserbehandlung an. Möge dieses reife Werk aus Mozarts letztem Lebensjahr auf diese Weise der unverdienten Vergessenheit entrissen werden!

Die Nachtmusik mußte vor dem Regen aus dem Hofgarten in die qualvoll überfüllten Huttensäle flüchten. Die Vortragsfolge war für diesen Ort ungeeignet in ihrer bunten Gegensätzlichkeit von Beethovens Variationen über ein Mozartthema für 2 Oboen und Englisch Horn (von Eugen Gugel mit H. Michael und W. Hörning entzückend dargeboten) bis zum machtvollen Händelchor mit Orchester (E. Eichler). Zilcher brachte zwei eigene Neuwerke zur Uraufführung: „Gebet der Jugend" für gem. Chor, Knabenchor, hohe Singstimme und Orchester. Zilchers Musik zu einer mehr dem nationalen Inhalte nach packenden Hymne von K. M. Kaufmann hat uns nicht restlos überzeugt. Mit technischer Könnerschaft wird ein Riesenklangkörper zu kunstvollen Höhepunkten geführt, ob aber die Kraft der Erfindung, der melodische Einfall entsprechend stark ist, will uns fraglich erscheinen. Durch die Häufung der Mittel scheint die Überhörbarkeit des Ganzen genommen. Tiefen Eindruck dagegen hinterließ uns „Stille der Nacht" für hohe Singstimme, Soloflöte und Orchester. Gottfried Kellers hohe Geistigkeit beflügelte Zilchers Inspiration; mit zarten Dämmer-

farben, über denen verklärte Melodiebögen sich aufschwingen in die reine Ruhe klarer Sommernacht, fand Zilcher hier congeniale musikalische Aussage. Auch dieses Werk sang Margret Zilcher-Kiesekamp mit dem Einsatze überlegenen Könnens und Gestaltens.

Überaus glücklich war die Wahl der Solisten. Beispiellosen Beifall fand Gerhard Hüsch-Berlin mit Händel- und altitalienischen Arien. Mit Recht: der Glanz und Zauber seiner Stimme nahm alle Sinne gefangen und unvergeßlich wird bleiben dieses In-sich-Ruhen der melodischen Phrasen, dieses Auskosten und Formen, Runden der gesanglichen Linie. Auch Anny van Kruyswyk-München, der nicht gleiche Entfaltungsmöglichkeiten gegeben waren, fand herzliche Zustimmung. Fl. v. Reuters Wiedergabe der D-dur-Konzertes von Mozart war vollendet und in sich geschlossen, freilich sehr auf kleinen Ton gestellt und etwas kühl. Die Orchesterbegleitung des Geigers geschah mit vorbildlicher Delikatesse. Ludw. Hoelscher, diesem genial veranlagten Cellisten, mit dem Haydn-Konzert hier zu begegnen, war freudig zu begrüßen (nur schade, daß man nicht die neuaufgefundene originale Kammerorchester-Begleitung spielen konnte). Unvergleichlich war Herm. Zankes Flötenspiel im D-dur-Konzert.

In der Kammermusik bot Beethovens Hornsonate op. 17, von Fritz Huth und Heinrich Knettel am Flügel vollendet wiedergegeben, willkommene Abwechslung. Die Bläser der Anstalt, an der Spitze der meisterliche Klarinettist Gustav Steinkamp liehen der c-moll-Serenade KV. 388 (eine der bedeutendsten Schöpfungen Mozarts überhaupt!) eine begeisternde Ausdeutung und übertrafen damit ebenso das Schiering-Quartett, wie das Zilcher-Trio (dessen Cellist Cahnbley offenbar durch Krankheit indisponiert war).

Mit der leidenschaftlich aufgewühlten Wiedergabe der g-moll-Sinfonie gab Zilcher mit seinem hingegeben musizierenden Orchester eine Leistung höchsten Mozartstiles (wie sie vielleicht nur in der idealen Raumgröße und Akustik dieses Saales zu verwirklichen ist) — des Festes Höhepunkt.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 25. Mai: Max Reger: Fantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H, op. 46, für Orgel. — Anton Bruckner: Drei Motetten für vier- bis achtstimm. Chor: a) Locus iste, b) Ave Maria, c) Christus factus est.. — Anton Bruckner: Zwei Motetten für vier- bis achtstimm. Chor: a) Os justi, b) Virga Jesse.

Sonnabend, den 1. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge in e-moll — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette für zwei Chöre, achtstimm. — Georg Friedrich Händel: Sonate für Oboe und Positiv — G. A. Homilius: „Domine, ad adiuvandum me", Motette f. sechsstimm. Chor, bearb. v. Otto Richter.

Pfingstsonnabend, den 8. Juni: Bach-Vesper: Joh. Seb Bach: J. J. Fantasia super „Komm, heilger Geist, Herre Gott" (Canto fermo in Pedale). — Joh. Seb. Bach: „Erschallet, ihr Lieder", Pfingst-Kantate für Soli, Chor und Orch. — Joh. Seb. Bach: Kantate (Nr. 180) „Schmücke dich, o liebe Seele" für Soli, Chor und Orch.

BONN. Das 3. Symphoniekonzert am 24. 1. 35 brachte als Höhepunkt des Abends die Symphonie in e-moll „Aus der neuen Welt" von Dvořák. Sie gelang dem Dirigenten MD Classens, wie auch seinem Orchester besonders gut. Zwischendurch spielte Prof. Paul Grümmer das Cello-Konzert von Dvořák mit gewohnter Meisterschaft. Im 4. Konzert am 14. 3. wirkten am eindrucksvollsten Regers Hiller-Variationen; der Abend wurde eingeleitet mit der C-dur-Symphonie von Schubert. Das letzte Symphoniekonzert am 4. 4. — ganz Brahms gewidmet — war für das Orchester und seinen Leiter ein Triumph. Die Steigerung führte von den Haydn-Variationen zur Dämonie des Klavierkonzertes in d-moll, das Edwin Fischer mit seltenem Schwung und einzigartiger Zartheit gestaltete. Den Schluß bildete die Symphonie in c-moll, die in jeder Beziehung hinreißend ausgedeutet wurde.

Der Städt. Gesangverein sang am 31. 1. unter Leitung von MD Classens „Die Jahreszeiten" von Haydn mit gefeilter Chordisziplin. Als Solisten wirkten mit: Johannes Willy (Frankfurt) Baß, Wally Kirsamer (Frankfurt) Sopran, Legrand (Köln) Tenor. Führend blieb Joh. Willy. — Noch bedeutender war die Chorleistung im Konzert vom 11. 4., wo Bachs Matthäus-Passion gesungen wurde. Den Evangelisten sang Julius Patzak, leider nicht mit der notwendigen Verinnerlichung; ferner wirkten mit Amalie Merz-Tunner (Sopran), Hildegard Hennecke (Alt), Heinrich Rehkemper (Baß). Das Cembalo bediente Meister K. H. Pillney.

Am Kammermusikabend vom 12. 2. stellte sich in Bonn erstmalig das Kölner Streich-

quartett, geführt von seinem Primgeiger W. Kunkel, vor. Es hatte einen vollen Erfolg, da es die Vortragsfolge mit vornehmster künstlerischer Hingabe gestaltete. Auf dem Programm standen zwei anspruchsvolle Werke: Bruckners Streichquintett und Brahms' Klavierquintett, bei dem sich MD Claßens den Kölner Künstlern als Pianist zugesellte. Den letzten Kammermusikabend bestritt Rosalind von Schirach (Berlin). Sie sang Lieder von Schubert und Brahms, sowie die Wesendonk-Lieder von Wagner. Stimmlich war der Eindruck unausgeglichen. Aber die hohe Musikalität der Künstlerin zeigte sich in der Ausdeutung gerade der anspruchsvollsten Gesänge. Eine ihrer schönsten Gaben, Wagners „Im Treibhaus", wiederholte sie für die begeisterten Zuhörer am Schluß des Abends. MD Claßens begleitete am Flügel.

Schließlich seien noch drei Veranstaltungen erwähnt, die vom Verein Alt-Bonn angeregt wurden. Sie trugen die Überschrift: „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn". Die Leitung hatte MD Claßens. Im Rokokosaal des alten Rathauses spielte unser Kammerorchester zusammen mit Bonner Solisten Werke von Joh. Chr. Pez, Chr. Gottlob Neefe und vom jungen Beethoven. Den Höhepunkt der Darbietungen bildeten die Werke Neefes.

Dr. Johannes Peters.

BREMEN. Werner Egk: „Die Zaubergeige", Spieloper in drei Akten nach Pocci von L. Andersen u. Werner Egk. (Norddeutsche Uraufführung.)

Ein volkstümlicher Text, unbeschwert von philosophischen Grübeleien und Symbolik, in klarster Fassung. Der Hörer wird innerlich froh und schmunzelt.

Man soll sich bei Beurteilung einer neuen Musik nicht bemühen, festzustellen, wer schon vorher solche Musik gemacht hat, wenn sich Vergleiche nicht aufdrängen. Unter diesem Zwange steht man glücklicher Weise hier nicht. Denn Egks Werk wurzelt in deutschen Volksmelodien und Tänzen der bayerischen Landschaft, die Musik echt, wahr und selbständig. Freilich kleidet sie nicht das Gewand des 19. Jahrhunderts, die neue Kunst klopft kräftig an die Pforte. Und da Egks Kunst von wirklichem Können kommt, ist's eine Freude, das Werk zu hören. Wort und Ton, dazu die Geste sind aufs engste verknüpft. Sogar ein Knix und Leibschmerzen sind komponiert. Es sprudelt von Witz, Laune und Humor im Orchester, eine schier erdrückende Menge von Einfällen und Eingebungen nimmt man freudig auf. Nirgends ein verschwommenes Klangglomerat, sondern Rhythmus und immer wieder Rhythmus, der etwas Erregendes hat. Den Sängern ist eine Melodie in den Mund gelegt, die ihnen Freude machen muß. Die Lebendigkeit des ganzen Spiels hat zwei kleine Hemmungen: Die Verhaftung des Kaspar ist etwas lang geraten, und eine einmalige Empörung des bis aufs Hemd ausgeplünderten Guldensack hätte genügt. Die Oper hatte einen großen Erfolg, unzählige Vorhänge. Der Dank der Hörer galt aber auch den Sängern und GMD Beck. Die orchestrale Darstellung war eine Meisterleistung. Wieder bestach die kammermusikalische Auflockerung bei aller Geschlossenheit des Ganzen. Die Wärme der Empfindung war allenthalben da ebenso wie der Schwung. So muß es sein und nicht anders. Wir können uns freuen, einen solchen Künstler wie GMD Beck an der Spitze unserer Oper zu haben. Wolf-Ferrari hatte für treffliche Szene gesorgt.

Dr. Kratzi.

BREMEN. (Philharmonische Konzerte.) Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man unsere philharmonischen Konzerte als Spitzenleistungen orchestraler Kunst bewertet. Die Vortragsfolgen beschränkten sich zwar im allgemeinen auf jene Großmeister, deren Zeitgenossen viele Geschlechter vor uns waren, aber wie ihre Werke zur Darstellung kamen, war des höchsten Lobes würdig. Diese Programmgestaltung und die verbilligten Eintrittspreise füllten den Saal mehr als in vergangenen Jahren. In nie erlahmender Frische führte GMD Wendel seine Scharen, den seelischen Gehalt der Werke eindringlich erschöpfend; Schönheit des Klanges, mit Schwung gepaart, ist ihm oberstes Gesetz. So wuchs Bruckners 8. Sinf. zu erhabener Größe, Beethoven (3., 6., 7., 9) und Brahms (1. Sin. und Klavierkonzert d-moll) nicht minder. R. Strauß feierte man mit der Suite „Bürger als Edelmann" (raffiniert in der herrlichen Darstellung; Bläser!), Liedern mit Orchester und dem „Don Juan". Die s. Zt. beim Bachfest vernachlässigten Orchesterschöpfungen Bachs fanden einen Ausgleich in der D-dur-Suite Nr. 3. Wendels glühendes Musikantenherz gab ihr eine Verinnerlichung, die alle Hörer fortriß zu brausendem Beifall. Regers 100. Psalm wirkte auf die Dauer etwas erlahmend. Mangel an Ruhepunkten lassen die häufigen Ekstasen nicht genügend wirken. Günther Ramin zeigte uns sodann, wie eine Orgelsonate von Reger gespielt werden muß. Bravissimo! Auch die andern Solisten waren hervorragend. An der Spitze Kulenkampff: Spohr und Bruch in höchster Vollendung; Elly Ney mit Brahms ein klein wenig zu viel des Ausdrucks. Gieseking und Meinardi vervollständigten die hohen künstlerischen Darstellungen. An lebenden Komponisten kamen Graener mit der „Sinfonia breve", ein gekonntes Werk, das seine Hauptwirkung im 2. Satze hat, und G. Schumann mit seinen Variationen „Gestern Abend war Vetter Michel da" zur Erstaufführung für Bremen. Sind hier auch keine neuen orchestralen Mittel erfunden,

so ist die musikalische Sprache doch so köstlich und witzig, daß jeder seine helle Freude an dem Werk haben muß. — Die 4 Kammermusikabende, die die Philharmonie veranstaltete, bestritten die Wendlings und Klinglers (3 Beethoven, 1 Reger), unsere Bläservereinigung mit Therstappens Blasquintett (Uraufführung schon besprochen Heft 2, S. 227), Beethoven und Mozart. Der Abend war ein besonderer Genuß. Violin-Klavier-Sonaten spielten Grevesmühl und Spoerer (Beethoven op. 96, Reger op. 139, Brahms op. 100). Sie hatten großen Erfolg. Dr. Kratzi.

BRESLAU. Im Abonnementskonzert beglückte F. v. Hoeßlin durch eine mit unerhörter Intensität des Ausdrucks gesteigerte Auslegung von Bruckners 9. Symphonie. Daß Hoeßlin es sich zur besonderen Aufgabe gemacht hat, uns die weniger eingängigen Schöpfungen des Meisters von St. Florian vorzuführen, sei ihm auch an dieser Stelle besonders gedankt. Als Gast wirkte an diesem Abend der Waetzoldsche MGV mit, der mit der Altrhapsodie von Brahms eine im klanglichen und musikalischen Ausdruck höchst beachtlichen Chorleistung vollbrachte. Im solistischen Teil des eben genannten Werkes und in Regers Orchestergesang „An die Hoffnung" hinterließ die Solistin Margarete Klose (Berlin) tiefe Eindrücke. Erhöhte Beachtung gewann das 5. Volkssymphoniekonzert unter Leitung von KM Behr durch die Mitwirkung zweier Breslauer Künstler, eines Schaffenden und eines Nachschaffenden. Karl Rittmeier führte sich mit Chopins f-moll Klavierkonzert vorteilhaft ein. Der junge Künstler verfügt über ein zuverlässiges Gedächtnis und eine überlegene Technik. An seelischen Ausdrucksmöglichkeiten fehlt es nicht, es bleibt abzuwarten, wie sich die unzweifelhaft pianistische Begabung weiter entwickeln wird. Fritz Koschinsky hat als op. 10 über das bekannte Kinderlied „Ein Männlein steht im Walde" für kleines Orchester eine Reihe von Variationen geschrieben, die in einer Fülle von geschmackvollen Einfällen das bekannte Lied abwandeln. Da ist alles klar, nichts erkünstelt, eben ganz, wie es sich für ein Kinderlied gehört. Selbst die Schlußfuge hat ihre Berechtigung und ist nicht nur ein erzwungener Abschluß. Das Satzbild ist reich an originellen Zügen, losgelöst von der so gern nachgeahmten Regerschen Technik und verrät, daß der Komponist ein besonders ausgeprägtes Gefühl für die klangliche Auswertung der einzelnen Instrumente besitzt. Man kann nur wünschen, daß sich viele Dirigenten dieses Werkes annehmen möchten, dem ein großer Erfolg beim Publikum beschieden war. Das Streichquartett der Schlesischen Philharmonie (Schaetzer, Olowson, Lang, Müller-Stahlberg), dessen musikalische Qualitäten wir schon rühmend hervorheben konnten, hatte sich für seinen dritten Kammermusikabend den vorzüglichen Klarinettisten Spilke verpflichtet und brachte Werke von Joh. Brahms zu Gehör. Ansonsten ist noch ein Klavierabend der einheimischen Pianistin Käthe Remann-Förster zu erwähnen, die mit Werken von Bach, Beethoven, Schumann und Chopin bei Publikum und Presse einen beachtlichen Erfolg erzielte. Heinrich Polloczek.

DRESDEN. Vor Antritt seiner Amerikareise, von der er kürzlich mit außergewöhnlichen Erfolgen zurückgekehrt ist, war der Kreuzchor wiederholt auch außerhalb des gewohnten Rahmens der Kreuzkirchenvespern zu hören, in deren letzter Otto Reinholds „Drei Gesänge vom Tod" zur Uraufführung kamen. Ich hörte das Fastnachtskonzert, in dem der siebzigjährige ehemalige Kreuzkantor Otto Richter mit zwei seiner Chöre gefeiert wurde, ich hörte außerdem zwei Motetten von Bach, gesungen in einer Morgenfeier des Staatlichen Schauspielhauses. In dieser sprach Dr. Richard Benz über „Bachs Passionen als nordische Tragödie", eine Darstellung typisch Benzscher Prägung: eindeutig auf das Thema des Vortrags beschränkt, bezwingend in Eifer und Überzeugtheit mit der unter Außerachtlassung etwa dagegensprechender Tatsachen dargestellt wurde, daß die Passionen Bachs das nordische Gegenstück zu den Tragödien der Griechen sind.

Die Zeit des „Interregnums" sah eine ganze Anzahl hiesiger und auch fremder Chöre als Ausführende der Sonnabend-Vespern; die in den gleichen Zeitraum fallende traditionelle Karfreitags-Aufführung der Matthäus-Passion leitete Erich Schneider. Die Aufführung (die ich zu hören durch eine gleichzeitig stattgefundene andere Veranstaltung außer Stande war) empfing, wie mein Gewährsmann mir berichtet, entscheidende Eindrücke durch den Vertreter der Christus-Partie Günther Baum: ein schöner Erfolg des hiesigen Sängers, der, wie Berichte aus anderen Städten bezeugen (Händel-Fest Halle, ‚Neunte' in Wiesbaden), unter den Künstlern an erster Stelle steht, welche Dresden in Deutschland vertreten. Hier brachte er kürzlich in einem Konzert der Goethe-Gesellschaft als Uraufführung Vertonungen Goethescher Texte von Rudolf Ochs und von Hermann Simon.

Ein Orgelkonzert in der Dreikönigskirche vermittelte die Bekanntschaft mit dem Leipziger Organisten Friedrich Högner, ein Interpret der Werke von Johann Nepomuk David, wie es zweifellos keinen zweiten gibt.

In zwei Konzerten jüngerer Künstler der Staatsoper wirkte sich die in Dresden beliebte Gewohnheit instrumentaler Unterbrechungen recht unterschiedlich aus. In dem Konzert des sympathischen

Einar Kriſtjannſon (Tenor) wirkte d'e Mitwirkung des Pauer-Schülers Otto Schäfer geradezu ſenſationell; ganz unverſtändlicherweiſe ſcheidet dieſer hervorragende Muſiker in Kürze aus ſeinem hieſigen Wirkungskreis an der Staatsoper. Für Arno Schellenberg dagegen (den ich als Sänger außergewöhnlich ſchätze) bedeutete die Mitwirkung einer in keiner Weiſe beachtlichen Pianiſtin die Schädigung des Geſamteindruckes ſeines Konzertes, und auch verſchiedene in den letzten Monaten aufgetretene Schülerinnen von Rudolf Feigerl ſtellten in ihren Konzerten nur bravouröſes Können, nicht mehr, zur Schau.

Ein Grenzgebiet der Berichterſtattung an dieſer Stelle wird mit der notwendigen Erwähnung einiger Tanzveranſtaltungen berührt: die Tanzgruppe Günther-München bedarf einer Nennung beſonders deshalb, weil ihre an ſich mehr ins Kabarett gehörenden Darbietungen den Hauptreiz und wirklichen künſtleriſchen Rang empfangen durch eine in ihrer Diſziplin beiſpielgebende Begleitung durch ein Orcheſter von alten, zum Teil überhaupt nur an dieſer Stelle zu hörenden Inſtrumenten: ein muſikaliſch feſſelnder Eindruck. Ganz neue Wege der Tanzkunſt geht die Palucca-Schülerin Dora Hoyer; auch ſie tanzt wieder durchgehend zur Muſik, und ihre in ihrer Grundhaltung allerdings durchweg peſſimiſtiſchen Tänze haben einen ganz unerhörten Rang, ſie ſind wie eine Beſchwörung mittelalterlicher Heiligenbilder. Ein neuer Weg, eine neue, ſehr eigenwillige Perſönlichkeit, deren weitere Entwicklung mit Geſpanntheit erwartet werden darf.

Eine Erwähnung erfordern die Konzerte, die Dr. Kurt Kreiſer mit einem Orcheſter freier Dresdner Künſtler im Albert-Theater gibt; Kreiſer hält zu verſchiedenen Themen (Entwicklung des Walzers, Faſchingsmuſik) einen Einführungsvortrag und dieſen ergänzen Beiſpiele aus der Inſtrumentalmuſik; die außergewöhnlich gut beſuchten Veranſtaltungen kommen ganz augenſcheinlich dem Geſchmack des Publikums entgegen; mit muſikaliſcher Erziehungsarbeit haben ſie nur durch das Zuſammentragen von Material etwas zu tun; es fehlt dem Vortragenden und dem Dirigenten entſchieden an perſönlichem Schwung und an Wärme des Miterlebens. Gerhart Göhler.

DRESDEN. Richard Strauß: „Die ſchweigſame Frau“. Uraufführung in der Staatsoper Dresden am 24. Juni 1935. Faſt auf den Tag zwei Jahre nach der Uraufführung der Oper „Arabella“ in der Staatsoper Dresden iſt an der gleichen traditionellen Stätte die Uraufführung der komiſchen Oper „Die ſchweigſame Frau“ erfolgt; die Vorarbeiten zur Kompoſition dieſer Oper reichen zurück noch in die Zeit abſchließender Arbeiten an dem vorangegangenen Werk. Dennoch iſt der faſt völlige Gegenſatz beider Werke eine der erſten — gewiß nicht eine der unweſentlichſten — Feſtſtellungen, die man beim Studium des Klavier-Auszuges, bei erſtem und wiederholtem Hören macht und mit der man aus dieſer ſehr guten, ſorgfältig vorbereiteten Aufführung geht.

In ſeiner Oper „Die ſchweigſame Frau“ (der Text iſt von Stefan Zweig in freier Anlehnung an eine Komödie von Ben Jonſon verfaßt und war derſelbe Stoff erſt in jüngſter Zeit Gegenſtand einer anderen komiſchen Oper, der Oper „Lord Spleen“ von Mark Lothar geweſen) vollzieht Rich. Strauß eine deutliche Abkehr von der lyriſchen Oper und von der Melodienſeligkeit früherer Werke; das Schwergewicht liegt bei dieſem Werke auf der Beherrſchung der künſtleriſchen Form, auf einer Meiſterſchaft im Aufbau (vor allem der Enſembles), und dieſe ſouveräne Beherrſchung des künſtleriſchen Apparats, die bei aller Klangfülle ſorgfältige Wahl der künſtleriſchen Mittel, ſchafft wenigſtens zu einem Teil den Ausgleich zur Erfindungsarmut des neuen Werkes. Denn — das muß nachdrücklich betont werden — gewichtig iſt an dieſem Werk vorwiegend das Wie nicht das Was; formell erreicht Strauß im kunſtvollen Gefüge der Stimmen, im Nutzen aller Möglichkeiten, die die lebendige Textgebung und die reiche Handlung, die das Erſcheinen der Operntruppe Vanuzzi im Hauſe des lärmſcheuen Lord Mereſus geben, ein Höchſtmaß diſziplinierter, klug abgewogener inſtrumentaler und vokaler Künſte; dem ſteht jedoch ein geringes Maß an unmittelbarer Wirkung, alſo wohl zweifellos ein Nachlaſſen der Erfindungskraft gegenüber. Die Oper „Die ſchweigſame Frau“ iſt das Werk eines in langer und fleißiger Lebensarbeit zu höchſter Reife der muſikaliſchen Technik gelangten Muſikers, diktiert von einem ſouverän regierenden Kunſtverſtand. Der Stoff und die textliche Form des Werkes geben dem Komponiſten Raum, in aus „Roſenkavalier“, „Ariadne“ — auch „Intermezzo“ — vertrauter Sprache zu ſprechen, das turbulente Treiben ſo ſehr wie die Reſignation und Beſinnlichkeit der Feldmarſchallin (diesmal ins männliche übertragen und etwas unperſönlich und blaß) ſind vertreten, und wieder iſt — wie ſchon anderenorts — Gelegenheit zu verhauchenden Aktſchlüſſen, zu einem Ausklang in Liebenswürdigkeit und Behagen. All das iſt aber weniger eingängig und dafür andererſeits geſchliffener, kultivierter als früher, untadelig durch die unerbittliche Formſtrenge, nicht reich an Einfällen, ja ſogar oft von Einfallsloſigkeit — man muß nur erinnern an die Erzählung des Barbier — wieder einmal iſt ein Barbier der Anſtifter aller Verwirrung und Händel, zugleich aber der, der den Knoten löſt, der von dem klimpernden Golde in Kiſten und Kaſten ſingt und man

muß diese nach Klang und Bewegung unmittelbar verlangende Stelle (Kl. A. Seite 105, System 2 ff.) — vergleichen mit früheren Eingebungen des Komponisten etwa mit Waldners Erzählung von einer Schlittenfahrt in Venedig (Arabella, Kl. A. Seite 74); aus diesem und aus ähnlichen Beispielen wird ersichtlich, wo Stärke und Schwäche der jüngsten Straußoper liegen: es kann kein Zweifel sein, daß die „Schweigsame Frau" an Sorgfalt der musikalischen Ausführung, an der Gewähltheit des Ausdrucks vergeblich ihresgleichen sucht, die Form ist schlackenlos, aber sie ist auch distanzierter, es unterlaufen kaum „Billigkeiten", aber die unmittelbare und unbeschwerte Wirkung, gegeben (ein Beispiel für viele) in den zitierten Takten aus „Arabella", bleibt aus.

Die Oper hat Stil, sie ist abgerundet, sie schlägt in der Meisterschaft ihres Gefüges alles, was in den letzten Jahren gehört wurde, um verschiedene Längen; Musik, der man sich hingeben, die man im Hören erfassen oder auch nur in Mitfreude aufnehmen kann, enthält sie nur wenig; die Leistung des Komponisten erschließt sich nicht erstem, erschließt sich nicht wiederholtem Hören, man ermißt und erfaßt sie ausschließlich in eifrigem Studium, muß also den Eindruck erarbeiten.

Die Stadt trug Flaggenschmuck aus Anlaß der Aufführung, der u. a. der Oberbefehlshaber der Wehrmacht, v. Blomberg, beiwohnte; die Sorgfalt der Einstudierung sicherte einen großen Erfolg; GMD Dr. Karl Böhm und die Staatskapelle müssen an erster Stelle genannt werden, denn was der Dirigent, was das Orchester gab, war beispielgebend; auf der Szene sind führend die „Schweigsame Frau" von Maria Cebotari, der lärmscheue Mann von Friedrich Plaschke zu nennen; die treffliche Spielleitung des nach Ariadne, Arabella und Rosenkavalier (in Berlin) nun schon zum vierten Male Strauß-erprobten Josef Gielen gab viele belebende Einzelzüge und hatte gewiß nicht unwesentlichen Anteil an der Charakterisierungskunst einzelner Darsteller (u. a. Kurt Böhme, Ludwig Ermold, Matthieu Ahlersmeyer). Die Leistung der Chöre (Karl Maria Pembaur), die Inszenierung (Adolf Mahnke, Georg Brandt, Leonhard Fanto) war ebenbürtig.

Als Verdi den Achtzig sich näherte, überraschte er die Welt mit dem „Falstaff", der Meinung, daß Strauß hier etwas wie seinen „Falstaff" geschrieben hat, möchte ich mich nicht anschließen. Schon die im Ganzen recht wenig blutvolle männliche Hauptgestalt macht es wahrscheinlich, daß die „Schweigsame Frau" im Wesentlichen historisch geworden sein wird, wenn das saft- und kraftvolle Leben Sir Johns und seiner Kumpane noch immer durch alle Stufen menschlicher Heiterkeit, vom behaglichen Schmunzeln bis zu den dicksten Tränen der Freude, trägt. Gerhart Göhler.

FRANKFURT a. Main. Zu einem besonderen Ereignis wurde die Ur-Aufführung der ersten Oper des 34jährigen Werner Egk: „Die Zaubergeige". Der Text, unter Verwendung deutscher Barockdichtung von dem Komponisten und Ludwig Andersen nach Poccis gleichnamigem „Märchendrama" geschrieben, gab der naiven Anmut der Geschehnisse der unvergänglichen Marionettendichtung in sechs, etwas zu lang geführten Szenen volkstümlich frische Ausdrucksweise. Die Musik, weder philosophisch noch epigonenhaft belastet, frei von jeder erklügelt spekulativen Absicht, überraschte durch ein absolut ehrliches Gefühl, aus einer ungemein musikantischen Natur quellend und einer diatonisch gesunden Melodik, die sich in der Fülle eines farbig kraftvollen, musikalischen Ausdrucksvermögens bewies. Das Werk (dessen Textbuch und Klavierauszug bei B. Schotts Söhne in Mainz erschien), das vielfach mit süddeutscher (bayrischer) Volksmusik (rhythmische Bauernländler, Märsche und Walzer) sehr originelle Effekte erzielt, ist trotz äußerlicher Anlehnung an die alt überlieferten Formen der Nummern-Opern und bewährte musikdramatische Mittel (die oft leicht ironisch gefärbt sind) von einer künstlerisch hochstehenden Konzeption, etliche leere Füllsel abgerechnet, getragen, deren äußerst charakteristische, stilistische Haltung, ungeachtet oft schrill aufklingender Dissonanzen, faszinierte, wenn auch nicht restlos überzeugte. Die mit großer Sorgfalt vorbereitete Aufführung unter der musikalischen Leitung von Bertil Wetzelsberger, sehr farbig von Dr. O. Wälterlin in Bühnenbildern Caspar Nehers inszeniert, vereint mit einer ausgezeichneten solistischen Besetzung aller Rollen, fand starken Beifall eines lebhaft interessierten Publikums.

Die beiden Frankfurter Künstler Senta Bergmann (Violine) und Fritz Malata (Klavier) setzten sich in einem Duo-Sonaten-Abend, veranstaltet in Dr. Hochs Konservatorium, für drei lebende deutsche Komponisten mit hervorragendem Können ein. Neben frühen Werken von Hermann Zilcher (op. 16) und Hans Pfitzner (op. 27) lernte man in der als Ur-Aufführung gebotenen Sonate op. 31 des jetzt 72jährigen (blinden) Prinzen Alexander Friedrich von Hessen ein Werk von erstaunlich starker, musikalischer Diktion kennen. August Kruhm.

FRANKFURT a. Main. Die beiden letzten Volkskonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft vermittelten unter Hans Rosbauds Leitung in anerkennenswerten, stark bemühten Wiedergaben klassische Musik: Händels „Feuerwerksmusik", bekanntlich von dem Kompo-

niſten 1749 zur Feier des Aachener Friedens komponiert, Bruckners 7. Symphonie mit dem einzigartigen cis-moll-Adagio, Mozarts g-moll-Symphonie und Beethovens 2. Symphonie. Stets fällt die ſorgfältige Vorbereitung der Werke durch Rosbaud auf, der mit dem verſtärkten und ſehr viel in Anſpruch genommenen Orcheſter des Reichsſenders Frankfurt a. M. erſtaunlich große Klangwirkungen erzielt, die, ungeachtet allerletzter Präziſion, durchaus den geſtellten Aufgaben gerecht werden. An Soliſten hörte man Ria Ginſter, welche die herrliche Bachkantate Nr. 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“ mit der vollen Schönheit ihrer umfangreichen Sopranſtimme ſang und Walter Gieſeking, der mit Mozarts Klavier-Konzert Es-dur (Köchel 271), in unſagbar leichter Kammermuſik-Auffaſſung geſpielt, Beifallsſtürme erweckte. In einem Sonderkonzert der Frankfurter Muſeumsgeſellſchaft hörte man das Elly Ney-Quartett und Trio, das mit der Aufführung von Werken Schumanns, Dvořáks, Brahms aufs Neue ſeinen künſtleriſchen Ruf als Kammermuſikvereinigung von Format befeſtigte. Im 8. Freitagskonzert der Frankfurter Muſeumsgeſellſchaft gab es eine Erſtaufführung: Gottfried Müllers Variationen und Fuge über ein deutſches Volkslied „Morgenrot, Morgenrot“ für großes Orcheſter op. 2. Für einen 20jährigen ein immerhin erſtaunlich ſicheres, kontrapunktiſch geſchicktes Werk, das freundlichen Beifall fand. Der Soliſt des Abends, der ſpaniſche Violoncelliſt Gaſpar Caſſado, hatte für das h-moll Violoncell-Konzert Dvořáks ſchönſten Ausdruck, vereint mit einem geiſtig kultivierten Vortrag. Brahms 4. Symphonie fand unter Georg Ludwig Jochum mit vorzüglich disponiertem Orcheſter eine ebenſo ausgezeichnete und ſichere Darſtellung wie R. Strauß' üppig inſtrumentierte Symphonia domestica im 9. Freitagskonzert, das außer der blaſſen Orcheſterfantaſie „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ von Muſſorgsky das Violinkonzert in a-moll von Glazunow brachte, nobel geſpielt von dem ungariſchen Geiger Laſzlo Szentgyörgyi (Budapeſt).

In der Oper: die Erſt-Aufführung von „Sly“ von E. Wolf-Ferrari. Die „Legende vom wiedererweckten Schläfer“, eines von Shakeſpeare übernommenen Stoffes, den G. Forzano textlich geſchickt, pſychologiſch gewollt, verarbeitete — verrät muſikaliſch, trotz der ſtiliſtiſchen Zwieſpältigkeit, die blühende Melodik des Italieners, vereint mit einem deutſch-lyriſchen Einſchlag. Walter Felſenſteins umſichtige Regie baute mit Ludwig Sievert in Raum, Koſtüm und Bewegung das Spiel (techn. Leitung: Walter Dinſe) zwiſchen Wirklichkeit und Maskerade glänzend auf: eine Taverne von niederländiſch-ſuggeſtiver Bildkraft, den Wachtraum Slys von märchenhaft fantaſtiſcher tänzeriſch-bewegter Rokoko-Schönheit, ein Finale von puccinesk-gedämpfter Melancholie. Karl Maria Zwißler übertrug die moſaikartige Fülle des Klangwillens der Partitur auf ein ausgezeichnetes Enſemble, aus dem neben den klangſicheren Chören Curt Kretzſchmars als Träger der Titelrolle John Gläſer und ſeine Partnerin Elſa Kment als Dolly ſowie der Graf von Weſtmoreland, von Herbert Heſſe darſtelleriſch und geſanglich vorzüglich verkörpert, hervorragten. Auguſt Kruhm.

GERA. Der Muſikaliſche Verein Gera gab ſeiner dieswinterlichen Konzertreihe einen Auftakt von beſonderer Prägung: Prof. Heinrich Laber dirigierte Beethovens „Neunte“ zum 24. Male. Das Eindrucksvollſte neben dem Orcheſtralen bildete abſchließend die choriſche Leiſtung. Endlich in Erfüllung gegangen: ein großer, von mehreren Hunderten beſetzter Chorkörper, vornehmlich aus den Geraer DSB.-Vereinen verſtärkt. Laber dirigierte die „Neunte“ wieder frei, ohne Partitur-Benutzung, gleichwohl nichts Eigenwilliges in der Auffaſſung, ſondern getreu dem Werke, hingebungsvoll nachſchöpferiſch, reſtlos den Abſichten des Komponiſten folgend. Unter ſeiner willensſtarken, muſikantiſch-impulſiven Führung, von der verſtärkten und orcheſtral beſtens disponierten Reußiſchen Kapelle ausgezeichnet unterſtützt, entſtand eine Wiedergabe der „Neunten“, die, vor allem nach der orcheſtralen und choriſchen Leitung hin zu einem künſtleriſchen und menſchlichen Erlebnis von nachhaltigſter Wirkung wurde. Gewaltig ausladend, voll innerer muſikaliſcher Spannung, das begeiſternd geſteigerte Finale mit einem in höchſten Jubeltönen endenden Schlußchor! Der Gemiſchte Chor zeigte in der Ausführung der Chorſätze den Wert der voraufgehend geleiſteten chorpädagogiſchen wie geſangstechniſchen Kleinarbeit. Dieſer ſtimmlich prächtige Klangkörper war voll ausgeglichen und wohl abgewogen in dynamiſcher wie auch rhythmiſcher Beziehung. Das Soloquartett vermochte leider nicht voll zu überzeugen. Profeſſor Laber mit dem Chor und dem Orcheſter wurde am Schluß ſtürmiſch gefeiert. — Ein Lieder- und Klavier-Abend war hinſichtlich der Vortragsfolge infolge der Koppelung — Sänger und Pianiſtin als Soliſten — ein recht bunter Strauß von wenig Einheitlichkeit und muſikaliſcher Linie. Tino Pattiera-Dresden, einſt der Tenor, vermochte nur artiſtiſch zu wirken; im ganzen ein Mißgriff ſondergleichen. Die zweite Soliſtin des Abends, die Leipziger Pianiſtin Gerda Nette, rettete ſozuſagen dank ihres überragenden Könnens das Konzert! Sie ſpielte die Schumann-Sonate in g-moll op. 22 einmal techniſch vollendet und zum anderen bei ausdrucks- und kraftvollem Anſchlag mit beſeelter Betonung. Die Wiedergabe von drei Chopin-Kompoſitionen ſtellte noch eine Steigerung ihrer pianiſtiſchen Kunſt dar.

— Die Vortragsfolge des 3. Anrechts-Konzertes (7. Dezember) war musikalisch durchaus in sich geschlossen. Viel Freude bereitete dem Hörer, ob ihrer Eingängigkeit, die Haydnsche Sinfonie in C-dur, Nr. 1 der Pariser Schöpfungen. Von Laber mit fortreißendem Schwung, insbesondere im Finale mit dem charakteristischen Begleitrhythmus der Kontrabässe („Bärentanz"), dirigert. Die Tanz-Suite nach Klavierstücken von Couperin, bearbeitet und instrumentiert von Richard Strauß, wollte uns als eine recht gesuchte Ehrung des 70jährigen Meisters erscheinen. Unter Wahrung des alten Stiles hat Richard Strauß zufolge seiner Instrumentierkunst unter Heranziehung von Cembalo und Celesta eine Reihe feinsinniger wie entzückender Klangbilder von unaufdringlicher Wirkung geschaffen. Von Heinrich Laber orchestral in differenziertester Form gestaltet und von der Reuß. Kapelle mit wirksamster Unterstützung von Konzertmeister Kurt Böhm (Solovioline), Annemarie Hellert-Böhme (Cembalo) und Kammermusiker Saubert (Celesta) zu glänzender Wiedergabe gebracht. Die Münchener jugendliche Pianistin Annemarie Heyne spielte Mozarts bekanntes d-moll-Klavierkonzert voller Ausdruck und seelischem Miterleben. Noch ausgeprägter trat ihre pianistische Ausdruckskultur in Robert Schumanns Konzertstück für Klavier und Orchester hervor. Prof. Laber war ihr mit der Reuß. Kapelle ein außerordentlich feiner und anpassungsfähiger orchestraler Begleiter. Artur Breitenborn.

HAMBURG. Während in anderen deutschen Städten das Musik- und Opernleben sich allmählich einer (sauer verdienten!) sommerlichen Ruhe zuneigt, herrschte in diesen Wochen in der Stadt an der Wasserkante musikalischer Hochbetrieb. Das erste „Internationale Musikfest" auf neuer Verständigungsgrundlage ist vorüber, und schon wieder werden die musikalischen Klingen geschärft zur zweiten deutschen Reichstheater-Festwoche, die am 16. bis 23. Juni in Hamburgs Mauern stattfindet.

Selbstverständlich waren alle künstlerischen und organisatorischen Kräfte in Hinblick gerichtet auf diese, außergewöhnliche Anstrengungen erfordernden musikalischen Dinge, über die in dieser Nummer an anderer Stelle berichtet wird. Die offizielle Konzert-Saison mit dem Philharmonischen Staatsorchester ist vorüber und in der Staatsoper zogen nur noch einige Gäste, so u. a. die Giannini, ein. Wir berühren deshalb in diesem Bericht nur die Opernwerke, die, in der Festwoche wiederkehrend, schon vorher erfolgreich erst- bzw. neueinstudiert worden waren.

Die deutsche Uraufführung der polnischen Nationaloper „Halka" hat sich als ein freundlicher, publikumssicherer Treffer aus dem Bereich der Spielopern des vorigen Jahrhunderts erwiesen. Sie ist, in zweiter Fassung, im Jahre 1858 entstanden durch die Hand des polnischen Komponisten Stanislaw Moniuszko (1819 bis 1872). Ihre Volkstümlichkeit und ihren polnischen Nationalcharakter erlangt sie einmal durch die unproblematische Sangbarkeit ihrer schönen, auf deutsche Spielopern-, auf italienisch-dramatische Operneinflüsse zurückgehenden Melodik, zum anderen durch ihren nationalgebundenen Stoff. Denn eine „Halka" wurde, als leidendes Polenmädchen aus dem einfachen Volk, in den damaligen Jahrzehnten fremdherrschaftlicher Unterdrückung geradezu zum nationalen Symbol der Polen. Daß sich die Beliebtheit dieser Oper auch in Hamburg durchgesetzt hat, zeugt von der einfachen, unkomplizierten musikalischen Haltung ihres Komponisten, der abseits der fremden Einflüsse namentlich im herrlichen dritten Akt sowie in der Dumka-Arie des vierten auch einen echten polnischen Stimmungs- und Landschaftscharakter einzufangen verstand. Die Aufführung selbst unter der Regie von Heinrich K. Strohm, unter der musikalischen Leitung Schmidt-Isserstedts fand mit den schönen Bühnenbildern Wilhelm Reinkings eine Aufnahme, die hier am Platze das Maß des Freundlichen zum Temperamentvollen überschritt.

Ein Tanzabend in der Staatsoper stellte dem Tanzballett Helga Swedlunds weitere Aufgaben künstlerischer Erprobung. Hatte man sich doch das Ziel gesetzt, des Ungarn Zoltán Kodálys „Marosszéker und Galántoer Tänze" sowie des Deutschen Jul. Weismanns „Tanz-Fantasie" — absolute Orchesterstücke also — choreographisch aufzulockern und zu versinnbildlichen. Drängt auch der rhythmische Grundcharakter zu tänzerischer Versinnbildlichung, so bietet der lustige Handlungsablauf von Manuel de Fallas, des Spaniers, bekannter Tanzpantomime „Der Dreispitz" in dieser Bezeichnung ganz andere Voraussetzungen. Kein Wunder also, daß das Ballett der Staatsoper unter der beschwingten musikalischen Leitung Richard Richters hier erst den eigentlichen Beweis seiner ausgezeichneten künstlerischen und gymnastischen Kultur erneut antreten konnte. Ein Paradoxum trat ein: die Dämmerschatten der auf altes Tanzgut zurückgehenden Musik Kodálys, mit ihrer mystischen, sinnierenden Weite, wurden vertrieben durch die bunte Grellheit eines südländischen Orchesterspektakels, der, entbehrt er seine programmatisch-tänzerische Krücke, es an absolutem Gehalt mit der Musik des Ungarn bei weitem nicht aufnehmen kann.

Nicht unerwähnt wollen wir abschließend ein innerhalb der Internationalen Festwoche stattfindendes Sonderkonzert mit Werken zweier lebender Hamburger Komponisten

lassen, das mit einer musizierfreudigen Flötensonate Walter Girnatis', mit einem klanggefälligen, satztechnisch fundierten Bläserquintett op. 57 von Heinrich Sthamer besonderes Interesse fand. Heinz Fuhrmann.

HANNOVER. (Wilhelm Kempffs „Familie Gozzi".) Nach Hans Grimms „Blondin im Glück" und Julius Weismanns „Schwanenweiß" — Eduard Künneckes Operette „Wenn Liebe erwacht" zählt in diesem Zusammenhang wohl nicht — brachte das Hannoversche Opernhaus als dritte Opernneuheit in der laufenden Spielzeit Wilhelm Kempffs „Familie Gozzi". Dieses Werk hat, obzwar es seit seiner Stettiner Uraufführung bereits über verschiedene Bühnen gegangen ist, doch nicht die Hoffnungen erfüllt, die man in es setzen zu dürfen glaubte. Immer aufs Ganze gesehen ist diese „Familie Gozzi" als eine komische Oper, als ein Lustspielwerk, ein Versuch sich ohne Humor zu amusieren; als ein Beitrag zur Wiederbelebung der Opera Buffa ein problematisches Experiment mit dem Geist veralteter Formen; als ein Werk, das uns südlichen bel canto-Reiz als heilsames Opernideal lehren und mit einem Mussolini-Zitat naiven Ernstes „Lachen nach des Tages Kümmernissen" empfehlen will, merkwürdig zwielichten. Aber auf Einzelheiten hin besehen läßt sich über Kempffs Oper schließlich doch manches Gute sagen. Als wichtigstes, daß sie musikalisch leicht und durchsichtig, einfach und klar gehalten ist, daß das Orchester in ihr nicht die Singstimmen und nicht das Wort erdrückt; daß den Singstimmen, wenn sie auch alle etwas hohe Lagen einhalten müssen, leicht faßliche Melodien anvertraut sind und daß es dem Orchester, obgleich es mit Zurückhaltung behandelt ist, keineswegs an Farbigkeit in den Klängen und an der Ausdruckskraft gebricht. Ja manche schwungvollen Zwischenspiele sind in einem aufgelockerten Kontrapunkt von bestechender Wirkung. So spricht viel leichtflüssige Erfindung aus dem Werk und das ist auch wohl der Grund dafür, warum sich für diese „Familie Gozzi" ein Musiker erwärmen kann, trotz des merkwürdigen Ineinanderklingens von Mozart und Puccini, das auffällt, und trotz der Tatsache, daß dem Komponisten zum Hauptthema seiner Oper ein recht banaler Gassenhauer — „Gebt der Liebe süße Hoffnung" — geraten ist. Die Absicht, mit der gerade auf diese Weise Publikumswirkung erstrebt wird, läßt das Beginnen auch nicht wertvoller erscheinen.

Trotz alledem wird das Werk über einen Eintagserfolg nicht hinausgelangen. Und läge der Grund dafür nur im Libretto, das mit einer höchst ungeschickten und umständlichen Exposition beginnt und auch nachher über ein ziemlich unklares, schwer erfaßbares Nacheinander belangloser und unwahrscheinlicher Episoden nicht hinauskommt. Da kommen Personen auf die volle Bühne und tun so als sähen sie niemanden und reden in dunklen Andeutungen gerade von dem was sie niemals reden wollen können und verschweigen gerade das, was sie niemals verschweigen wollen können. So kommt es, daß Luisa unbedingt den Carlo, der doch Maria liebt, mit Julia verheiraten will, obwohl es ihr ebenso recht sein könnte, daß Giacomo die Julia und auf diese andere Weise die Familie Gozzi Geld bekommt. Da schaffen Gondolieres Mißverständnisse, Liebschaften, Verwirrung; ein Stelldichein scheitert an lächerlichen Hindernissen; Innocente tändelt bald mit der Procuratessa, bald mit Luisa, deren Gasparo davon nichts merkt, in dicken Folianten studiert und den läppischen Hanswursten mimt. Kurzum, es ist ein konfuses Durcheinander ohne Haupt- und mit lauter Nebenpersonen, ohne zentralen Kern — denn daß schließlich bei der Komödie in der Komödie doch alles gut hinausgeht, ist doch klar. Aber das ist das Schlimme, was da alles vor sich geht, interessiert nicht. Es reizt nicht zum Lachen und nicht zum Weinen, höchstens zum Widerspruch. Von einem höchsten Gesichtspunkt aus vor allem überall da, wo sich die geschlossenen Formen, in denen sich die Musik dieser Oper entwickelt, nicht mit den Grenzen der aufeinanderfolgenden Szenen decken, in denen sich die Handlung darstellt; wenn also der Musik die situationsbildende Kraft mangelt, auf die ein Gestaltungsprinzip, wie das hier insgesamt den Italienern nachgebildete, als Voraussetzung angewiesen ist. Und versteht sich, daß eine Bagatellisierung des Librettos auch, ja gerade im heiteren Genre einer der schwersten Irrtümer ist, denen sich ein Theaterkomponist ausliefern kann.

An die Aufführung des Werkes hat Generalmusikdirektor Rudolf Krasselt viel saubere Vorarbeit gewendet. Nicht minder, ja schon in einem verderblichen Übermaß, auch die Spielleitung Dr. Hans Winckelmanns. In den Hauptrollen boten Emmy Sack, Else Schürhoff, Eva Hollpach, Alfred Borchardt vom Kasseler Staatstheater a. G. und Willy Treffner schöne gesangliche und nicht immer gleichwertige schauspielerische Leistungen.

Rossinis „Wilhelm Tell". Nach ungefähr 30jähriger Spielpause ist nun Rossinis „Tell" auch wieder über die hannoversche Landesbühne gegangen. In einer von Kurt Söhnlein sehr dekorativ gestalteten Inszenierung, unter Dr. Claus-Dietrich Kochs unauffälliger Spielleitung und Kapellmeister Arno Graus umsichtiger und auf die szenischen Geschehnisse verständnisvoll eingehender Stabführung. Dabei zeigte sich, daß das Werk immer noch eine bedeutende Wirkung hergibt. Vor allem in der Szene des Rütli-Schwures und der des Apfelschusses, in der Rossini die Empfindungen, deren Beute Tell in dieser grau-

ſam-brutalen Szene wird, ſehr echt und wahr geſtaltet hat. In den Hauptrollen erſangen ſich Joſef Correck, Carl Hauß und Maria Engel bedeutende Erfolge. Dr. L. U.

KREFELD. „Student aus Liebe", Umarbeitung der komiſchen Oper „Die Studenten von Salamanka" von Aug. Bungert. Uraufführung der Neufaſſung am 5. Juni 1935. Vor nunmehr 51 Jahren erlebte in Leipzig Auguſt Bungerts, des rheiniſchen Tonſetzers, einzige komiſche Oper „Die Studenten von Salamanka" ihre Uraufführung. Sie verſank wie alle Bühnenwerke Bungerts bald in Vergeſſenheit. Ein Neffe des Komponiſten, Günther Bungert, unterzog neuerdings das Werk einer Neubearbeitung unter Hinzufügung von Zwiſchendialogen. Die Krefelder Bühne brachte dieſe Neubearbeitung unter freundlichem Erfolg heraus. Die Aufführung unter Operndirektor Dr. Walter Meyer-Gieſow und Dramaturg Dr. Herbert Junkers hatte mit Erfolg verſucht, die Längen der Handlung und die Einförmigkeit der Muſik möglichſt wenig fühlbar zu machen. Immerhin traten die Schwächen des Werkes trotzdem ſtark zutage. Bungerts Muſik iſt eben keine urwüchſige, eigene, ſondern eine zwar ſchlicht-volkstümliche, aber wenig prägnante, die alle möglichen Vorbilder durchſchimmern läßt, am meiſten das Wagners. Wären nicht durch das Spiel der Soliſten ſcherzhafte Wendungen von Wirkung geweſen, ſo wäre vermutlich auch der an ſich recht beſcheidene Enderfolg ausgeblieben, der die Mitwirkenden und den Bearbeiter Günther Bungert mehrmals vor die Rampe rief. Unter den Soliſten ſeien hervorgehoben: Heinrich Cramer (Gil Blas), Senta Wagemann (Donna Aurora), Hch. Ludwig Korth (Don Alvar), Pauline Strehl (Zofe), Ferdinand Bachem (Profeſſor), Irmgard v. Müller (Solotanz). Die Bühnenbilder Heinz Hollenhorſts aus Eſſen lehnten ſich an die der alten italieniſchen komiſchen Oper an.

Hermann Waltz.

LÜBECK. (Nordiſche Muſikpflege.) Die Beſtrebungen des deutſch-nordiſchen Kulturaustauſches erhalten gegenwärtig im Lübecker Kunſtleben eine umfaſſende Förderung. Die Städtiſchen Bühnen ſetzen ſich in der laufenden Spielzeit tatkräftig für die dramatiſchen Kunſterzeugniſſe nordiſcher Herkunft ein, und der „Nordiſche Abend" im Zyklus der von Generalmuſikdirektor Heinz Dreſſel geleiteten Sinfonie-Konzerte brachte neben Carl Nielſens Konzert für Violine und Orcheſter Op. 13 (mit dem faſzinierenden Bravourgeiger Emil Telmánii als Soliſten) und Kurt Atterbergs klangüppiger C-dur-Sinfonie (Op. 31) die Uraufführung von Gerhard Schjelderups „Indiſcher Suite". Dieſes Werk ſtellte der im Jahre 1933 verſtorbene Komponiſt noch perſönlich aus ſeiner Schauſpielmuſik zu Karl Gjellerups Drama „Opferfeuer" (1903) zuſammen. Schjelderup ergeht ſich in einer gefühlsbetonten muſikaliſchen Sprache, die beſondere Vorliebe für feinſchattierte Farbenmiſchungen im Klangbilde hegt. Seine Schilderung von Landſchaft und Kult des Indertums verrät eine tiefgründige Einfühlung und überzeugende Erkenntnis für die virtuos gemeiſterte Klangfaſſung jener exotiſchen Stimmungsbilder.

Mehrmals entzündet ſich die durchaus im Lyriſchen verwurzelte Muſikerperſönlichkeit Julius Weismanns (Freiburg i. Br.) an Dichtungen Auguſt Strindbergs. Im Traumſpiel „Schwanenweiß" iſt es die zart getönte Stimmungswelt dieſes in Märchenphantaſtik verwobenen Minneſpiels, das den badiſchen Komponiſten zur Vertonung lockte. Aber auch der ethiſche Gehalt dieſes Märchens vom Sieg der Liebe und Herzensreinheit über die Dämonen des Haſſes und ränkevoller Tücke fand im Gemüt des Muſikers reichen Widerhall. Für dieſes Märchenſpiel entſteht bei Weismann eine von jeder Naturaliſtik befreite und von ungehindert quellender Lyrik durchſtrömte Oper, deren vielartige ſtiliſtiſchen Elemente der Komponiſt zu einem organiſchen Ganzen zu vereinigen ſucht. Auf der Grundlage einer glänzenden Kompoſitionstechnik gelingen dem Tondichter koſtbare impreſſioniſtiſche Stimmungsſtücke und lyriſche Skizzen, die feinſte ſeeliſche Reflexe in der geſanglichen Linie und in der zarten orcheſtralen Farbenmiſchung widerſpiegeln. Die harmoniſch fein verwobenen Naturſchilderungen treffen die ſchwermütige Stimmungswelt des Nordlandes. Das ätheriſch zarte Traumland dieſes ſchier körperloſen Märchenſpiels entbehrt jedoch des beflügelnden dramatiſchen Nervs. Nicht dramatiſche Spannungsenergien alſo, ſondern elegiſche Gefühlsſtimmungen beſtimmen die Grundhaltung dieſer aſketiſchen Märchenoper, deren Myſtik und Symbolik eine immer tief verſonnene, aber eigenwillige muſikaliſche Sprache zu enträtſeln verſucht.

Mit der Uraufführung der Neufaſſung von Carl Ehrenbergs nordiſcher Ballade „Annelieſe" bekennt ſich die Lübecker Bühne mit tapferem Einſatzwagnis zu einem Tonmeiſter unſerer Tage, der ſein erſtes und bisher auch einziges Opernwerk erneut zur Erörterung ſtellt. Dieſes Drama handelt von einem Fiſchermädchen, das ihren unehelich geborenen Sohn verleugnet und einem Daſein voll Glanz und Freude folgt. Der Sohn Kay verunglückt bei einem Unwetter auf dem Meere, kann aber im Tode erſt dann Ruhe finden, wenn die Mutter ſich zu Kindesliebe und Pflicht zurückgefunden hat. Aus inbrünſtig viſionärer Schau wird dieſe düſtere Ballade vom Meer auch in ihrer muſikaliſchen Faſſung gewonnen. Die Tonſprache der „Annelieſe" ſpiegelt im

Reichtum ihres Klangbesitzes und in der Ungebundenheit eines freien Formwillens den tiefen seelischen Aufruhr eines Schaffenden. Ihre Eigengesetzlichkeit wird aus dem Gegensatz exstatischer Steigerungen und der zumeist von den Elementen des Schaurigen beherrschten Stimmungsepisoden kund. In breiten Formen ausschwingende melodische Führung begegnet uns nur in Ansätzen, am ergreifendsten wohl in den befreienden Harmonien der Liebeserlösung am Schlusse. Die Lübecker Aufführung mit Carl Ehrenberg (Köln) am Pulte erfolgte im eindrucksvollen Zeichen einer authentisch musikalischen Ausdeutung.

N. O. Raastedt, der dem lübischen Musikleben engverbundene Domorganist, sprach im Auftrage der „Nordischen Gesellschaft" über den „Nordischen Ton in Buxtehudes Schaffen" und meinte, daß Buxtehude, der mit 31 Jahren den Posten des Organisten an Lübecks St. Marienkirche erhielt, als Wahrzeichen für die gegenseitige kulturelle Arbeit zwischen Deutschland und Dänemark gelten könne. Mit einem Gastkonzert in St. Marien erfreute der dänische Musiker den Liebhaberkreis altdeutscher Orgelkunst.

Mit idealistisch gestimmter Einsatzbereitschaft für sonst nur selten aufgeführte musikalische Schöpfungen neuerer Meister beweist das Lübecker Kunstleben seine Verbundenheit mit dem nordischen Kulturkreis. Es zeigt damit auch in praktischer Tatübung Wege zu erfolgreichem Austausch zwischen deutschem und nordischem Geistesgut.

Dr. Paul Bülow.

MAGDEBURG. Höhepunkte der Opernspielzeit 1934/35 waren bisher ein Dirigentengastspiel von Richard Strauß, die Wagner-Gedenkfeier (100 Jahre nach des Meisters Einzug in Magdeburg), über die hier schon berichtet wurde, und die „Meistersinger" mit Rode als Sachs. Diese großen Tage hatten ihre Bedeutung nicht allein der berühmten Gäste wegen, zu denen übrigens auch Pistor und Elsa Larcen in der Tristan-Neueinstudierung gehörten, sondern auch und vor allem, weil GMD Böhlke den musikalischen Spielplan um Wagner und Strauß als feste Größen gruppiert hat. „Holländer", „Rienzi", „Meistersinger", „Tristan" auf der einen und „Arabella" und „Intermezzo" auf der anderen Seite gehörten seine und seiner Mitarbeiter besondere Liebe. Daneben ist Pfitzner nicht vergessen worden, der mit dem Christelflein (von dem begabten jungen KM Hüttig betreut) und der Kantate „Von deutscher Seele" (Vorbereitung: Böhlke; am Pult der gefeierte Komponist) eindrucksvoll zu Worte kam. Bemerkenswert war ferner die Uraufführung der neuen textlichen Fassung von Verdis „Macht des Schicksals", die Georg Göhler besorgt hat. Puccinis „Manon Lescaut", eine Neuheit für Magdeburg, dann der hier längere Zeit nicht gegebene „Don Pasquale" Donizettis, schließlich der stets kräftig einschlagende „Bajazzo", gekoppelt mit dem Dreispitz-Ballett de Fallas, wiesen in südliche Gegenden. „Zar und Zimmermann", „Margarethe" und zuletzt eine Neueinstudierung und Neuinszenierung von „Cosi fan tutte", lebhaft begrüßt, vervollständigten den Spielplan, in dem wohl noch eine kämpferische Neuheit zu erwarten ist. Böhlke, GMD, Opern- und Konzertverantwortlicher der Stadt und zugleich, nach dem Weggang des Intendanten Klitsch nach Königsberg, Leiter der Städtischen Bühnen überhaupt, teilt sein Kapellmeisteramt mit dem schon erwähnten Gerhard Hüttig und mit Walter Müller. Die Spielopern werden, soweit sich das machen läßt, ins Kleine Haus, das Wilhelm-Theater, verpflanzt, wo sie vornehmlich als geschlossene Vorstellungen den Organisationen gehören. Behutsam moderne Opernregie führte zumeist Hubert Franz, der von der Deutschen Musikbühne zu uns gekommen ist, ein Spielleiter, der den großen wie den kleinen Dingen auf der Bühne gleichmäßige Sorgfalt angedeihen läßt. Erst in letzter Zeit ist ihm ein paarmal Heinrich Köhler-Hellfrich a. G. an die Seite getreten, der in der Spieloper sich aufs Angenehmste durch die Leichtigkeit seiner Hand bemerkbar machte. Sichere Stützen des Ensembles waren die Jugendlich-Dramatische Helma Varnay, die Soubrette Franziska Brandstetter, die Altistin Milli Stolle, der Bariton Asger Stig, der Buffo Wilhelm Dellhof, der Bassist Schmid-Reuß, um auf engstem Raum nur einige zu nennen. Manch freundliche Überraschung bereitete den Augen die Fantasie des Bühnenbildners Wilhelm Huller. — Mit den sichtbar größten Erfolg der Spielzeit hatten die stets ausverkauften Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters (mit Solisten wie Bockelmann, Edwin Fischer, Frida Leider, Otto Kobin, V. Ursuleac) unter Böhlke. Festliche Abende, die mit Recht im Mittelpunkt der allgemeinen Anteilnahme standen. Das Städtische Orchester, aus seinem Raum vor der Bühne nun ins helle Licht des Stadttheaters gerückt, setzte sich von dem begeisterten und oft genialischen Romantiker Böhlke diszipliniert und oft zur großen Tat hinaufgerissen, für Brahms, Bruckner, Tschaikowsky, Strauß, aber auch für Bach und Händel und auch für das Opus 61 Hermann Ungers ein; eine Erstaufführung, die die Bekanntschaft mit einem gewinnenden, sauberen, ehrlichen, gekonnten und empfundenen „Konzert für Orchester" werbekräftig und beschwingt vermittelte. — An der Spitze der übrigen Konzertveranstalter marschierte der neugebildete Städtische Chor, der die Pfitzner-Kantate bot und der Reblingsche Gesangverein. Der Kaufmännische Verein

lud zu seinen beiden großen Abonnementskonzerten in der Stadthalle die Berliner Philharmoniker, die von Abendroth und Jochum dirigiert, vor allem mit Brahms und Beethoven Triumphe feierten. Dr. Günter Schab.

MAINZ. (Mainzer Stadttheater.) Mit Uraufführungen musikalischen Charakters sind die Landesbühnen meist sehr zurückhaltend. Es darf deshalb als rühmenswertes Ereignis gewürdigt werden, daß Intendant Trede für die „deutsche Volksoper" „Madame Liselotte" in 3 Akten von Ottmar Gerster Patenstelle übernommen hat. So bekannt auch die Aufräumungsarbeiten der deutschen Fürstentochter am französischen Hofe sind, glückte es doch den Textdichtern Frz. Clemens und K. Ginthum, manch lustige Wendung und neue Episoden zu ersinnen. Der Komponist wußte, ohne trivial zu werden, eine volkstümliche Musik der spannungsvollen Handlung zu schenken. Die Neuheit hielt in ihrem Verlauf lebhaftes Interesse wach und erntete viel Beifall. Der Schlußakt, der den Komponisten im Kreis sämtlicher Mitwirkender wiederholt vor den Vorhang rief, besiegelte den vollen Erfolg der Uraufführung.

Zu Wagners Todestag wurde mit Heinz Bertholds städtischem Orchester „Tristan u. Isolde" unter solistischer Mitwirkung von Elise Link, Marietherese Henderichs, dem Gaste Marius Andersen-München zu einer würdigen Gedenkfeier. Webers „Freischütz" mit Wendla Großmann (Agathe), ihrer Freundin Margrid Ziegler, Aug. Stier (Kuno), J. Litsch (Samiel) erstand im Zauber volkstümlichen Gepräges. Am „Heldengedenktag" waren die Gäste Liselotte Ammermann vom Landestheater Darmstadt, Carl Braun-Berlin im Verein mit den einheimischen Kräften sehr erfolgreich in Beethovens „Fidelio". In „Aida" und „Carmen" hatte Hans Komregg als Amonasro und Escamillo reichen Beifall. Der Künstler, der in seiner vierjährigen Tätigkeit an unserer Bühne die Gunst der Theaterfreunde gewann, verabschiedete sich als „Rigoletto" unter stürmischen Ovationen. Komregg, der einem Ruf nach Stettin folgt, wird hier stets in guter Erinnerung bleiben.

Die Symphoniekonzerte der NS-Kulturgemeinde brachten J. S. Bachs „Symphonie für Doppelorchester in D-dur" unter Führung von Heinz Berthold, das von Cyrill Kopotschka-Darmstadt feinfühlig vermittelte Violinkonzert Beethovens, und Tschaikowskys „5te Symphonie in e-moll". Ein weiterer Abend war der Musik des Rokoko (Dittersdorf, Haydn, Mozart) gewidmet. Beide Darbietungen fanden wie auch die vorausgegangenen Konzerte der NS-Kulturgemeinde rege und verständnisvolle Teilnahme einer ansehnlichen Besucherzahl.

Die Mainzer Liedertafel schloß den Konzertwinter mit einem Bruckner-Abend zu dem die „IX. Symphonie" und das „Te Deum" gewählt worden waren. Das städtische Orchester, die Vereinschöre, die Knabenstimmen des Domchores, die Solisten Andr. Kreuchauff-München (Tenor), Susanne Horn-Stoll-Darmstadt (Sopran), Else Sihler-Stuttgart (Alt), Professor Walter Sommermeyer-Rio de Janeiro (Baß), Hans Kuhnert (Orgel) führten die gewaltigen Werke unter GMD Karl Elmendorffs Leitung zu einer erhebenden Wirkung, wofür die zahlreichen Besucher in Begeisterung dankten. L.

PARIS. Warum bescherte Wilh. Furtwängler den Parisern heuer nicht (wie vor kurzem den Römern!) die schöne Musik der „3 Palestrina-Vorspiele" von Hans Pfitzner? Der berühmte Dirigent wäre dadurch des Vorwurfes enthoben, seit Jahren kein einziges Werk lebender deutscher Komponisten in Paris aufgeführt zu haben — der Triumph der Berliner Philharmoniker könnte somit eine besondere Bedeutung erlangen. Auch das gefeierte Wiener Philharm. Orchster (mit Bruno Walter an der Spitze) brachte nichts Neues, der talentvolle Mitropulus (Athen) machte seine gut gelungene Instrumentation der Bach'schen Orgelphantasie bekannt. Toscanini dirigerte das von dem verstorbenen Kapellmeister Walter Straram gegründete, wundervolle Orchester und ehrte das Andenken dieses Förderers junger Talente. Unter dem Stabe des Maestro wirkte die Symphonie von César Franck wie neugestaltet und die Passacaglia von J. S. Bach, etwas massiv von Respighi instrumentiert, als grandiose Krönung des schönen Konzertes.

Ausgezeichnet war der Gesang der „Wiener Sängerknaben" in den Motetten von Palestrina. Allerliebst sangen und spielten die Jungen Mozarts „Bastien et Bastienne" und schlossen den Abend mit Volksweisen von Brahms recht fröhlich ab. Selten begegnet man im Konzertsaal den Liederduetten dieses Komponisten mit Orchesterbegleitung — es ist genußreich, sie so stilvoll wie von Clovis-Steele vortragen zu hören. — Ein Lichtblick im modernen „Triton"verein waren drei Rhapsodien für 2 Klaviere von Florent Schmitt, die das Ehepaar Casadesus vorzüglich spielte. Lebendige Musik in Walzerstimmung! Dagegen erwies sich die von Prokofieff aus Rußland ausgeführte Sonate für Bratsche und Klavier von Glinka nur als eine gute Studienarbeit des genialen Schöpfers der russischen Nationaloper. Weite der Steppen spricht aus den Werken des bekannten rumänischen Komponisten Stan Golestan, bei den melancholischen Stellen seiner gelungenen Flöten-Sonate und in dem virtuos gehaltenen Violinkonzert, das uns die Bekanntschaft eines

wahren Wunderkindes Lola Bobesco vermittelte.

Auch ein anderer Geiger erregte Auffehen: Henri Merckel, ein Name, den die mufikalifche Welt fich merken muß. Vollendet in jeder Hinficht trug er Konzerte von Mozart, Beethoven und Brahms vor. Das letzte Werk bekam man in Paris innerhalb von 14 Tagen nicht weniger als 4mal zu hören und zwar von Violingrößen wie Franzescatti, Milftein u. Morini, die obwohl technifch tadellos, Merckel in feiner echt „brahmfifchen" Auffaffung nicht übertreffen konnten. „Es ift eben ein Arier — daher diefes Temperament!" hörte ich einen Franzofen fagen.

Im Philharmonifchen Verein — vor dem Kriege eine Wirkungsftätte Julius Klengels — hält fein Schüler, Piatigorsky, die Traditionen des unvergeßlichen Meifters in Ehren. Der Künftler erntete reichen Beifall mit dem poefievollen Vortrag der Phantafieftücke op. 73 von Rob. Schumann und der vom Konzertgeber für Cello umgearbeiteten Klarinettenfonate von Weber.

Für die neue Winterfaifon melden fechs Parifer Orcheftervereine über 200 Symphoniekonzerte an. Das Pasdeloup-Orchefter fiedelte in das akuftifch ausgezeichnete Theater der „Opéra-Comique" über und wählte Albert Wolff als ftändigen Leiter. Gleich das erfte Konzert zeigte mehr Präzifion in der Ausführung als bisher, befonders in der Franz Lifzt gewidmeten, groß angelegten Symphonie mit Orgel von Saint-Saëns. Herrlich war auch die ftimmungsvolle „Nacht auf dem kahlen Berg" Mufforgskis, wogegen ich mich für das neue Werk von Prokofieff „Chant symphonique" nicht begeiftern konnte. Hier fehlt das eigentlich Typifche feines Schaffens: ein unruhig wechfelnder Rhythmus — eine gewiffe Monotonie wird trotz der klangvollen Inftrumentation daher fpürbar. — Das Colonne-Orchefter begann mit 2 Wagner-Abenden. Abgefehen von der Verehrung der Franzofen für den deutfchen Meifter ift dies ein ficheres Mittel, volle Häufer zu haben, um fich den nötigen materiellen Fond für die Saifon zu verfchaffen. Überhaupt ift jetzt das Fortbeftehen aller hiefigen Symphonie-Konzerte mehr als je dem Idealismus der Mufiker zu verdanken: die ftaatliche Unterftützung und die Nettoeinnahmen find minimal! Die „Opéra comique" mußte fogar ihre Tätigkeit auf 4 Abende und zwei Nachmittagsvorftellungen in der Woche befchränken, nur die „Große Oper" fpielt noch täglich und bringt in ihrem Spielplan manche intereffante Neueinftudierungen wie den „Sigurd" von Reyer, eine Oper aus der „Nach-Wagnerzeit" und ftark durch diefe beeinflußt. Auch die Aufnahme der „Perlenfifcher" von Bizet war zu begrüßen, befonders da für die Hauptpartie ein ausgezeichneter Interpret, Lugo, gewonnen wurde, der in kurzer Zeit vom italienifchen Bergarbeiter zum „Parifer Tenor" aufgeftiegen ift, und deffen gefchmeidige romanifche Stimme die Operomanen in Entzücken verfetzt. Sonft fpielt die Oper wie immer fehr viel Wagner („Triftan", „Ring", „Meifterfinger") und neben dem „Rofenkavalier" auch „Freifchütz" und „Oberon".

Dank der liebenswürdigen Führung des Bibliothekars des Opernmufeums J. G. Prodhomme bot fich mir Gelegenheit, die reichen Sammlungen diefer feit 1875 beftehenden Inftitution eingehend zu befichtigen. Außer den vollftändigen handfchriftlichen Partituren aller Opern von Maffenet (Bizets „Carmen" und Mozarts „Don Juan" find dagegen Heiligtümer der „Conservatoire"-Bibliothek!) befitzt diefes Mufeum die von Richard Wagner perfönlich korregierte, lithographifche „Tannhäufer"-Partitur in Parifer Faffung, ferner eine folche vom „Fliegenden Holländer". Spontini ift vertreten mit den Manufkripten vieler Opern wie „Agnes", „Aleidor" und „Veftalin", Gluck mit Entwürfen der „Ariadne". Roffini hinterließ die Partitur der Oper „Ermione" fowie einige nicht veröffentlichten Fragmente aus „Wilhelm Tell". Die Anzahl der Stahlftiche, Portraits (u. a. ein feiner „Händelkopf" eines unbekannten Meifters und der eigenartige „Wagner" von Renoir), ferner der hauptfächlich aus Italien ftammenden Bühnenentwürfe des XVII. Jahrhunderts überfteigt die ftattliche Ziffer von 60 mille!

Anatol von Roessel.

SIEGBURG. In diefer, als Geburtsftätte fo manches bedeutenden Mufikers bekannten Stadt (der Bufchs, Stroß ufw.), die auch die Vaterftadt Engelbert Humperdincks war, fanden fich Ehrengäfte und Mufiker zu einer umfaffenden Ehrung diefes Meifters zufammen: ein Feftkonzert bot unter Heinrich Sauer-Bonn das Präludium zu Schillers „Glocke", die Maurifche Rhapfodie, die beiden Vorfpiele zu den „Königskindern" und Proben aus der Mufik zu „Hänfel und Gretel", endlich ein prächtiges Streichquartett (von Stroß famt Genoffen vorzüglich wiedergegeben) und die Männerchor-Ballade „Das Glück von Edenhall" famt einem „Benedictus", die tiefen Eindruck hinterließen, letztere unter der Leitung des Humperdinck-Konzertgefellfchafts-Dirigenten Mufikdirektor Fölbach. Im Rahmen der Eröffnung einer Gedenkausftellung fprachen Bürgermeifter Pritfche, Landrat Butlar, Lehrer Schmitz und Mufeumsdirektor Dr. Ewald. Die Ausftellung zeigt u. a. die Originalpartitur des „Hänfel und Gretel". In Boppard, der vielgerühmten „Perle des Rheins", wurde bald danach im Humperdinck-Haufe das Alters- und Erholungsheim des Berufsftandes der Deutfchen Komponiften durch den Gefchäftsführer des Berufsftandes, Th. Seeger, mit einer aus-

gezeichneten Rede eröffnet, der sich Ansprachen der Landräte Butlar, Dr. Statz, des Bürgermeisters Dr. Schneider, des Gauobmanns des Berufsstands Gau West, Prof. Dr. Unger anschlossen. Zu einer offiziellen Einweihung wird Richard Strauß noch selbst dort erscheinen, und auch Reichsminister Dr. Göbbels, der seine Grüße schickte, wird noch selbst das Haus besuchen, in welchem der Meister 1897—1901 und dann vorübergehend 1907/08 wohnte und seine „Königskinder" wie die „Maurische Rhapsodie" komponierte. H. U.

Berichtigung. Zum Bericht über den „Siegeszug der Kruzianer durch die Vereinigten Staaten" ist zu berichtigen: Seite 690 muß es in Zeile 7 von unten auf der rechten Columne nicht „solistisch", sondern „stilistisch" heißen. In der linken Columne der Seite 990 muß es in Zeile 11 in der Klammer nicht „die", sondern „wie" heißen.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER BERLIN und DEUTSCHLANDSENDER. Prof. Hermann Zilcher, der im Deutschlandsender ein Konzert der Philharmoniker dirigierte, erwies sich in der Gestaltung der „Siebenten" Beethovens wiederum als der überlegene Orchesterführer von Rang. Das Hauptinteresse aber konzentrierte sich auf die neue „Tanzphantasie" des Würzburger Meisters, die ihn als bedeutenden Erfinder eigener Prägung, als sicheren Formbeherrscher und als wagemutigen und temperamentvollen Musikanten überzeugend legitimiert. — Zum 75. Geburtstage des Altmeisters E. N. Freiherr von Reznicek veranstaltete die Reichssendeleitung im Rahmen der „Stunde der Nation" eine würdige Gedenkfeier, die die künstlerische Bedeutung dieses ausgeprägten Charakterkopfes der alten, im Herzen aber junggebliebenen Musikgarde klar herausstellte. Der gebotene Ausschnitt aus des Komponisten Lebenswerk zeichnete Reznicek als den in der großen Tradition verwurzelten Tondichter, der aber zugleich als ein Bahnbrecher zeitgenössischer Kunst sich heiß bemühte, Vergangenheit und Gegenwart künstlerischer Anschauungen zu wegweisendem Neuen zu vereinigen. Daß der greise Komponist selbst den Taktstock schwang, gab dieser Sendung, die in der prachtvollen B-dur-Symphonie gipfelte, die besondere Bedeutung. —

Heinrich Burkard (Reichssender Berlin) hatte mit der Ausgrabung eines feinen Schäferspiels von Gluck „Die Maienkönigin" einen starken Erfolg. Die einfache Handlung und die unkomplizierte, ungemein reizvolle, dabei meisterlich geformte Musik machen das aparte Werkchen für eine Funksendung besonders geeignet. Heinzkarl Weigels elastische Stabführung schloß ein ausgezeichnetes Solistenensemble, den feinkultivierten Funkchor und das diszipliniert Funkorchester zu einer feinen Spielgemeinschaft zusammen.

Die Vermittlung der neuaufgefundenen C-dur-Symphonie des „Carmen"-Komponisten George Bizet durch Heinrich Steiner war für Musiker und Musikfreunde hochinteressant. Das Werk stammt offenbar aus der Werdezeit des französischen Meisters, da es noch nicht ganz die charakteristische Handschrift des berühmten Komponisten zeigt und noch an den großen klassischen und romantischen Vorbildern sich orientiert. Aber man spürt schon die starke Erfindungskraft, die Melodien von zauberhaftem Reiz hervorbringt, und ist immer wieder von dem federnden Rhythmus und der blühenden Farbenkunst gefesselt. Schenkte die sehr gelungene Aufführung auch keine neue Offenbarung, so vermittelte sie doch die Begegnung mit einem vornehmen und liebenswürdigen Werk, das sicher bald die Runde durch die Konzertsäle machen wird.

Von zeitgenössischen Werken nenne ich zuerst eine ebenfalls von Heinrich Steiner dirigierte Orchestersuite von Wolfram von Ehrenfels. Der Aufbau und die Instrumentierung des Werkes beweisen ein treffliches Können. Aber der Komponist ist noch nicht zu einem eigenen Stil vorgedrungen, so daß wegen der großen Abhängigkeit von Richard Strauß und anderen modernen Meistern die Komposition noch kein tieferes Interesse auslöst. — Eine symphonische Phantasie „Nachtgedanken" von Edmund Schröder kam unter der nicht voll ausreichenden Stabführung von Dr. K. L. Mayer nicht ganz zur Geltung. Schröder, seit langem ein angesehener Lieder- und Kammermusikkomponist, hat sich mit diesem Werk zum ersten Mal der Orchesterkomposition zugewandt. Man wünschte dem von warmer Empfindung getragenen, in freier Sonatenform sich bewegenden Nocturno eine größere und wirksamere Gegensätzlichkeit, dem ganzen Werk durch eine reichere polyphone Behandlung der Orchesterstimmen mehr Fluß und Beweglichkeit. Schröder liebt Generalpausen und einschneidende Zäsuren; die Gefahr der Auseinanderreißung der gedanklichen Entwicklung hat er nicht ganz bannen können. Aber von den schönen Melodien, die Schröder findet, geht ein stiller, heimlicher Zauber aus, von dem man sich gerne einspinnen läßt. Schröder ist unzweifelhaft berufen, auch auf dem Gebiete des Orchesters Schönes zu leisten.

Eine „Sinfonietta Bajuvarika" von Gottfried

Rüdinger, dem sonst von mir wegen so manches feinen Werkes besonders geschätzten süddeutschen Komponisten, hat mich leider enttäuscht. Manche geistvolle Partie verrät den ausgezeichneten Musiker und großen Könner, aber das Werk ist doch zu leicht entworfen, ist zu äußerlich geblieben. Auch in der Orchestrierung bleibt es weit hinter Rüdingers anderen Werken zurück. — Dagegen haben drei geistliche Lieder nach Texten von Ruth Schaumann aus der Feder Hermann Simons einen starken Eindruck auf mich gemacht. Die schlichten Melodien des eigenwilligen Komponisten erinnern an die alten kraftvollen Kirchenlieder. Simon gestaltet auch hier wie immer ganz aus dem Geist des Wortes; seine Melodien folgen der schon im schönen Sprechen sich offenbarenden verborgenen Melodie der Dichterworte. Auch für die Klavierbegleitung, die auf den ersten Blick homophon wirkt, ist in ihren vier Stimmen die Linie maßgebend. Eigentlich müßte ein Streich- oder Bläserquartett den Begleitpart übernehmen, um dieses zarte, an den letzten Palestrina erinnernde polyphone Gewebe aufzuhellen, jeder Stimme eigenes Leben zu geben und durch die Zusammenfassung der Instrumentalstimmen, über denen die edle Gesangslinie sich wölbt, alles Hintergründige dieser ergreifenden Lieder lebendig zu machen.

Hans Rosbaud, der erste Dirigent des Frankfurter Senders, stellte ein Symphonie-Konzert des Reichssenders Berlin unter den Namen Franz Liszts. Hauptwerk des Abends war die Symphonie zu Dantes „Divina Commedia", jenes wagemutige Werk des neue Wege suchenden Fortschrittlers, das die damalige Welt wegen seiner Kühnheit erschreckte; das in der Kunst des 19. Jahrhunderts jedenfalls aber einen Markstein an der Straße aufrichtete, die zum „Tristan" und darüber hinaus zu Richard Strauß und den Dichtern verwandten Geistern führt. Das man darum auch heute nicht mit einer leichten Handbewegung abtun kann. Ist es unserer Generation auch schon ferner gerückt, so stellt diese symphonische Dichtung durch das ihr innewohnende Ethos und das in ihr bewiesene Maß eines hohen Könnens doch eine künstlerische Leistung dar, die zum Respekt zwingt und die, weil ihr Schöpfer in ihr und manch anderem gleichartigen Werk seiner Zeit genug getan hat, auch für die nachfolgenden Zeiten ihre Bedeutung behält. Man sollte mit absolut absprechenden Urteilen über das Werk eines Künstlers, der für immer in der Musikgeschichte seinen fest umrissenen Platz erhielt, vorsichtig sein. Wir haben genug Beispiele, daß ein scheinbar endgültig begrabenes Werk doch auferstand und einer anderen Generation wieder etwas zu sagen hatte. Rosbauds Gestaltung war von einer Intensität, daß man trotz mancher künstlerischer Vorbehalte dem vielumstrittenen Werk mit größter Aufmerksamkeit folgen mußte. Dasselbe gilt von der glutvollen Darstellung des Es-dur-Klavierkonzertes durch Claudio Arrau.

Der Deutschlandsender brachte Paul Graeners „Marienkantate" zur Aufführung, ein in weichen gedämpften Farben schwingendes, tief religiöses Werk, das zum nachdenklichen Verweilen einladet, den Blick des besinnlichen Hörers von der Umwelt nach innen und von dort zum Metaphysischen und Ewigen lenkt. Der Komponist hat sehr feinsinnig kostbare Perlen alter und neuer Mariendichtung zu einem Kranze gewunden. Weil er aus echtem Erleben schafft, blüht in seiner Musik alle Seligkeit des begnadeten Marienlebens auf, wird aber auch der ganze Schmerz der mater dolorosa offenbar. Unzweifelhaft sind die stillen, manchmal fast versonnenen Teile dieses edlen Werkes die am stärksten wirkenden; sie lassen an innerer und äußerer Wirkung die aufjauchzenden Jubelchöre weit hinter sich, wenn Graener auch dem hymnischen Teil seiner Kantate alles mitgab, was künstlerisches Erleben und meisterliche Satzkunst überhaupt zu geben imstande ist. Leiter der Aufführung war Dr. Ludw. K. Mayer. Das Orchester und der durch die „Steinbeckſche Singakademie" (Brandenburg) verstärkte Funkchor waren dem Dirigenten wertvolle künstlerische Helfer. Ganz Ausgezeichnetes leistete das mit Ria Ginster, Clara Maria Elshorst, Alfred Wilde und Hans Heinz Nissen vorbildlich besetzte Solistenensemble.

Paul v. Klenaus musikalische Nachdichtung von Rilkes „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" für Chor und Orchester, das unter der feinsinnigen Stabführung Heinrich Steiners im Reichssender Berlin zu Gehör kam, stellt das Problem des Melodramas wieder einmal zur Diskussion; aber auch in diesem wertvollen Werk bleibt Unerfülltes zurück. Die schöne Leistung des Sprechers Paul Klinger verdient besondere Erwähnung. Fritz Ohrmann.

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. Auf einen achtbaren Ertrag der musikalischen Arbeit des April, als dessen besonderer Vorzug die Förderung des zeitgenössischen Schaffens bezeichnet werden muß, kann Stuttgart zurückblicken. Die Funkaufführung der Oper „Nero und Acté" des spanischen Geigers Juan Manén wird allerdings mehr als interessante Bekanntschaft denn als unbedingter Gewinn zu buchen sein. Denn von blühenden, weitgehend auf alte kirchenmusikalische Thematik bezogenen lyrischen Szenen abgesehen, bleibt Manén pathetischer Nachempfinder des Verismo und d'Alberts mit Erinnerungen an Weingartners stoffverwandten „Genesius" und etwa Mussorgskis „Boris Godunow". Die vom Komponisten selbst geleitete Aufführung, deren Bearbei-

tungszuschnitt kein letztes Urteil zuläßt, holte mit einer vorzüglichen Besetzung (u. a. Carla Spletter, Fritz Krauß, Hans Ducrue) letzte Wirkungen heraus.

Gegenüber diesem etwas abseitigen Unterfangen ist die Tat der Aufführung von Hermann Ambrosius' symphonischer Dichtung „Faust" umso höher zu werten. Der starke Funkeindruck des Werkes bestätigte erneut, daß es Ambrosius' visionärer Intuition gelungen ist, dem faustischen Wesen in einer schon nach der formalen Anlage bewundernswerten symphonischen Verdichtung musikalischen Ausdruck zu geben. Man dankte Ferdinand Drost sein Eintreten für das viel zu wenig beachtete Werk, dem er mit einer klaren und geistvollen Interpretation eine orchestral wie in den farbigen Chorsätzen und den Soli (Lilly Buob, Emma Meier, Walter Jautz, Richard Bitterauf) glänzende Wiedergabe schuf.

Zwei Konzertstunden schwäbischer und badischer Komponisten erinnerten an den ehrlichen Könner Carl Bleyle, der mit der pompösen „Sieges-Ouvertüre" und dem phantastischen „Flagellantenzug" sich auf den Wegen des jungen Strauß der symphonischen Dichtungen befindet. Ein Schäfer- und Satyrspiel von Otto Erich Schilling (Uraufführung) ließ motivisch wie in der Instrumentation Ansätze musikalischen Humors erkennen; der innere Anteil der spielerischen Musik war jedoch nicht groß. Die Badener beschränkten sich auf die kleinen Formen. Hier waren Franz Philipps ausdrucksstarke Gesänge, eine apart gebaute, romantische Suite für Klarinette, Bratsche und Klavier von Heinrich Cassimir und eine Violinsonate des eigenwilligen Josef Schelb für die Art der neuen Musik in Baden kennzeichnend.

Frankfurt schloß unter Otto Frickhoeffers Leitung einen beträchtlichen Beitrag zeitgenössischer Musik mit dem musikantischen Violinkonzert von Max Anton und einer aus modernem Empfinden prachtvoll geformten Passacaglia über ein Händel-Thema von Georg Göhler an.

„Musik der Shakespeare-Zeit" aus Stuttgart die in der Hauptsache Ausschnitte aus Opern Purcells brachte, war im Händel-Jahr eine willkommene Gabe, zumal die funkische Einkleidung sehr glücklich und die Wiedergabe unter Willy Steffen mit der stilvollen Arienkunst Martha Maiers ausgezeichnet war.

Im Frankfurter Sender setzte Hans Rosbaud seine musikerzieherische Arbeit mit einer besinnlichen Plauderei „Kitsch in der Musik", die sich auf eine erschütternde Sammlung von Verballhornungen stützte, mit hoffentlich sehr nachhaltiger Wirkung fort.

Als Kuriosum, aber auch um der sorgfältigen künstlerischen Prägung willen muß eine Aufführung der Matthäus-Passion von Heinrich Schütz vermerkt werden, die der Frankfurter Sender aus — Villingen übertragen konnte. Es war eine Freude, an dieser Leistung der von Dr. Gustav Heinzmann geleiteten Villinger Madrigalvereinigung teilnehmen zu können, die den lebensvollen Ausdruck der a cappella-Chöre wie die fast noch reine Gregorianik der Rezitative stilsicher zu treffen wußte.

Ein Vergleich der musikalischen Mai-Leistung beider Sender fällt entschieden für Frankfurt aus und bedeutet eine unzweideutige Mahnung nach Stuttgart hin, das Unterhaltungsprinzip nicht programmbeherrschend werden zu lassen. Der Hotelküche der unvermeidlichen Unterhaltungsgleichförmigkeit ziehen selbst unterhaltungsbeflissene Hörer gediegene Hausmannskost, will sagen: Sendungen ernsten Gehalts vor! Gewiß haben die Stuttgarter Nachtmusiken, denen wie den vorzüglichen Frankfurter Nachtkonzerten neuerdings im Hinblick auf die Auslands-Verbreitung bester deutscher Musik besonderes Gewicht beizulegen ist, gutes Niveau. Es seien nur eine klassische Kammermusik u. a. mit schönen Vokalquartetten Haydns und ein Orchesterkonzert unter Willy Steffen herausgegriffen, das von Bach und Händel über Schubert zu Brahms führte. Dennoch wird dringend zu fordern sein, daß der Bestand an guter deutscher Musik in den hörgünstigen Abendstunden keinesfalls geschmälert, sondern eher in anziehender Form ausgebaut wird.

Ein Gewinn im Stuttgarter Programm war auch die gute Aufführung von Flotows „Alessandro Stradella", von Hans Blum geschickt bearbeitet, unter Drost mit stilgewandten Solisten, wenn auch zu fragen ist, ob, genau und bei dem derzeit wieder recht dünnen Funkopernertrag besehen, der Einsatz sich lohnte.

Aus erster Hand und ohne viel Bearbeitung konnte Frankfurt seinen Hörern das große Funkerlebnis des „Fidelio" schenken. Die Elemente des Singspiels und des dramatischen Oratoriums bestimmen die Funkeignung des Werks. Die Aufführung unter Rosbaud war von prachtvoller Eindringlichkeit; die Besetzung (Margarete Bäumer als Leonore, Josef Witt als Florestan, weiter Georg Hann, Georg Buttlar, Lena Martin-Bößnicker, Paul Reinicke und Richard Stahl) entsprach der Würde des Anlasses. Daneben ein Konzert-Höhepunkt: die „Eroica" unter Otto Frickhoeffer in schöner dynamischer Aufhellung und spannungsvoller Ruhe und Größe. Ein Brahms-Konzert unter Reinhold Merten mit dem von Georg Kniestädt musikantisch gespielten d-moll-Violinkonzert gehört zu jenen Möglichkeiten des leichten „Sich-einhörens" für den musikfremden, aber aufnahmebereiten Hörer.

Wir gehen an schönen Gewinnen des musika-

lischen Programms — wie dem interessanten Konzertumriß Mussorgskis, der gehaltvollen Gedenkstunde für Agostino Steffani, den Förderer Händels, dem Klangzauber des Lisztspiels von Claudio Arrau oder Constanze Nettesheim in ihren Glanzrollen — vorüber, um Leistungen für das zeitgenössische Schaffen hervorzuheben. Ein Ausschnitt aus den „Wiesbadener Nordischen Musiktagen" (Ausf.: das Kurorchester unter Helmuth Thierfelder) brachte die lohnende Begegnung mit Sibelius' Sinfonischer Ballade „Des Fährmanns Bräute" mit der wundervollen Altistin Antoinette Toini und einer Karnevalsouvertüre des jungen Dänen Knud Riisager, die neben der üppigen Frescotechnik des finnischen Meisters etwas konstruiert wirkte. Gerhard Maasz, der als Kapellmeister am Hamburger Sender wirkt, leitete ein Konzert mit eigenen Werken. Seine Hamburgische Tafelmusik (nach Keiser) und eine Musik für Kammerorchester weisen ihn dem Typ der traditionsbewußten jungen Musik zu, der aus der schweren Orchestermelodie zu einer durchsichtigen, formal strengen Schreibweise strebt. Zu begrüßen war auch ein vom Komponisten selbst geleitetes Roderich v. Mojsisovicz-Konzert, dessen Kernstücke das von Grete Altstadt-Schütze ausgezeichnet interpretierte A-dur-Klavierkonzert und ein früheres Violinkonzert in cis-moll (Solist: Volkmar Flecken) bildeten. Das Klavierkonzert vertraut dem Soloinstrument die Führung an und behandelt das Orchester als rein koloristischen Faktor für die Durchführung der romantisch-anmutigen Thematik. Das Violinkonzert zeichnet sich durch einen thematisch ergiebigen langsamen Satz voller Tiefe aus, während die Ecksätze die grazile Beschwingtheit des Österreichers beherrscht. Ein dynamisch wuchtig gebautes Orchesterstück aus einem musikalischen Lustspiel war wie die apart instrumentierte Bearbeitung einer Mozart-Ouvertüre weniger charakteristisch für das den Lesern der ZFM bekannte, ehrlich und stark empfundene Schaffen dieses blutvoll musikantischen Könners.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Eine Veranstaltung, die das nationale Element und Wesen der Oper dem Bewußtsein des Hörers nahebringen wollte, war unter dem Titel „Im Spiegel der Völker" eine Folge von Szenen und Szenenausschnitten. Vielleicht hätte die repräsentative Tendenz des Programms noch eine Verstärkung erfahren, wenn man sich nicht so nahezu ausschließlich auf Werke des vorigen Jahrhunderts beschränkt hätte; aber was man dann von diesen gewählt hatte, zeugte unmittelbar und sinnfällig für das Phänomen, auf das es hier ankam. Als Gastdirigent amtierte wiederum Friedrich Jung, ohne, trotz seiner gedächtnismäßigen Orchesterleitung, die früher hier bezeichneten Eindrücke entscheidend zu verändern. Als Sensation der Sendung war die Mitwirkung des neuen Tenors der Hamburgischen Staatsoper, des Polen (und Bruders Jan Kiepuras) Wladimir Ladis gedacht, der sich damit erstmalig dem Publikum präsentierte.

Als eine Aufführung von ganz besonderem Gewicht, trotz ihres recht improvisierten Zustandes, muß der einstündige Querschnitt durch Georg Friedrich Händels deutsche Passion auf den Text des hamburgischen Ratsherrn Brockes angesprochen werden. Händel hatte das Werk 1716 in Hannover geschrieben, es sollte seine letzte „deutsche" Arbeit und gleichzeitig sein Abschied von der eigentlichen Kirchenmusik werden. Vor ihm hatten denselben Text, eine durchaus barocke Versifikation der Passionsdarstellung der Evangelisten mit lyrischen und dramatisch zugespitzten Betrachtungen und Einschiebseln, Keiser und Telemann komponiert. 1717 wurde Händels Werk in Hamburg aufgeführt, worauf auch Mattheson, als vierter in diesem Bunde, sich ebenfalls noch an die Vertonung wagte und 1719 alle vier Kompositionen hintereinander aufführte. Es scheint, als ob man später hier nicht mehr auf Händels Passion zurückgegriffen hat. Jedenfalls ist es das unleugbare Verdienst Eigel Kruttges, das nach seiner Anlage, künstlerischen Höhe und menschlichen Kraft überraschende und packende Werk unserer Gegenwart vermittelt zu haben. Das Material war bemerkenswerterweise lediglich auf abschriftlichem Wege zu gewinnen (nach der Chrysanderschen Ausgabe). Es sei übrigens noch darauf hingewiesen, daß man in Sebastian Bachs Nachlaß eine teils eigenhändige Kopie des Händelschen Werkes antraf, und daß es darin Dinge gibt, die wirklich auf den Meister der beiden „klassischen" deutschen Passionen hinweisen. Man möchte wünschen, daß Händels Passion, ein Ereignis in unserem Händeljahr, in diesen Rang des Klassischen hineinwächst; schon um ihrer auf unmittelbare Volkstümlichkeit hinzielenden kompositorischen und ideellen Linie willen. Kruttge war noch genötigt, da er ja einen Ausschnitt aus dem Ganzen bot, mehr die Einzelheiten, die anekdotischen Details zu betonen; eine strichlose Aufführung, die etwa zwei Stunden dauern könnte, müßte, bei einiger Milderung allzu barocker sprachlicher Wendungen, den entscheidenden und „ewigen" Gehalt dieses Händelschen Stückes im Rundfunk und in der Öffentlichkeit schlechthin erkennen und erleben lassen.

Inzwischen ist auch Max Fiedler einmal wieder hier eingekehrt, um in zwei Brahmsaufführungen (die zweite als „Nachtkonzert") seine hervorragende und zur traditionellen Erweiterung verpflichtende Vertrautheit mit dem niederdeutschen Meister beglückend zu dokumentieren.

Eine auch gerade funkklanglich interessierende Leistung war die Wiedergabe der Beethovenschen As-dur-Sonate (mit dem Trauermarsch) durch Ferry Gebhardt, der hier ein Letztes an Klarheit zu geben wußte und in manchem frappierte, so z. B. in der geradezu naturalistischen Auffassung des ohne Pedal gespielten Trauermarsches, der streng als Marsch aufgefaßt wurde.

Sonst haben die letzten Wochen wieder mehr im Zeichen des Unterhaltenden gestanden, ohne daß auf diesem Gebiet absolut Neues sich ereignet hätte.

An dem Tage, an dem diese Zeilen ihre Reise an den Herausgeber der ZFM antreten, dirigiert wieder ein Gast im Sender, Erich Seidler-Königsberg, von dem die Fama meldet, daß er der neue „Erste" werde oder sei.

An dem Geburtstag von Johannes Brahms (7. Mai) wurde verdienstlicherweise durch eine Kammermusik erinnert, für die man so prominente Leute wie Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff eingeladen hatte (keine schlechte Alliteration). — Als interessante, beachtliche Ursendung hörte man eine neue Arbeit von Walter Girnatis „Dei plattdütsche Monatsdanz" (Dichtung von Bernhard Flemes); mit sicher fundierten künstlerischen Mitteln wird darin die niederdeutsche Mundart in eine gleichfalls bodenständige, aber selbständig „erfundene", straff gebaute Musik hineingenommen. Die Aufführung war leider nicht erschöpfend. — Zu den besten Leistungen, die Gerhard Maasz herausbrachte, zählt seine Aufführung „Junger schwedischer Musik". Eine gefällige Suite von Gunar de Frumerie und die sechste Sinfonie von Kurt Atterberg, Zeugnis eines kraftvollen, erfrischenden Temperamentes, waren eine wertvolle Programmbereicherung. — Zu den rühmlichen Dingen dieses Monats gehört auch die Kinderkantate (mit Baritonsolo) „Der Rattenfänger von Hameln", auf eine Dichtung von Marg. Grenzebach-Spangenberg komponiert von Bruno Stürmer. Die Wiedergabe durch den Kinderchor der Lichtwarkschule, Leitung Hermann Schütt, den Bariton Bernhard Jakschtat und das Senderorchester errang dem schönen, gefühlsechten Stück einen uneingeschränkten Erfolg. — Erich Seidler, der inzwischen wirklich engagiert ist, zeigte sich in einem Schubert-Brahms-Abend von seiner sinfonischen Seite. — Am übernächsten Tag erschien ein weiterer festverpflichteter neuer Funkdirigent am Pult, Gustav Adolf Schlemm, der die berühmte konzertante Es-dur-Sinfonie von Mozart, mit Bernhard Hamann (Violine) und Ernst Doberitz (Bratsche) herausbrachte. — In den Bezirk der Musik-Reportage gehörten der Querschnitt durch die polnische Oper „Halka" (nach der deutschen Uraufführung in der Hamburger Staatsoper) und ein Ausschnitt aus der Bach-Händel-Feier in Celle. — Einen ernsthaften Wiederbelebungsversuch der Spohrschen „Jahreszeiten-Sinfonie" unternahm Otto Ebel von Sosen (Hannover). — Wagners Geburtstag (22. Mai) wurde mit dem ersten Akt der „Walküre" (Sendung) unter Erich Seidler, mit dem Terzett Elisabeth Friedrich, Eyrind Laholm und Wilhelm Strienz (der letztere war ganz ausgezeichnet), begangen. — Den „Tag der Seefahrt" gestaltete der Sender vor allem nach unterhaltenden (darum etwas einseitigen) Gesichtspunkten musikalisch aus. — Der Bach-Zyklus wurde mit einer stilgetreuen, kammermusikalischen Darstellung des ersten „Brandenburgischen" unter Eigel Kruttges Leitung fortgesetzt. — Eine eindrucksvolle Aufführung der drei (!) „Nocturnes" von Debussy war Gerhard Maasz zu verdanken. — Am Ende dieser Chronik hat ein Hinweis auf die Übertragungen vom Internationalen Musikfest in Hamburg zu stehen, Übertragungen, die den problematischen Charakter dieses Festes in nichts vertuschten. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Die beiden letzten Kantatensendungen haben hoffentlich manchen Chorleiter zu dem Entschluß veranlaßt, sich einmal um diese sonst kaum zu hörenden Werke zu kümmern. Die Kantate „So du mit deinem Munde bekennest Jesu" ist ganz auf optimistische Glaubensfreudigkeit gestellt, und die geradezu trügerische Grundhaltung der Musik schlägt mit Leichtigkeit auch Brücken zum Verständnis in breiteren Kreisen. Die Kantate „Gott soll allein mein Herze haben" für Soloalt möchte man schon wegen ihrer großartigen Einleitungssinfonie mit konzertierender Orgel öfters antreffen. Anni Bernards bewältigte ihre schwierige Aufgabe mit großem Können und Günther Ramin meisterte virtuos die Orgel. Beide Sendungen waren unter Karl Straube wieder Muster eines stilgerechten, dabei von höchster innerer Lebendigkeit getragenen Bachmusizierens.

Die Matthäuspassion führte GMD Hans Weisbach am Karfreitag mit der Universitätskantorei und dem Madrigalkreis sowie dem Sinfonieorchester auf; zugunsten eines fast dramatischen Ablaufs der Passionshandlung waren allerdings ziemliche Kürzungen vorgenommen worden. Die gut vorbereitete Aufführung hinterließ aber sehr starke Eindrücke, auch dank der vorzüglichen Solisten Elisabeth Feuge, Margarethe Klose, Koloman von Pataky, Paul Schöffler und Kurt Böhme. In funkakustischer Hinsicht ist zu bemerken, daß der Chorbaß an einigen Stellen nicht zu hören war und daß das charakteristische Baßpizzicato der Arie „Erbarme dich" verloren ging. Die klangliche Abstufung von Solistin und Chor

in „Ach, nun ist mein Jesus hin“ gab andererseits einen schönen Begriff von den besonderen Möglichkeiten des Rundfunks. — Eine Übertragung vom Bachfest in Köthen ergänzte die Bachsendungen sehr glücklich.

Der Brucknerzyklus wurde mit der Achten fortgeführt und mit der Neunten beschlossen. Dank dieses großen, von Hans Weisbach durchgeführten Unternehmens hat die Brucknersche Kunst an Breite und Tiefe der Wirkung weithin gewonnen. Besonders anerkennenswert war die Klarheit, mit der das thematische Gefüge aller Sinfonien dargestellt wurde. Ein sehr glücklicher Gedanke war es schließlich, der Jugend diese Aufführung im Senderaum zugänglich zu machen; auf eine einfache Art hat man dadurch dieser großen Kunst neue und besonders begeisterungsfähige Freunde geworben.

In einem Orchesterkonzert fesselte die Geigerin Lilia d'Albore durch ihr außergewöhnliches Können. Von den weiteren Solisten hinterließ Walther Bohle durch sein Spiel Beethovenscher Sonaten einen sehr guten Eindruck. Das Leipziger Gambenquartett erfreute durch sein stilsicheres Spiel alter Kammermusik.

Die im letzten Bericht erwähnten Spieler von Bachs Goldbergvariationen heißen richtig Paul Verbeek (zweimal e!) und Otto Weinreich (Weinreich!). Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Das über ihm hartnäckig lagernde (Spar)tief, unter dem vor allem die Programmgestaltung zu leiden hatte, ist hoffentlich für immer abgezogen! Der April brachte dann mit dem Eintreffen sehnlich erwarteter Geldschiffe frühlingshaft frisches Leben, das im Mai wahrscheinlich noch kräftigeren Impuls durch den Schallplattenkrieg erhalten wird. Ersatz der Schallplatte muß durch vermehrte Heranziehung der „freien Künstler“ — sei es als Solisten, sei es als Orchester — unbedingt erfolgreich gesucht und versucht werden. Bis also eine Alle befriedigende Lösung gefunden ist, bis der bekannte goldene Mittelweg sich zeigt, wird der „freie Künstler“ ziemlich unbeschränkt am Werke sein können. Er nütze die Zeit, baue die ihm anvertraute Position so uneinnehmbar aus, daß späterhin die Schallplatte nur mehr sorgfältig gewählte Beigabe (und nicht mehr fast integrierender Hauptbestandteil) zu sein hat. Möge also der heraufbeschworene Konflikt positiv zu wertende Ergebnisse zeitigen. Möge der „freie Künstler“ zeigen, daß er Spitzenleistung zu bieten vermag. Ernsthaft Paroli für die Schallplatte!!

Aus der bayerischen Staatsoper die Übertragungen des „Freischütz“ und der „Meistersinger“. Beim Freischütz die lehrreiche Tatsache, daß für den Zweck einer einwandfreien Funkübertragung jede Repertoireoper vorher gründlichst entstaubt werden muß, soll sie übers Mikrophon wirken; soll damit geworben werden. Spitzenleistung ist von Nöten, sonst verpufft die Zusammenarbeit von Sender und Staatsoper im leeren Raum. Und die Freischützaufführung war leider nur recht durchschnittliche Repertoireleistung. Ganz anders die „Meistersinger“. Überraschende Qualität; begeisternd frisch und lebendig. Knappertsbusch am Pulte: das ist Größe der Gestaltung. Die fünf Stunden vergingen auch am Lautsprecher wie im Fluge!

Vom Senderaum schickte man den „Cid“ von Cornelius. Gepflegte Besetzung; packend dirigierte Hans A. Winter. Und doch: so kostbar die Musik in ihrer blühenden Melodik ist, so wenig treibt sie im Drama vorwärts. Warum? Weil Cornelius ausgesprochen deutsche (Ritter)musik schreibt, die in ihrer Romantik undramatisch ist. Das Drama aber spielt in Spanien. Lokalkolorit.

In der Reihe der nächtlichen (wann ist Früherlegung zu erhoffen??) Zeitgenössischen Musik sendete München Werke von Fleischer, Schäfer und Sachsse. Endlich kam wirkliche Jugend musizierfreudig zu Worte. Wir glauben, daß besonders Karl Schäfers Orchesterstücke über deutsche Volkslieder schnell und erfolgreich ihren Weg machen werden. Wiederholung der Sendung wäre zu begrüßen. Durch Hans A. Winter zwei Uraufführungen: die liebenswürdige Illustrationsmusik eines Zauberwaldzwischenspiels von G. F. Schmidt; und der 13. Psalm von Perleberg: wenig tiefgehender Eindruck. Edel in der Haltung, vielleicht etwas zu schwerblütig die Orchestervariationen von Frommel. Hervorgehoben sei noch die Meisterleistung Emmy Brauns mit Skriabins elegant dankbarem Klavierkonzert, dem eine phantastisch schöne Wiedergabe der Feuervogelsuite Strawinskys folgte. Amüsant der musikalische Tierbilderbogen Respighis, mit dem Karl List sein Orchesterkonzert belebte.

Als Programmbereicherung sei die prächtige Husitska-Ouvertüre Dvořaks empfohlen, die der junge Dirigent Rolph Agop wieder entdeckte.

In der Kammermusik durch das Rabaquartett die Uraufführung des Streichquartetts von Hans Buchner: musikantisch; keine tiefere Schürfung. Das Klaviertrio C. v. Paszthorys pendelt zwischen Anton Bruckner und (merkwürdigerweise) Grieg; läßt also stilistisch manchen Wunsch offen. Bewundernswerte Schaffensleichtigkeit im Harfenquartett Max Büttners; am besten der 1. Satz. Manch liebempfundene Lyrik in einer Konzertstunde schwäbischer Komponisten. Hochwertig im

Einfall und Arbeit die Streichquartettlieder Pfanners; ebenso die kleine Osterkantate Kammeiers.

Man greife zu: Schäfers Orchesterstücke; Pfanners Streichquartettlieder; Osterkantate Kammeiers; Dvořaks Husitska-Ouvertüre!

Im April-Bericht schon haben wir kurz auf Ursache und voraussichtliche Wirkung des Schallplattenkrieges hingewiesen. Bis diese Auseinandersetzung endgültig entschieden, können wir getrost einen kleinen Umblick auf die Maiwochen werfen, können hiezu befriedigt feststellen: Es ist auch ohne Schallplatten gegangen. Erstaunlich gut sogar. Der Sender hat sich alle Mühe gegeben, Programm wie dessen Durchführung auf „gehobenste" Unterhaltung, in diesem Sinne auf Schallplattenniveau zu stimmen. Besonderen Glanz erhielten die Orchesterdarbietungen durch die Mitwirkung erstklassiger Stimmen. Spiel und Gesang boten also Spitzenleistung in den allermeisten Fällen. Dementsprechend auch das, den Hörer gefangennehmende Ergebnis. Schallplattenniveau wurde vielfach nicht nur erreicht, sondern überboten. Auch der eingefleischteste Schallplattenbesessene konnte zufrieden sein; er brauchte nichts abzuschalten. In dem reichbestellten (Progamm-)Felde fand sich allerdings fast kein Unkraut, kein Kitsch! Man merkte den Maiwochen an, daß Jeder bestrebt war, sein Bestes zu geben. Man spürte, daß alle wußten, welch hohes Ziel auf dem Spiele stand: die Funkposition des freien Künstlers zu halten, auszubauen!

Bis jetzt ist also Alles in bester Ordnung. Nun vorwärts auf diesem Wege. Vor allem kein Nachlassen in der Qualität. Keine falschen Sparmaßnahmen am falschen Orte! Denn soll dieser hohe Programmstandard durchgehalten werden, so müssen die Sender auch weiterhin über die hiezu nötigen Mittel verfügen können. Das Gespenst der Sparmaßnahme (wir erinnern uns noch lebhaft an den gedrosselten März!) darf nicht lähmend auf die Produktion drücken. Wir sind sicher: die Sender sparen sowieso nach Möglichkeit, halten Haus und „wuchern tapfer mit dem, ihnen anvertrauten Pfunde". So möge der durchaus erfreuliche Beginn dieser geglückten Maiwochen ohne Schallpatte gutes Omen sein für die nahe und ferne Zukunft.

Oper und Operette. Anläßlich einer arg landläufigen Repertoire-Übertragung des „Freischütz" hatten wir gebeten, bei den Opernübertragungen aus dem Nationaltheater doch mehr auf Höchstleistung bedacht sein zu wollen; im Interesse der (werbenden) Oper wie des Funkes. Unsere Bitte fiel in fruchtbar' Erdreich, denn Verdis „Rigoletto" kam überraschend schön. Solch Sendung läßt man sich abends gerne gefallen wie die, vom Senderaum aus geschickte Operette „Frühlingsluft" nach Melodien von Joh. Strauß. Funkklar, vergnüglich, die Musik von köstlich wienerischer Grazie. Eine blendende Wiedergabe unter der Führung Karl Lists. Im Bellini-Jubiläumsjahr blieb ausgerechnet dem Reichssender München vorbehalten, aus dessen „Norma" einen funkbedingten Versager herauszudrexeln. Striche brutalster Art zwängten die Überbleibsel auf 90 Minuten zusammen!! Das war umsomehr zu bedauern, als München auf dem Gebiete der Opernbearbeitung für das Mikrophon beste Erfahrung wiederholt schon in die Tat umgesetzt hat. Angeschlossen sei eine Schulfunkstunde Kurt Strohms über die „Zauberflöte", die in der vorbildlichen Kennzeichnung der (vor allem symmetrischen) Geheimnisse um die „Zauberflöte" auch als Einführung „für Erwachsene" sich glänzend eignen dürfte. Bravo!

Als Reichssendung brachte München, unter Hans A. Winters Führung, einen Schaffensquerschnitt Hans Grimms. Für eine (verpflichtende) Stunde der Nation im Märchenton doch zu gleichförmige Musik. Lebhafteres Kolorit als in den Bruchstücken der Oper „Blondin im Glück". Patzak, Martha Martensen, Hezel als Solisten. So dankenswert es ist, Funkkomponisten betonter herauszustellen, umsomehr sorgfältiger gewählt müssen deren, meist fürs Hörspiel geschriebene Musiken sein. Denn diese typischen Hörspielmusiken wirken leicht ermüdend, sobald sie vom Worte losgelöst sind. Das war bei den, sonst so sympathischen, ja treffsicheren Arbeiten Kusches der Fall.

Einige orchestrale Uraufführungen. Wenig nachhaltigen Eindruck hinterließ Blessingers „Fröhliche Suite"; satzkundig gearbeitet; der Einfall fast ausschließlich 18. Jahrhundert. Das genügt nicht. Heuer dirigierte auch selbst sein Konzertstück für Oboe und Orchester „Rattenfängers Abschied". Warum der Titel? Denn die Musik ist an sich recht brauchbar. Das Kammerorchester Schmid-Lindners setzte sich für die (Bilderbogen-)Ballade „Der Geiger zu Gmünd" von Philippine Schick ein; strophenweis' lockere Untermalung, ein paar hübsch illustrierte Einfälle. Der Bamberger Karl Schäfer spielte seine Klaviervariationen über ein Volkslied: klangkultiviert; manchmal impressionistisch; gesteigerte Größe in der „Carillon"variation. Zu nennen sind noch Krafts Abendkantate „Die Nacht ist kommen", die chorunterlegten Tenor-Barocklieder Sutermeisters, die Marienlieder v. Panders, die romantisierenden Klavierfantasien Lilo Martins.

Man greife zu: Krafts Abend-Kantate. Und dann die Solisten: Edith v. Voigtländer (Geigerin), Dorle Wolfram-Schröfle (Klavier), der Grieche Callimahos (Flötenvirtuose).

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Bei den Zoppoter Waldfestspielen („Rienzi" und „Meistersinger") unter der Leitung von Robert Heger (Berlin) und Karl Tutein (München), wirken u. a. mit Gotthelf Pistor, Willy Störring, Margarethe Arndt-Ober, Margarethe Klose und Käthe Heidersbach aus Berlin, Robert Burg und Sven Nilsson aus Dresden, in den „Meistersingern" außerdem Ivar Andresen aus Berlin, Martin Kremer aus Dresden und August Seider aus Leipzig.

Ende Oktober, Anfang November findet in verschiedenen saarländischen und pfälzischen Städten wie Saarbrücken (29. Oktober), Kaiserslautern (31. Oktober) und Ludwigshafen (2. November) eine saarländisch-pfälzische Musikwoche statt mit der besonderen Aufgabe, an die Musiktradition des Gaues anzuknüpfen und zugleich der jungen Komponistengemeinde die Wege zu ebnen.

Der diesjährige internationale Komponistenkongreß findet vom 26. bis 31. August in Vichy in Frankreich statt. Als Präsidenten wurden Albert Roussel und Richard Strauß bestimmt.

Die Leitung der Bayreuther Festspiele gibt bekannt, daß die Bühnenfestspiele 1936 am 19. Juli beginnen und am 31. August schließen. In der Zeit vom 31. Juli bis 17. August einschließlich werden die Festspiele mit Rücksicht auf die Olympiade unterbrochen. Es gelangen zur Aufführung: „Lohengrin" im ersten Festspielabschnitt dreimal, im zweiten dreimal, „Parsifal" im ersten Abschnitt zweimal, im zweiten dreimal, „Der Ring des Nibelungen" in jedem Abschnitt einmal in geschlossener Aufführung.

Mit Unterstützung der Reichsmusikkammer veranstaltet Bad Oeynhausen wieder ein Niederdeutsches Musikfest, vom 10. bis 12. Juli, das sich aus zwei Orchesterkonzerten und einem Kammermusikabend zusammensetzt und Werke zeitgenössischer niederdeutscher Komponisten zur Aufführung bringt.

Das Programm der vom 9. bis 30. Juni in Altenburg stattfindenden Festspielwoche zur Barbarossa-750-Jahrfeier sah Freilichtaufführungen des „Lohengrin", der „Meistersinger", des „Wilhelm Tell" und des Barbarossa-Festspiels vor. Ferner fanden Sinfoniekonzerte im Schloß, Serenaden im Schloßpark, Chorkonzerte und eine Ausstellung im Lindenau-Museum statt.

Am 31. August und 1. September findet in Rudolstadt als IV. historisches Musikfest auf Schloß Heidecksburg die Thüringer Methfesselfeier anläßlich des 150. Geburtstages des Thüringer Vaterlandssängers der Befreiungskriege, Albert Methfessel, statt. Das Festprogramm der Feier ist getreu der im Jahre 1921 von dem Rudolstädter Musikdirektor Ernst Wollong gegründeten historischen Musikfeste in einheitlichem Aufbau unter ein kulturelles Thema gestellt.

Die Richard Strauß-Woche in der Münchener Staatsoper findet vom 15. bis 24. August statt.

Wie alljährlich veranstaltet auch in diesem Jahre der Mozartverein wieder seine Zwingerserenaden. Der Kreuzchor unter Leitung seines Kreuzkantors Mauersberger ist zur Mitwirkung gewonnen worden. Das Orchester des Mozartvereins spielt unter Leitung seines Dirigenten Erich Schneider.

Heinrich Schützfest in Stuttgart. Vom 12. bis 15. Oktober findet in Stuttgart unter der Gesamtleitung von Kapellmeister Martin Hahn das zweite dortige Heinrich Schützfest statt. Es umfaßt folgende Veranstaltungen: Am 12. Oktober Eröffnungsabend mit Vortrag über „Heinrich Schütz und die deutsche Musik" und weltliche Kammermusik zur Schützzeit. Am 13. Oktober findet ein Festgottesdienst in der Leonhardskirche statt, daran anschließend veranstaltet das Staatstheater uner Leitung von GMD Prof. Leonhard eine Aufführung des „Orfeo" von Monteverdi, abends findet die 1. Abendmusik in der Leonhardskirche statt. Mit Werken mit Orchesterbegleitung. Am 14. Oktober findet die 2. Abendmusik in der Leonhardskirche statt mit a cappella-Werken, am 15. Okt. ist die 3. Abendmusik in der Stiftskirche mit Werken mit Generalbaß. Solisten sind: A. Laroche, Sopran, M. Langen, Alt, T. Lamm, Tenor, H. Achenbach, Baß. Ausführende Chöre: Der Stuttgarter Kammerchor und der Verein für klassische Kirchenmusik unter Leitung von Kapellmeister Martin Hahn, der Singchor zu St. Leonhard unter Leitung von Helmut Aichele, der Stuttgarter Kantatenchor unter Leitung von August Langenbeck.

Das 4. Domkonzert der „Salzburger Festspiele" bringt unter Leitung von Prof. Joseph Meßner einen deutschen A cappella-Abend mit J. S. Bachs Motette „Jesu meine Freude", Brahms „Warum ist das Licht gegeben", Peter Cornelius „Seele, vergiß sie nicht' und Max Reger „Palmsonntagmorgen".

In Halle soll vom 15.—29. August ein „Handel Fortnight for English speaking visitors" stattfinden. Außer musikalischen Darbietungen sind andere Veranstaltungen vorgesehen, um den Gästen möglichst vielseitige Einblicke in

die deutsche Kultur zu gewähren. Die Franckischen Stiftungen, das noch junge und schon berühmte Geiseltal-Museum, die Saline u. a. m. sollen besichtigt werden, auch sind Ausflüge geplant nach Weimar, Eisenach, Naumburg, Bad Lauchstedt. Ein in englischer Sprache abgefaßter Prospekt, den der Deutsch-Englische Kulturaustausch (Dr. Lore Liebenam) herausgibt, enthält eine Übersicht, außerdem wertvolle Beiträge von Flower, Schering und Serauky.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der letzte Gautag des einstigen Saar-Sänger-Bundes (Gau XIV des DSB. Nahe-Mosel-Saar) in Bernkastel hat für das westdeutsche Chorleben eine bedeutsame Entscheidung gebracht. In Anwesenheit des Bundesführers des DSB. Oberbürgermeister Meister schlossen sich auf Veranlassung der kulturpolitischen Gauleitung die Gaue XIII Pfalz und XIV Nahe-Mosel-Saar zu einem Großgau Westmark zusammen. Der verdienstvolle Vorkämpfer an der Saar Stadtschulrat Dr. Bongard und der 2. Gauführer Daniel wurden zu Ehrengauführern ernannt. In den Gauführerrat wurden berufen: Kipp als Gauführer, Engel als Stellvertreter, Stein als Gauschriftführer, Hauptpressewart und Schriftleiter der Bundeszeitung, Schröer als sein Vertreter, Sprengart als Gauschatzmeister und als Gauchormeister Beck, Braun, Gödtel und Mitzelberger. Weitere Berufungen aus dem ganzen Gaugebiet werden noch folgen. W. Ste.

Kirchenmusik und Volk. Unter diesem Titel findet in der Zeit vom 9.—12. Oktober in Breslau die Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins statt. Das vorläufige Programm dieser unter Vorsitz von Prof. Johannes Mölders, Domkapellmeister zu Köln, stehenden Versammlung sieht außer Kirchenmusikalischen Darbietungen (Pontifikalamt im Hohen Dom, Hochamt in St. Matthias und Volkschoralamt in St. Mauritius), eine Vorstandssitzung, die Generalversammlung sowie eine Tagung der Wissenschaftlichen Kommission vor. Referate sind in Aussicht genommen: „Gregor. Choral und Volk", „Mehrstimmiger Gesang und Volk", „Gesang des Volkes" und „Orgelmusik und Volk". Als Referenten zu diesen bedeutsamen Themen werden genannt Dr. Blaschke, H. H. P. Schwake, Prof. Dr. Schmitz, Dr. Herrmann, Prof. Hatzfeld, Studienrat Hoffbaur und Ernst Kaller.

Zum Präsidenten der Deutschen Brahmsgesellschaft wurde Prof. Dr. Paul Graener ernannt.

Die „Internationale Gesellschaft für Musik", Sektion Schweiz, beginnt sich neu zu organisieren. Der Musikausschuß besteht aus dem Mitglied des Zentralvorstandes Paul Sacher, Wittelsbach und Ansermet.

Der Erk'sche Männergesangverein, der von dem bekannten Volksliedsammler Prof. Ludwig Erk ins Leben gerufen wurde, feierte in Berlin sein 90jähriges Bestehen.

Die Ortsgruppe Bayreuth des „Bayreuther Bundes" teilt mit, daß die Vereinigung der drei dem Kultus und der Kunst Richard Wagners gewidmeten Wagner-Verbände nahe bevorsteht und daß mit einem Zusammenschluß voraussichtlich bis zum Herbst zu rechnen sei.

Der Bühnennachweis hat neue Abteilungen geschaffen für Vermittlung von Kapellmeistern und von Spielleitern und Dramaturgen. Der Deutsche Bühnenverein weist darauf hin, daß diese neuen Abteilungen in allen Fragen von Angeboten und Nachfragen in Anspruch zu nehmen sind.

Die Konzertdirektion Hermann Wolff in Berlin, ehemals Wolff & Sachs, hat ihre Auflösung beschlossen.

In einer Vorstandsitzung der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau teilte Oberbürgermeister Dost mit, daß er gewillt sei, an Stelle des in den Ruhestand getretenen Oberbürgermeisters Holz den Vorsitz der Gesellschaft zu übernehmen. Zum 2. Vorsitzenden wurde Dr. E. Ancot gewählt. Anläßlich der 800-Jahrfeier der Stadt Zwickau wurde im Geburtszimmer Schumanns eine in Bronze gegossene Büste des Tonsetzers aufgestellt.

Es sind zurzeit Bestrebungen im Gange, um eine Österreichische Musikkammer zu schaffen, sie soll die autoritäre Stelle sein, die für das gesamte Musikwesen in Österreich maßgebend wäre und in der die führenden Persönlichkeiten, Organisationen und Behörden vertreten sein sollen.

In München bildete sich unter musikalischer Leitung von Dr. Paul Listl ein neuer Konzertchor, der sich „Singakademie der Münchener Sängerschaft e. V." nennt.

Unter dem Namen „International Exchange Concerts" hat sich in den Vereinigten Staaten eine musikalische Vereinigung gegründet, deren Ziel in dem Austausch europäischer und amerikanischer Kompositionen für große Konzerte liegt. Der Sitz der Gesellschaft ist Philadelphia.

Am 27. Juni blickte der Wiener Janko-Verein auf drei Jahrzehnte seines Wirkens zurück und beabsichtigt, aus diesem Anlaß mehrere Konzerte und Vorträge zur weiteren Werbung für den Gedanken der Janko-Klaviatur zu veranstalten. Nähere Auskünfte erteilt die Kanzlei, Wien 18, Canongasse 19.

In Frankfurt a. M. wurde ein Arbeitskreis für neue Musik gegründet. Generalintendant Meiß-

ner, Gerhard Frommel, Alfred Hoehn, Georg L. Jochum und Bertil Wetzelsberger gehören dem Arbeitsausschuß an.

Fritz Westerman, der Vorsitzende der Ortsgruppe München des Bayreuther Bundes e. V., wurde als Mitglied in den Gesamtvorstand des Bundes berufen.

Unter Beteiligung aller Staaten tagte in Sevilla der 10. Kongreß der „Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs", auf dem nach mehreren bedeutsamen Referaten wichtige urheberrechtliche Fragen internationaler Art erörtert wurden. Die Wahlen für das neue Präsidium ergaben folgende Zusammensetzung: Präsident der Confédération: Exz. Dino Alfieri (Italien), Präsidenten der drei Fédérationen: 1. (Vorführungsrechte) Henry Kistenmaeckers (Frankreich), 2. (Aufführungsrechte) Bernhard Herzmansky (Österreich), 3. (Mechanische Rechte) Joaquin Guichot (Spanien). Für das Amt der Vizepräsidenten fielen an Deutschland zwei: Hugo Rasch für die 2. Fédération, Martin Cremer für die 3. Fédération.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Bachfeier an der Universität Freiburg i. Br. Das Evangelische Studenten-Pfarramt an der Universität Freiburg i. Br. veranstaltete eine zweiabendliche Feier zu Seb. Bachs 250. Geburtstag. Im überfüllten Collegium musicum der Universität sprach der Freiburger Ordinarius der Musikwissenschaft, Prof. Dr. W. Gurlitt, über den Meister und sein Werk. Der Vortragende rückte die Kunst Bachs in die heute notwendige Sicht und deutete die diesjährigen Schütz-, Händel- und Bach-Feiern als ein erneutes Bekenntnis zu unserer geschichtlichen Substanz, dem christlichen Glauben und deutschen Volkstum in der Musik. Er feierte die schöpferische Eigenart des großen Spielmannes und Baumeisters Bach in den religiösen, volklichen und künstlerischen Kräften seines Wesens und seines Lebensweges vom höfischen Konzert- und Kapellmeister zum kirchlichen Kantor. Die Aufgeschlossenheit des Meisters gegenüber fremder Kunst, die späte Rückbindung seines Schaffens an die Werkaufgaben des heimischen lutherischen Kantorentums und die rhythmische Grundhaltung des durch „Ruhe in der Bewegung" gekennzeichneten Fließens und Strömens eines durchweg instrumental betonten Musizierens wurde in zwingender Analyse von Beispielen erläutert, die W. Keßler auf der Praetorius-Orgel stilsicher und lebensvoll darbot. In einer liturgischen Abendmusik in der Christuskirche, wo auch die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung vorbildliche Pflege findet, vereinigten sich Studentenpfarrer H. Wettmann als Liturg, Dr. W. Ehmann als Kantor und W. Keßler als Organist, um der Kirchenmusik Bachs mit einer Choralmotette, Solokantate und dem abwechselnd von Gemeinde, Chor und Orgel musizierten Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" einen festen Ort in der Gegenwart zurückzugewinnen.

Die Staatl. Hochschule für Musik in Köln veranstaltete am 26. 5. eine Schulfeier im stimmungsvollen Raum der Karthäuser-Kirche, deren Orgel für ältere Musik besonders geeignet ist. Zur Aufführung gelangten neben zwei Motetten, einem geistlichen Konzert und der biblischen Szene „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" von Schütz auch Werke von dessen großen Zeitgenossen, von Scheidt zwei Orgelstücke und von Schein das geistliche Konzert „Maria sei gegrüßt, Holdselige". Die Aufführung stand unter Leitung des neuen Direktors Prof. Dr. Karl Hasse. Die Motetten leitete Otto Siegl.

Vertretungsweise für den nach Köln berufenen Prof. Dr. Karl Hasse wurde mit der Weiterführung der Vorlesungen und Übungen und mit der Führung der Geschäfte des Musikwissenschaftlichen Institutes Dr. K. Fr. Leucht an der Universität Tübingen betraut.

Die Augsburger Singschule veranstaltet am 30. Juni und 1. Juli 1935 ihren alljährlichen „Junggesang". Die Vortragsfolge baut sich auf vom einstimmigen Kinderlied bis zum großen gemischten Chor und gibt so einen Einblick in das Schaffen dieser alten und großen volkstümlichen Stätte für deutsche Jugendgesangspflege. Der diesjährige Junggesang, der eine nun dreißigjährige Geschichte der erwähnten Anstalt beschließt, ist zugleich Auftakt einer verheißungsvollen Entwicklung: Augsburg errichtet im Auftrag der Reichsmusikkammer auf der Grundlage seiner überall als vorbildlich anerkannten Singschule ein Singschullehrerseminar, das als die einzige Ausbildungsstätte dieser Art in Deutschland von der Reichsmusikkammer vertraglich bestätigt ist. In Zukunft sollen bei Gründung neuer Singschulen die Gemeinden solche Lehrkräfte bevorzugen, die das Abgangszeugnis des Augsburger Seminars besitzen. Die Reichsmusikkammer sichert dem Augsburger Singschullehrerseminar eine jährliche Unterstützung von mindestens 20000 Mark zu. Die Ausbildung der künftigen Singschullehrer erfolgt in Acht-Wochen-Kursen, die zwei- bis dreimal im Schuljahr (das erstemal wahrscheinlich am 1. Okt. 1935) in engster Anlehnung an die Augsburger Singschule stattfinden. Die Zahl der Kursteilnehmer wird auf 20 beschränkt.

An die Musikhochschule zu Weimar wurde als Lehrer für Musikgeschichte und Hilfs-

fächer Dr. Richard Münnich, bisher Lehrer an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, unter gleichzeitiger Verleihung der Amtsbezeichnung „Professor" berufen. Ferner wurde für das Gebiet der musikalischen Jugenderziehung in der Hitlerjugend der Musikreferent der HJ Gau Mitteldeutschland Reinhold Heyden in Halle berufen.

Die neunte Singwoche auf Burg Hoheneck unweit Rothenburg o. T. wird vom 28. Juli bis 4. August von der NS-Kulturgemeinde, Abt. Volkstum und Heimat, veranstaltet. Mit der Durchführung ist der „Arbeitskreis für Jugend- und Volksmusik" beauftragt. Die Leitung hat Bernhard Scheidler.

Das Mozarteum in Salzburg veranstaltet im Rahmen der diesjährigen Salzburger Festspielzeit im Juli und August internationale Seminarübungen für Bühnenbildkunst. Der Leiter des Seminars ist Prof. Emil Pirchan, zur Zeit Bühnenbildner in Prag. Die Übungen werden unter dem Titel „Das Bildliche auf der Bühne" zusammengefaßt und gliedern sich in der Hauptsache in die Abteilungen Szene und Dekoration, Kostüm und Maske, Technik und Beleuchtung. Diese Themen sollen sowohl in theoretischen als auch in praktischen Übungen vorgeführt werden.

Die Karlsruher Singschule wurde von der badischen Hochschule für Musik abgetrennt und dem Stadtschulamt unterstellt. In 15 Abteilungen mit zusammen etwa 600 Schülern ist somit der Grundstock zu einer neuen Entwicklung der Volkssingschule gelegt.

Dr. Ernst Kirsch, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Breslau wurde zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor ernannt.

Das Rott'sche Konservatorium in Berlin-Wilmersdorf brachte gelegentlich einer Veranstaltung der musikalischen Hausgemeinschaft die Erstaufführung von G. Francesco Malipieros „Ritrovari" für 11 Instrumente.

Die Musikakademie „Chigi" in Siena veranstaltet Sommerkurse in allen Lehrfächern der Musik und der Komposition vom 1. Juli bis zum 31. Aug. unter dem Vorsitz des Grafen Guido Chigi-Saracini. Die italienische Regierung hat hierzu ihre Genehmigung erteilt.

Eine Meisterklasse für Klavierspiel übernimmt Prof. Bruno Hinze-Reinhold (Berlin) am Loewe-Konservatorium und Musikseminar in Stettin (Direktor Hermann Trienes).

Das Staatskonservatorium in Würzburg brachte eine erfolgreiche Aufführung von Bachs h-moll-Messe.

Der Schülerchor des Bruckner-Konservatoriums in Linz a. D. führte unter Leitung von O. M. Mühlgrabner die Kinderoper „Die Prinzessin und der Zwerg" von Friedrich Frischenschlager auf.

Von der Württembergischen Hochschule für Musik zu Stuttgart liegt der Jahresbericht für die 3 letzten Schuljahre 1931/32, 1932/33 und 1933/34 vor. Die Anstalt steht unter Leitung von Prof. Paul Wendling und verzeichnet in ihrem Jahresbericht die vortrefflichen Leistungen der Anstalt, die aus den Programmen der verschiedenen Festkonzerte, öffentlichen und internen Musikaufführungen zu entnehmen sind. Unter den öffentlichen Aufführungen ist eine Aufführung des „Messias" besonders zu erwähnen, während unter den internen Abenden ein Friedrich Klose-Abend und ein E. H. Seyffardt-Abend hervorragen. Besondere Vorträge wurden von Dr. Otto Strobel-Bayreuth über „Schaffendes Genie" und von Dr. Willy Schuh-Zürich über „Schweizer Musik der Gegenwart" gehalten.

Prof. Dr. Dr. W. Heinitz sprach gelegentlich des Hamburger Tonkünstlerfestes des ADM über „Stilprobleme der musikalischen Gestaltung und Nachgestaltung".

Das Konservatorium der Musik Max Plock zu Braunschweig, das unter der Direktion von Ernst Brandt steht, legt seinen Jahresbericht 1934/35 vor, aus dem ein Blühen und Fortschreiten der anerkannten Anstalt zu entnehmen ist. Die Schüler der Anstalt rekrutierten sich vorwiegend aus Braunschweig, Oldenburg und der weiteren Harzumgegend, zum Teil jedoch kamen dieselben auch von weiterher, so aus Porto in Portugal und Santiago in Chile. Von den Aufführungen der Anstalt sind besonders erwähnenswert eine „Haydn-Gedenkfeier", eine „Chopin-Gedenkfeier" und ein „Bach-Händel-Abend".

KIRCHE UND SCHULE

Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin veranstaltete am 4. Juni eine Bach-Händel-Feier. Die Chor- und Instrumentalgruppen der Akademie hatten sich unter Mitwirkung der Elternschaft und von Musiklehrern Berliner Schulen zu einer großen Chorgemeinschaft zusammengeschlossen, die unter Leitung von Prof. Martens eine Kantate von Joh. Seb. Bach und „Das Alexanderfest" von G. Fr. Händel zur Aufführung brachten.

Eine ungemein eindrucksvolle Bach-Feier fand — am 28. April — in der Kathedrale von Luxemburg in Gegenwart der Großherzogin, der Staatsregierung und des diplomatischen Korps statt. Auf Einladung der Vereinigung „les amis de la musique" war Prof. Heinrich Boell mit Chor (Bach-Verein Köln) und Orchester von Köln gekommen. Unter seiner Leitung und unter Mitwirkung von Adelheid Laroche, Anna

Bernards, Walter Sturm, K. O. Dittmer, Fritz Bremer erfuhren Bachs Meſſe in G-dur und die Kantaten Nr. 73 und 79 eine höchſt eindringliche Wiedergabe, der die die Kathedrale bis auf den letzten Platz füllende Zuhörerſchaft in ſichtlicher Ergriffenheit folgte. Die Luxemburger Preſſe berichtet begeiſtert über die Feier, die ſie als eine künſtleriſche Kundgebung von einzigartiger Kraft und Tiefe bezeichnet.

Der Eiſenacher Georgenkirchenchor hat ſich in Gemeinſchaft mit dem Bachchor für das Bachjahr 1935 eine beſondere Aufgabe zur Ehrung des Meiſters geſtellt: In dieſem Jahre bringt er in den regelmäßigen Kirchenmuſiken nur Werke Johann Seb. Bachs zu Gehör. Außer dieſer einzigartigen Bachehrung kam am Karfreitag die Matthäuspaſſion zur Aufführung. Für Totenſonntag iſt die h-moll-Meſſe vorgeſehen. gk.

Wolfgang Fortner's neues Werk „Eine deutſche Liedmeſſe" für gemiſchten Chor a cappella gelangte durch den Dresdner Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger zur Uraufführung.

Prof. Wolfgang Reimann brachte in der Berliner Grunewald-Kirche im Pfingſtgottesdienſt die Bach-Kantate „O ewiges Feuer, o Urſprung der Liebe" zur Aufführung.

Ein Landestreffen der württembergiſchen Kirchenchöre fand in Schwäbiſch-Hall ſtatt. Es gelangte klaſſiſche geiſtliche Muſik zur Aufführung. Stadtpfarrer Gohl, Marbach wurde zum Landesobmann des Verbandes württ. Kirchenchöre auf 6 Jahre ernannt.

Kantor Richard Schiffner in Großſchönau i. Sa. veranſtaltete im Winterhalbjahre ſechs Muſikaliſche Veſpern, darunter drei Bachveſpern und einen Händelabend. Für den Herbſt ſind eine Schützveſper und die Aufführung des „Meſſias" vorgeſehen. Die Veranſtaltungen erfreuten ſich faſt durchweg eines ſehr ſtarken Beſuches, auch aus der benachbarten Tſchechoſlowakei.

In der Chriſtuskirche zu Wilhelmshaven brachte im Rahmen der Bach-Händel-Feiern der Chriſtuskirchenchor unter Leitung von Horſt Günther Scholz Bachs Johannes-Paſſion zur dortigen Erſtaufführung.

Die Walther Howard-Geſellſchaft, Berlin und der Bund Deutſcher Muſikpädagogen boten einen Vortrag von Dr. Kurt Johnen über „Muſikaliſche Formen im Klavierunterricht", ferner von Walther Howard „Beethoven in neuer Deutung" über die Entdeckungen von Prof. Dr. Arnold Schering mit Beiſpielen am Klavier.

Einer unſerer hervorragendſten deutſchen Organiſten, Prof. Friedrich Högner in Leipzig ließ ſich an der Barockorgel der Eoſander-Kapelle in Berlin-Charlottenburg mit Orgelwerken von Bach hören. Der Künſtler bewies in der Beherrſchung dieſes eigenwertigen Inſtrumentes ein ebenſo großes techniſches Können wie innerliche Vertrautheit mit dem Stil jener Zeit, die er in bewundernswert klarer und überlegener Vortragsart erſtehen ließ. Unter den zahlreichen Orgelveranſtaltungen, die uns in der ehrwürdigen Kapelle beſchert wurden, nimmt Högners Orgelkonzert dank ſeiner unbedingten kunſtvollendeten Zuverläſſigkeit einen beſonderen Platz ein. F. St.

Lothar Penzlin brachte in ſeiner 100. Abendmuſik in der Kirche zu Berlin-Dahlem unter Mitwirkung des Chores der Kirchengemeinde und des „Stamitz-Kammer-Orcheſters" ſein Chororatorium „Der Blindgeborene" zur Uraufführung.

Der Beginn der in deutſcher Sprache ſtattfindenden Geſamtaufführung von Draeſekes „Chriſtus-Trilogie" durch Piet Zwager und ſeinen Haager Volkschor hat, zumal bei der Rundfunkübertragung durch den Sender Hilverſum, großes Aufſehen erregt. Die Haager Preſſe rühmt dem Werke, deſſen erſter Teil bisher gegeben wurde, Echtheit, Glaubenstiefe und hohen künſtleriſchen Wert nach. Bemerkenswert iſt die Tatſache, daß es einem ausländiſchen Inſtitut vorbehalten blieb, die Hundertjahrfeier für Draeſeke zu eröffnen. Das 1. Chriſtus-Oratorium wurde bei dieſer Gelegenheit auf Schallplatten aufgenommen. Auch hier iſt das in Kunſtfragen objektivere Ausland mit gutem Beiſpiel vorangegangen. Draeſeke-Schallplatten gab es bisher noch nicht. E. R.

Das Freiburger Kammertrio für alte Muſik veranſtaltet in der Zeit vom 15.—30. Juli im Oſtſeebad Prerow auf dem Darß im Volkshochſchulheim Dr. Klatt Kurſe für alte Muſik mit alten Inſtrumenten für Berufsmuſiker, Laien- und Schulmuſiker.

Ausklang der Eiſenacher Bach- und Lutherfeiern. Der letzte Tag der Thüringer Bach- und Lutherfeiern, der Sonntag wurde eingeleitet mit einem Feſtgottesdienſt in der Georgenkirche, dem ſich die feierliche Einweihung zweier Gedenktafeln im humaniſtiſchen Gymnaſium anſchloß, der Anſtalt, in der Bach und Luther Schüler waren. Am Sonntagmittag erlebte dann Eiſenach den großen hiſtoriſchen Feſtzug mit 1900 Teilnehmern. Der Sonntagnachmittag war einem Feſtkonzert im Bankettſaal der Wartburg gewidmet. Ihm folgte eine Jugendkundgebung auf dem Burghof, wo Staatsminiſter Wächtler ſprach.

Aus Anlaß der Kreisverſammlung des Verbandes evang. Kirchenmuſiker Halle-Land gab Organiſt Walther Kunze in der Radeweller Kirche zu Ammendorf eine Orgelfeierſtunde mit Werken von Joh. Seb. Bach. Den Mittelpunkt der Feierſtunde bildete ein Vortrag über „Das Orgelbüchlein von J. S. Bach", gehalten ebenfalls von Walther Kunze.

Von Paul Krauſe kamen in letzter Zeit wiederholt Orgelwerke durch Franz Kirchmair auf der Heldenorgel zu Kufſtein zur Aufführung. Auch der Prager Sender brachte kürzlich die Orgelſonate in g-moll von Paul Krauſe.

Von Friedrich Reidinger gelangte eine „Gotiſche Meſſe" für Soli, Chor, Orcheſter und Orgel in Wien zur erfolgreichen Uraufführung.

Robert Kurt v. Goriſſen brachte in Bautzen ſeine Toccata paſſacaglia und Fuge in G op. 12 zu erfolgreicher und von der Preſſe allſeitig anerkannter Aufführung.

Kantor Paul Kröhne zu Zwickau brachte in ſeiner letzten geiſtlichen Muſikaufführung Werke u. a. von Bach, Händel und Schütz. Der verdiente Kantor widmet ſeine Arbeit aber auch den neueren Komponiſten u. a. beſonders Hugo Wolf, Max Reger und Kurt Thomas.

Die 64. und 65. Abendmuſik der Organiſtin Frieda Mickel-Suck zu St. Nicolai in Mühlhauſen/Thür. waren Georg Friedrich Händel und Joh. Seb. Bach gewidmet. Aus der 58. Veranſtaltung iſt beſonders erwähnenswert eine Aufführung der „Sonate per organo e cembalo" von Domenico Zipoli (geb. 1675). Auch die zahlreichen ſonſtigen Programme der Mühlhäuſer Kirchenmuſik zeugen von dem reichen Wirken dieſer verdienſtvollen Organiſtin.

In der Canterbury-Cathedrale hatte Domkapellmeiſter Joſeph Meßner-Salzburg mit Werken von Bach und Reger, ſowie mit eigenen Werken großen Erfolg.

Die Lübecker Orgeltage finden in dieſem Jahr am 2. und 3. Auguſt ſtatt. Freitag, den 2. Auguſt abds. 8 Uhr: Bach-Abend im Dom (Prof. Fritz Heitmann-Berlin). Sonnabend, den 3. Auguſt nachm. 5,30 Uhr im Remter von St. Annen: Alte Kirchenmuſik für Cembalo und Gambe (Hugo Diſtler-Lübeck). Abds. 8 Uhr in St. Marien, Totentanzorgel: Alte Meiſter (Walter Kraft-Lübeck). Geſamtkarten RM. 3.—, Einzelkarten RM. 1.— bis RM. 2.—. Auskunft erteilt die Geſchäftsſtelle des Staatskonſervatoriums, Lübeck, Langer Lohberg 20.

PERSÖNLICHES

Dr. Fritz Stege-Berlin wurde in den Verwaltungsbeirat der Reichsrundfunkkammer berufen. Dr. Stege gehört bereits dem Verwaltungsbeirat der Reichsmuſikkammer an und leitet daſelbſt den Rundfunkausſchuß.

Prof. Dr. Hermann Unger, der Muſikbeauftragte der Stadt Köln, wurde durch Dr. Walter Stang, den Leiter der NS-Kulturgemeinde und des Amtes für Kunſtpflege in der Reichsleitung der NSDAP, in den künſtleriſchen Beirat berufen, mit welchem die Amtsleitung weſentliche Probleme unſeres künſtleriſch-kulturellen Lebens beraten wird.

Zum Präſidenten der Deutſchen Brahmsgeſellſchaft wurde Prof. Dr. Paul Graener ernannt.

Der langjährige Muſikkritiker der Leipziger Neueſten Nachrichten, Dr. Max Steinitzer, bekannter und namhafter Muſikſchriftſteller, feierte ſein goldenes Doktorjubiläum.

Anton Maria Topitz wurde von der „Internationalen Stiftung Mozarteum" in Salzburg eingeladen, im Sommer dieſes Jahres im Rahmen der dortigen Dirigenten- und Muſikkurſe die Leitung eines Geſangkurſes zu übernehmen. Kammerſänger Topitz hat die Berufung aus beruflichen Gründen abgelehnt.

Hans Fideſſer, der Tenor des Deutſchen Opernhauſes, wurde für die kommende Spielzeit 1935/36 erneut verpflichtet.

Eduard Martini, bisher am Staatstheater Bremen, wurde nach drei erfolgreichen Gaſtſpielen mit ſofortiger Wirkung als 1. Kapellmeiſter an das Düſſeldorfer Opernhaus verpflichtet. Martini war Schüler Prof. Abendroths.

Dr. Ludwig Mayer, der bekannte Dirigent und Muſikſchriftſteller vertauſchte ſeine bisherige Stellung in der Berliner Reichsſendeleitung mit dem Poſten eines muſikaliſchen Abteilungsleiters im Reichsſender Königsberg.

Der Oberbürgermeiſter hat den Muſiklehrer Werner Laukiſch zum Muſikbeauftragten der Stadt Karlsruhe ernannt, nachdem der ſeitherige Muſikbeauftragte, Studienrat Hugo Rahner von ſeinem Amte zurückgetreten iſt.

Anläßlich der Volkstümlichen Händelfeiern in Halle (13.—15. Juni) wurde die Händelplakette dem ſeit Jahrzehnten in der Händelpflege tätigen KMD Boyde (Paulus-Kirchenchor) ſowie dem Leiter der Berliner Singakademie Georg Schumann verliehen.

Theodor Wünſchmann aus Leipzig wurde als Nachfolger des nach Darmſtadt berufenen muſikaliſchen Oberleiters Dr. Werner Bitter als Kapellmeiſter an das Stadttheater M.-Gladbach-Rheydt verpflichtet.

Frederick A. Stock, der bekannte, aus Jülich ſtammende Dirigent, beging kürzlich ſein dreißigjähriges Jubiläum als Leiter des Chicago Symphony Orchestra. Stock trat auch als Komponiſt, u. a. mit einer Symphonie, einem Violinkonzert und kleinen Orcheſterwerken hervor.

Als Nachfolger Felix Weingartners hat die Kommiſſion für Muſikſchule und Konſervatorium in Baſel beſchloſſen, Hans Münch zum Direktor des Konſervatoriums zu berufen.

Carl Schuricht hat mit Rückſicht auf ſeine umfangreichen Verpflichtungen als Gaſtdirigent im In- und Ausland die Leitung des von Siegfried

Ochs gegründeten Berliner Philharmonischen Chores niedergelegt. Er war vor zwei Jahren als Nachfolger Klemperers gewählt worden und hatte, zumal im Konzertwinter 1933/34, starke künstlerische Erfolge zu verzeichnen. Im letzten Jahr ist der Chor weniger hervorgetreten.

Der Berliner Philharmonische Chor hat den Leipziger Thomas-Organisten und Leiter des Gewandhauschors, Prof. Günther Ramin, zu seinem Dirigenten gewählt. Prof. Ramin hat die Wahl angenommen und wird seine Tätigkeit mit einer Aufführung der h-moll-Messe im Herbst beginnen.

Das Elly Ney-Trio hat den hervorragenden Geiger Prof. Max Strub gewonnen und wird bereits bei dem in Kürze stattfindenden Bonner Beethoven-Fest in der Neubesetzung (Elly Ney, Klavier, Prof. Max Strub, Violine und Ludwig Hoelscher, Violoncell) spielen.

Prof. Max Strub vereinigte sich zu dem „Strub-Quartett" mit den Mitgliedern des bisherigen Bonner Beethoven-Quartetts, Jost Raba, Walter Trampler und Ludwig Hoelscher und wird erstmalig auf dem diesjährigen Bonner Beethoven-Fest vor die Öffentlichkeit treten.

Intendant Hanns Otto Fricke vom Reichssender Frankfurt a. M. ist zum Mitglied des Verwaltungsrates der Reichsrundfunkkammer ernannt worden.

Der erste Konzertmeister der Badischen Staatsoper, Ottomar Voigt, erhielt in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen die Amtsbezeichnung Staatskonzertmeister. Mit dieser Bezeichnung wird ein neuer Musikertitel eingeführt, der dem Staatsschauspieler und Staatssänger gleichkommt.

Heinrich Schachtebeck, der 1. Konzertmeister der Altenburger Staatskapelle wurde in Würdigung seiner künstlerischen Verdienste vom thüringischen Minister für Volksbildung zum Professor ernannt.

Zum Städtischen Musikdirektor in Euskirchen (Rheinland) wurde Kapellmeister Jakob Schaeben ernannt.

Dr. Wilhelm Haas ist zum Leiter der Orchesterschule und zum stellvertretenden Direktor des Staatskonservatoriums und der Hochschule für Musik in Lübeck berufen worden.

Zum Professor wurde Konzertsänger Johannes Willy, der als Lehrer und als Mitglied des Senates an die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart berufen wurde, ernannt.

Die Leitung des Stadtorchester und der Städtischen Musikschule in Düben hat an Stelle des verstorbenen Musikdirektors Kretzschmar der Leipziger Dirigent Prof. Fritz Römisch übernommen.

Kapellmeister Karl Köhler von der Berliner Staatsoper wurde nach eindrucksvoll verlaufenem Probedirigieren als Kapellmeister an das Badische Staatstheater verpflichtet.

Für die Verwaltung einer planmäßigen Professorstelle an der Hochschule für Musik in Berlin ist der Musikkritiker Hermann Roth aus Hamburg verpflichtet worden.

Dr. Edmund Wachten, der Berliner Musikhistoriker und Lehrer für Musikgeschichte am Sternschen Konservatorium, wurde als wissenschaftlicher Assistent an die Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin berufen.

Für die Städtischen Bühnen in Essen wurde der lyrische Bariton Karl Brandes aus der Meisterklasse von Prof. Dr. Felix v. Kraus an der Münchener Akademie der Tonkunst verpflichtet.

Karl Weiß, ein ehemaliger Meisterschüler von Prof. Walter Bachmann an der Orchesterschule der Sächs. Staatskapelle zu Dresden wurde als Lehrer für Klavierspiel an diese Anstalt berufen.

In New York begeht Walter Damrosch, der langjährige Leiter des Philharmonischen Orchesters und der unter ihm zu besonderem Ruhm gelangten deutschen Opernaufführungen in der Metropolitan-Opera sein 50-jähriges Dirigentenjubiläum. Damrosch ist einer der bedeutendsten Vorkämpfer für deutsche Musik in Amerika. Wir beglückwünschen ihn aufrichtig!

Geburtstage.

August Enna, der namhafte dänische Komponist feierte am 13. Mai seinen 75. Geburtstag.

Bruno Kittel der verdienstvolle Musiker, Gründer und Leiter des nach ihm benannten Chors, dem in den letzten Jahren die Mitwirkung in zahlreichen Konzerten des Philharmonischen Orchesters anvertraut war, feierte seinen 65. Geburtstag.

65 Jahre alt wird am 29. Juni Organist Emil Rödger in Altenburg/Thür., der im Musikleben dieser Stadt als allgemein geachtete Persönlichkeit gilt. Er hat sich als Komponist vielseitig betätigt, u. a. liegen von ihm Chorlieder gedruckt vor. Eine Reihe wertvoller Werke hat er für die Orgel geschaffen. Ein Männerchorwerk „Die Schlacht" — nach Schillers Dichtung — erlebte mehrere Aufführungen. Ein dreiteiliges Chorwerk „Ein deutscher Psalm" steht unmittelbar vor der Vollendung. Wir wünschen dem verdienten Musiker, der auch lange Jahre hindurch als Berichterstatter der ZFM tätig war, ein weiteres rüstiges Schaffen. H. B.

Todesfälle.

† in Leipzig der bekannte Tenor und ehemalige Spielleiter der Leipziger Oper Georg Marion im Alter von 78 Jahren.

† Konzertmeister Heinz Schmidt-Reinecke im Alter von 60 Jahren in Dortmund.

† Musikdirektor Sven Lizell, Stockholm, der beim Dirigieren eines Chors während der Trauungsfeierlichkeiten des Kronprinzen Friedrich infolge eines Herzschlags zusammenbrach.

† der Komponist und Geiger Josef Suk, ein Repräsentant der modernen tschechischen Musik in Beneschau, nahe Prag, im Alter von 61 Jahren. Er schuf zahlreiche Kammermusiken, Klavierwerke, Chorstücke, Sinfonien und sinfonische Dichtungen, Lieder und Legenden.

† im Alter von 41 Jahren der Inhaber und Direktor der Firma Fazers Musikhandel A./B. in Helsingfors Konsul Georg Fazer.

† der Direktor der New Yorker Metropolitan Opera Company Herbert Witherspoon.

† der frühere Dramaturg und Spielleiter des Stadttheaters Hagen, Rudolf Miltner.

† der bekannte Kammersänger Jacques Urlus, Mitglied des Stadttheaters in Leipzig, der Metropolitan Opera u. a., im 68. Lebensjahr.

† im Alter von 69 Jahren in Frankfurt a. M. der Chormeister und Pädagoge Musikdirektor Karl Hildmann.

† am Abend des Himmelfahrtstages nach schwerem Leiden der Komponist und Direktor der Mainzer Städtischen Musikhochschule Lothar Windsperger. Mit ihm ging ein Künstler dahin, der weit über die Grenzen seiner rhein-mainischen Wahlheimat hinaus als Schöpfer einer großen Zahl wertvoller musikalischer Werke bekannt geworden ist. Er wurde am 22. Oktober 1885 zu Ampfing in Oberbayern geboren wo sein Vater Lehrer und Organist war, besuchte die Präparandenschule in Rosenheim, die Münchener Akademie der Tonkunst, wo Josef Rheinberger, Josef Schmid und Rudolf Louis seine Lehrer wurden. 1912 berief ihn der Verlag B. Schott's Söhne als musikalischen Berater und Mitarbeiter nach Mainz, bis er 1933 zum Direktor der Musikhochschule berufen wurde.

† in Wien am 19. April Prof. Karl Rouland, der Kapellmeister der St. Peterskirche, der sich besonders durch die Pflege der klassischen Kirchenmusik (Haydn, Mozart u. a.) ein Verdienst erworben hat.

† in Braunschweig der verdiente Musikpädagoge und Herausgeber zahlreicher klassischer Werke in der Collection Litolff: Clemens Schultze-Biesantz im Alter von 59 Jahren.

† in München am 18. Juni der bekannte Tonkünstler August Reuß.

BÜHNE

Die „Deutsche Musikbühne" (Intendant Theo A. Werner) beginnt am 1. Juli mit den Proben für die kommende Spielzeit. Der Spielplan umfaßt folgende Werke: Richard Wagner „Die Walküre", Götz „Der Widerspenstigen Zähmung", Puccini „Madame Butterfly" und „Gianni Schicchi (Die betrogenen Erben)" zusammen mit der Operette „Die schöne Galathée" von Suppé, Mozart „Die Gärtnerin aus Liebe". Als große Operette wird Heubergers „Opernball" vorbereitet. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Dr. Hans Hörner, Max Hüsgen und Georg Pilowski. Die Inszenierungen besorgen Intendant Werner und Friedrich Ammermann, der auch als Dramaturg und Propagandaleiter tätig ist. Die Bühnenbilder entwirft Fritz Buek.

Mussorgskis Oper „Die Heirat" wurde von Operndirektor Scheel für die kommende Spielzeit zur alleinigen deutschen Uraufführung an den Städtischen Bühnen Duisburg angenommen.

Im Deutschen Opernhaus Charlottenburg wird die neue Spielzeit nach dem am 15. Mai begonnenen Groß-Umbau am 15. November mit Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg" in neuer Inszenierung beginnen, der sich der geschlossene „Ring des Nibelungen", ebenfalls in neuer Inszenierung, unmittelbar anschließen wird.

Das Stadttheater Gelsenkirchen, in dem bisher nur regelmäßige Gastspiele auswärtiger Bühnen stattfanden, wird in Zukunft von der Stadt als Regietheater betrieben werden und auch andere Orte des Bezirks mit Bühnenkunst versorgen.

Fedor Schaljapin gastiert nach seiner Erkrankung in der Züricher Oper und Ende Juni an der Wiener Staatsoper in „Boris Godunow" und Gounods „Faust".

Vom Deutschen Opernhaus Berlin-Charlottenburg und von den Städtischen Bühnen in Lübeck wurde die unter Verwendung der Musik von Lortzings Oper „Hans Sachs" von Paul Hensel-Haerdrich herrührende Opernbearbeitung „Die kleine Stadt" nach den Erfolgen in Bremen, Düsseldorf, Görlitz, Essen, Kassel, Oldenburg und Rostock für die kommende Spielzeit zur Aufführung angenommen.

Das Lübecker Stadttheater plant für das nächste Spieljahr 1935/36 die Aufführung folgender, in Lübeck noch unbekannter Werke: Lortzing: „Die kleine Stadt", Graener: „Schirin und Gertraude", Siegfried Wagner: „Der Bärenhäuter", Grimm: „Blondin im Glück", Pfitzner: „Palestrina".

Das Frankfurter Opernhaus brachte als letzte Neueinstudierung „Euryanthe" in der Neubearbeitung von Hofmüller heraus.

Die reichswichtigen Freilichtspiele vor dem Augsburger Roten Tor (Juli-August) bringen die Opern „Freischütz", „Die toten Augen", „Salome", „Cavalleria" und „Tosca".

Das Deutsche Opernhaus Berlin-Charlottenburg beabsichtigt, in der nächsten Spielzeit

u. a. 14 Neuinſzenierungen zu bringen, darunter der „Barbier von Sevilla“, der „Nibelungenring“, „Hänſel und Gretel“, „Norma“, „Gärtnerin aus Liebe“ in der Bearbeitung von Dr. Anheißer, „Roſenkavalier“, „Tosca“, Euryanthe“ und „Aida“.

Das Stadttheater in Halle wird Jan Brandts-Buys' heitere Oper „Die Schneider von Schönau“ zur Aufführung bringen.

Der Staatskapellmeiſter an der Berliner Staatsoper, Prof. Robert Heger, hat ſeine neue Oper „Der verlorene Sohn“ der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung übergeben. Die Generalintendanz der Sächſiſchen Staatstheater hat das Werk angenommen. Die Aufführung wird im Laufe der kommenden Spielzeit unter der muſikaliſchen Leitung von Generalmuſikdirektor Dr. Karl Böhm ſtattfinden.

Die Duisburger Oper, zu der neben dem ehemaligen Stadttheater Duisburg (Theater am Königsplatz) das frühere Stadttheater der eingemeindeten Stadt Hamborn (Theater an der Kronprinzenſtraße) gehört, bringt in der kommenden Spielzeit zum erſten Mal für beide Häuſer einen völlig ſelbſtändigen Spielplan. Der Beſucherſtamm des „Theaters in der Kronprinzenſtraße“ ſetzt ſich in der kommenden Spielzeit zu 60% aus Mitgliedern der neugegründeten „Theatergemeinſchaft Auguſt-Thyſſen-Hütte“ zuſammen, die die Zahl der Vorſtellungen um etwa 50 erhöhen wird. Dementſprechend wird im Theater an der Kronprinzenſtraße die Spieloper eine beſondere Pflege finden.

Deutſche Oper eines Amerikaners. Demnächſt wird in Krefeld die Oper „Leon und Edrita“ des Amerikaners Charles Flick-Steger uraufgeführt werden. Es handelt ſich um eine opernhafte Faſſung von Grillparzers „Weh dem, der lügt“. Flick-Steger hat in Berlin an der Muſikhochſchule und ſpäter bei Paul Graener in München ſtudiert. Er iſt ein überzeugter Freund des neuen Deutſchland. Intendant Rohde vom Deutſchen Opernhaus in Charlottenburg hat die Oper „Dorian Gray“ von Flick-Steger zur Aufführung angenommen. Sie wird hier unter dem Titel „Das lebende Bild“ erſcheinen.

Hans Pfitzner dirigierte auch in Braunſchweig ſeine erfreulicherweiſe ſich heute in ganz Deutſchland durchſetzende Oper „Der arme Heinrich“.

Dr. Wilhelm Furtwängler wird im Winter 1935/36 an 15 Abenden in der Staatsoper zu Berlin dirigieren, darunter auch die Neueinſtudierung des Tannhäuſer.

Die diesjährigen Feſtſpiele des Prager Deutſchen Theaters bringen im Monat Juni eine italieniſche Stagione von Sängerinnen und Sängern der Scala in Mailand und des Königlichen Theaters in Rom unter Führung des Toscanini-Schülers Kapellmeiſter Antonino Votto. Zur Aufführung gelangen die Opern: „Aida“, „Bohème“, „Carmen“, „Manon“, „Tosca“ und „Traviata“. An deutſchen Opern ſind im Rahmen dieſer Feſtſpiele W. A. Mozarts „Don Giovanni“ und „Entführung“ in feſtlicher Aufführung vorgeſehen. U.

Igor Strawinſkys Märchenoper „Die Nachtigall“, ein Frühwerk des ruſſiſchen Komponiſten mit noch ſtark impreſſioniſtiſchem Einſchlag, gelangte Ende Mai am Prager Deutſchen Theater unter Fritz Zweigs Stabführung zur erfolgreichen Erſtaufführung. U.

Die Wiener Staatsoper wird bei den diesjährigen Feſtwochen den geſamten „Ring der Nibelungen“ unter Leitung von Weingartner herausbringen. Außerdem ſoll Bellinis „Norma“ völlig neu einſtudiert auf dem Spielplan erſcheinen.

Die Deutſche Muſikbühne hat in der diesjährigen Spielzeit bisher in 190 Opernabenden und Konzerten vor 150 000 Volksgenoſſen geſpielt. Dieſe Zahl wird ſich in den nächſten Wochen auf 200 000 ſteigern. Der Weg, den dieſe Wanderbühne dabei zurückgelegt hat, beträgt 15 000 Kilometer. Das Unternehmen ſteht unter Aufſicht der Muſikabteilung der NS-Kulturgemeinde.

KONZERTPODIUM

Die bekannte rheiniſche Pianiſtin Grete Altſtadt-Schütze, die ſich gerade um die lebende Generation der Schaffenden ſchon große Verdienſte erworben hat, brachte im Frankfurter Rundfunk das Kammerklavierkonzert Nr. 1 in A-dur von Roderich von Mojſiſovicz zur erfolgreichen Uraufführung.

Im Stadion der faſchiſtiſchen Partei in Rom wurde ein Konzert abgehalten, das von nicht weniger als 7000 Muſikern und 200 Choriſten unter Leitung von Pietro Mascagni ausgeführt wurde.

Bruckners 6. Sinfonie in der Urfaſſung wird von Paul van Kempen, der das Erſtaufführungsrecht hierfür erworben hat, im Rahmen eines Bruckner-Zyklus, der ſämtliche Sinfonien des Meiſters vorſieht, mit der Dresdener Philharmonie zur Aufführung gebracht.

In Potsdam fand eine Bachfeier ſtatt unter Mitwirkung von Hermann Diener mit ſeinem collegium musicum, Prof. Wilhelm Kempff und dem Chor Karl Landgrebes, der die Johannes-Paſſion zur Aufführung brachte.

Im 50. Konzert der 1922 von Prof. Willy Eickemeyer gegründeten Bach-Gemeinde ſpielte Prof. Edgar Wollgandt-Leipzig mit Prof. Eickemeyer Bachs Sonaten h-moll, f-moll und E-dur; dieſer außerdem 3 Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier. Der Abend

wurde zu einer würdigen, dankbar aufgenommenen Bachfeier.

Prof. Dr. Karl Hasse brachte in Stuttgart sein neues Chorwerk „Keplerhymnus" zur erfolgreichen Uraufführung.

Als Bach-Händel-Ehrung brachte Erwin Zillinger mit „Theodor Storms Gesangverein", dem Schleswiger Domchor und dem Grenzlandorchester Flensburg Händels „Trauerhymne" und zwei Kantaten von Bach zur eindrucksvollen Aufführung.

In diesem Jahre wurde in Preßburg und Lemgo Händels „Messias" in der Neuausgabe nach dem Original von Prof. D. Dr. Karl Straube aufgeführt. Weitere Aufführungen sind im Herbst in Metzingen, Ravensburg und Wessel beabsichtigt.

Ratibor bereitet Richard Wetz' „Hyperion", Werk für gemischten Chor und Orchester, zur Aufführung vor.

Von Dr. Martin G. Dumler, dem Präsidenten der amerikanischen Bruckner-Gesellschaft gelangte in Cincinnati gelegentlich eines Mai-Musik-Festes sein „Stabat mater" (op. 40) für Solostimmen, gem. Chor, Orchester und Orgel zur Aufführung. Das Werk fand großen und ungeteilten Beifall.

Das „Stamitz-Kammer-Orchester" (Dirig. Eugen Schmöker-Seigneuret) brachte, mit Hermann Hoppe als Solisten, das Konzert D-dur für Klavier mit Kammerorchester op. 18 von Lothar Penzlin zur Uraufführung.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Felix Draeseke kam in Auerbach i. Vogtl. das Chorwerk „Columbus" zur Aufführung.

Hans Chemin-Petits Sinfonie a-moll, die seinerzeit von GMD Fritz Busch mit außerordentlichem Erfolg uraufgeführt wurde, gelangte bisher an folgenden Stellen zur Aufführung: Dresden, Berlin (Konzert und Reichssender), München (Reichssender 2mal), Hannover (Opernhaus 2mal). Für den kommenden Herbst sind Aufführungen in Aussicht genommen in Berlin und am Deutschen Kurzwellensender.

Das Chorwerk für Männerchor und Orchester „Lichtwanderer" von Hermann Grabner hatte in Lodz unter Adolf Bautze und in Hamburg unter Dr. Hans Hoffmann mit dem Lehrergesangverein einen außerordentlichen Erfolg. Der Hamburger Lehrergesangverein wird eine Wiederholung in Münster i. W. bringen.

Heinrich Laber hatte am 3. Mai ds. Js. in einem Sinfoniekonzert der Weimarer Staatskapelle im Deutschen Nationaltheater als Beethovendirigent einen außergewöhnlichen Erfolg und wurde nun auch für das nächste Sinfoniekonzert am 7. Juni ds. Js. eingeladen.

Die Geigerin Herma Studeny brachte mit dem Pianisten Dr. Fritz Linden Violinsonaten lebender Komponisten zur erfolgreichen Aufführung, darunter von Günther Raphael Werk 12 Nr. 2 in G-dur und von Kurt Thomas Werk 20 in G-dur.

Die „Kleist-Ouvertüre" von Richard Wetz brachte Erhard Krieger in einem Konzert in Ratingen mit großem Erfolg zur Aufführung.

Die Altistin Johanna Egli-Berlin wirkte mit großem Erfolge bei der Bach-Händel-Feier des Musikvereins zu Bamberg mit und erntete besonders mit der Erstaufführung unbekannter Bach- und Händel-Arien großen Beifall.

Der Staats- und Domchor zu Berlin brachte unter seinem Leiter Prof. Alfred Sittard im Rahmen der Berliner Kunstwochen innerhalb der Bach-Woche die Johannis-Passion zur ersten Aufführung im Berliner Dom. Die Aufführung fand allgemeine rühmende Anerkennung.

Im letzten der Einführungsabende, die Herma Studeny in diesem Winter wiederum veranstaltet hatte, trat die Geigerin als Komponistin auf. Sie spielte, von Grete Studeny am Flügel begleitet, ihre Kompositionen: „Hymne", „Elegie", „Waldesrauschen" und „Wiegenlied" für Violine. Die feinsinnigen kleinen Werke, die von beiden Künstlerinnen in der an ihnen gewohnten Weise hervorragend interpretiert wurden, fanden sehr viel Anklang. Ebenso freundlich wurden die Lieder „Ungarische Tänze" und „Slowakischer Tanz" des Kriegsgefallenen Bruno Studeny aufgenommen.

Die bekannte Münchener Pianistin Marie Geselschap machte kürzlich in ihrem Heim eine zahlreiche Hörerschar mit selten gehörten Klavierkomponisten des 19. Jahrhunderts (C. F. Alkan, J. Field, Stephan Heller, Henselt, Kirchner, Godard, Hummel, Mendelssohn) bekannt.

Von Felix Woyrsch wurde ein neues Streichquartett (B-dur op. 74) am 31. Mai in Berlin an einem „Abend zeitgenössischer Kammermusikwerke" durch das Fehse-Quartett zur Aufführung gebracht.

In mehreren Konzerten des Erk'schen Männer-Gesangvereins hatten Volksliedbearbeitungen von Dr. Julius Kopsch, bei denen der Komponist den Männerchor mit einem Kinderchor verbindet, insbesondere mehrere schwäbische Tanzlieder (Süß' Liebe liebt den Mai, Bin i net a Bürschle, Hopsa Schwabenliesl) einen stürmischen Erfolg, so daß sie mehrfach wiederholt werden mußten.

Carl Schuricht, dem Gastdirigenten des Zwickauer Schumannfestes wurden spontane Huldigungen zuteil. Das Festsinfoniekonzert, das Schuricht leitete, wird allgemein als ein musikalisches Ereignis ersten Ranges bezeichnet. — Nach einem Konzert mit der Württembergischen Staatskapelle, in dem Schuricht als Brucknerdirigent Aufsehen

erregte, wurde er sofort für die nächste Saison wiederverpflichtet.

Das Lenzewski-Quartett-Frankfurt a. M., das seit Jahren als Kammermusik-Vereinigung geschätzt mit Vorliebe auch modernen lebenden Komponisten Gehör verschafft, wird sich auch in der kommenden Saison wieder außer dem klassischen Repertoire der zeitgenössischen Musik zuwenden und bittet die jungen Musikschaffenden um Vorschläge.

In Berlin hat das Berliner Frauen-Kammerorchester unter seiner Leiterin Gertrude-Ilse Tilsen sein erstes erfolgreiches Konzert gegeben. Dasselbe wurde für den 28. Juni zu einem Abendkonzert im Rahmen der Reichstagung der Nordischen Gesellschaft zur Aufführung moderner nordischer Komponisten in Lübeck verpflichtet.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der in Köln als stellvertretender Direktor und Professor an der Hochschule für Musik tätige Komponist Hermann Unger vollendete soeben eine Bauern-Kantate, der der mit dem Staatspreis gekrönte Text von Eberhard Wolfgang Möller zugrunde liegt. Das Werk ist für Sprecher, Sprech- u. Singchor sowie einzelne Instrumente geschrieben.

Der in Bayern lebende junge Komponist Werner Egk, der durch seine „Vier italienischen Lieder" und seine Bauernstücke für Orchester „Georgica" bekannt geworden ist, und dessen Oper „Die Zaubergeige" in Frankfurt uraufgeführt wurde, hat den offiziellen Auftrag erhalten, den orchestralen Teil des Eröffnungsspiels zur Olympiade 1936 zu schreiben.

Der italienische Komponist Adriano Lualdi hat ein großes Ballett „Der schwarze Blitz" vollendet, das in der nächsten Spielzeit in Italien aufgeführt wird.

Der bekannte Komponist Hermann Simon schrieb die Chöre und Begleitmusik zu einem Hitlerjugendspiel von Hermann Roth, das zu Pfingsten bei der Düsseldorfer Tagung der Reichsjugendführung auf der Golzheimer Heide uraufgeführt wurde. Auf dem Reichschorfest in Bremen am 17. Mai wurden zwei Massenchöre von Hermann Simon aufgeführt. Der Berliner Rundfunk brachte Simons Musik zu Goethes „Faust", ferner die Komposition zu der Funkdichtung „Weg ins Wunder".

Eine neue Oper wurde von Felix v. Weingartner vollendet, deren Held Kaiser Julian Apostata ist.

Der polnische Klaviervirtuose Raoul Koczalski hat ein Ballett „Reise nach Polen" komponiert, das neben Polonaisen, Mazurken und Krakowiaks als Gegensatz einen deutschen Walzer bringt. Dieses Tanzspiel kommt an einer deutschen Bühne zur Uraufführung.

Der Tagespresse entnehmen wir die kaum glaublich erscheinende Nachricht, daß Generalintendant Meißner unter dem Hinweis auf die Zuschauerkrise und das mangelnde Interesse des Publikums im nächsten Spieljahr von jeglicher Art von Uraufführungen an den Städtischen Bühnen Frankfurt a. Main absehen will. Ein solcher Boykott des schaffenden Künstlers ist unvereinbar mit dem Geist unserer Zeit.

Friedrich Karl Grimm hat ein größeres Orchesterwerk, eine symphonische Legende nach Theodor Körners „Zriny" vollendet.

Das „Konzertstück für die Janko-Klaviatur" von Prof. Walter Rehberg ist vom Komponisten zu einem einsätzigen Klavierkonzert umgearbeitet worden, dessen Klavierpart ebenfalls für die Janko-Klaviatur bestimmt ist.

Das Chorwerk „Heiliges Vaterland" von Franz Philipp, eine Volkskantate für Männerchor und Knabenstimmen op. 32, erlebte am 22. Juni bei der feierlichen Einweihung der Thingstätte in Heidelberg seine Uraufführung. Nach einem Entwurf der Reichspropagandaleitung der NSDAP wurde das Chorwerk einbezogen in die Feierfolge einer großen Sonnwendfeier, deren musikalische Grundlage die Volkskantate von Franz Philipp darstellt. Das Werk wurde von den Heidelberger Männerchören unter Leitung von GMD Overhoff in Verbindung mit den NS-Jugendformationen aufgeführt. — Gleichzeitig kam die Volkskantate „Heiliges Vaterland" von Franz Philipp auch auf dem Thingplatz in Koblenz zur Aufführung. Die konzertmäßige Erstaufführung findet beim diesjährigen Bad. Sängerbundesfest durch die Karlsruher Sängervereinigung unter Leitung des Gauchormeisters Hugo Rahner statt.

Heinrich Zöllner wurde eingeladen, auf dem Sächs. Sängerbundesfest zu Leipzig Ende Juni sein neuestes Werk „Vaterländische Volksouverture" selbst zu dirigieren. Das gleiche Werk gelangt im Oktober auch auf dem Badischen Sängerbundesfest zu Karlsruhe zur Aufführung.

Ein „Kultisches Oratorium" von Willi Hammer gelangte unter Leitung des Komponisten durch die Altonaer Städt. Musikpflege erstmals zur Aufführung.

Alex Grimpe hat seine sinfon. Musik für großes Orchester zu Hans-Walter Breyholdts Hördrama „Hauptmann Brühl", die er im Auftrage des Reichssenders Hamburg geschrieben hat, soeben beendet. Der junge Hamburger Tonsetzer arbeitet jetzt wiederum an einer Hörspielmusik für den Reichssender Hamburg.

Karl Schülers Werk 26 „Langemarck", ein Chor zur Heldengedenkfeier für 4st. Männerchor

mit 1st. Volksgesang, Bläsern und Pauken wurde vom Gau Thüringen des DSB für eine Gesamtaufführung aller seiner Chöre zum diesjährigen Gausängerfest angenommen.

Herbert Brust schrieb „Zwei ostpreußische Dorfmusiken" für einige Instrumente, die bei einer „Masurensendung" über den Kurzwellensender gingen. In der gleichen Veranstaltung sangen 800 Schulkinder das bekannte „Ostpreußenlied" (Land der dunklen Wälder) von Herbert Brust.

„Nun sind wir Kameraden, der Fritz und ich und du", das jüngst im Rundfunk erklungene Arbeitsdienstlied Karl Meisters hat den Beifall des Reichs-Arbeitsführers Oberst Hierl gefunden, der seine Widmung entgegennahm. Es gelangt in den Blättern der Inspektion für Bildung und Erziehung Berlin zum Abdruck.

Von Hans Chemin-Petit gelangten in der letzten Spielzeit folgende Werke zur Aufführung: Claudius-Motette „Vor allem, das entstand" (Magdeburger Domchor), Claudius-Motette „Empfangen und genähret" (Dresdner Kreuzkirchenchor, Berliner Domchor, Magdeburger Domchor), Kammeroper „Der gefangene Vogel" (Reichssender Hamburg, Köln, Kurzwellensender), Hymnen nach Hölderlin (Kurzwellensender, München unter Hausegger), Madrigale nach Eichendorff für Frauenchor (Dresdener Madrigalvereinigung), Konzert für Violoncello (Prof. Saal im Reichssender Berlin und Stuttgart, Grote im Reichssender Köln).

VERSCHIEDENES

Nachdem jetzt durch die letzten Urkundenbefunde unter den drei umstrittenen Häusern endgültig das wirkliche Geburtshaus Händels in Halle festgestellt werden konnte, soll das schlichte Haus als eine Museumsstätte zum Gedächtnis des Meisters ausgebaut werden.

Der Organist Dr. Hans Luedtke hat ein neues Anschauungsmittel für den Musikunterricht erfunden. Es handelt sich um eine Notentafel, deren Noten bei der Berührung mit einem Stabe gleich den richtigen Ton geben.

Das ungarische Beethoven-Komitee, dem auch die Durchführung der Beethoven-Zentenarfeiern in Ungarn oblag, hat dem Beethoven-Museum in Bonn die getreue Gipsnachbildung der in Martonvasar aufgestellten Beethoven-Statue, einer Schöpfung von Johann Pasztor in Originalgröße zum Geschenk gemacht. Die neue Statue wird im Garten des Geburtshauses Beethovens in einer eigens für diesen Zweck geschaffenen Überdachung untergebracht werden.

Die Witwe des Komponisten Frederick Delius hat bestimmt, daß sämtliche Werke in einer von Sir Thomas Beecham veranstalteten Gesamtausgabe erscheinen sollen, während seine Handschriften, Tagebücher, Briefe und musikalischen Entwürfe einem Museum oder einer Bibliothek überwiesen werden sollen.

Im Propagandaministerium fand unter dem Vorsitz von Staatssekretär Funk vor einem Kreis von Musikfachverständigen eine Vorführung des von Professor Trautwein konstruierten Elektromusikinstrumentes „Trautonium" statt.

In Paris soll demnächst eine bedeutende Sammlung von Chopinerinnerungen versteigert werden. In Polen werden Aktionen eingeleitet, um die Reliquien für das Vaterland des Meisters zu gewinnen.

Im Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum zu Frankfurt a. M. wurde eine Ausstellung „Drei Frankfurter Meister der Musik" eröffnet. Sie ist dem verstorbenen Bernhard Scholz, dem langjährigen Leiter des Hochschulkonservatoriums in Frankfurt a. M., Bodo Wolf und dem Würzburger Konservatoriumsdirektor Hermann Zilcher gewidmet und von Albert Rich. Mohr zusammengestellt. Wolf und Zilcher waren anwesend und trugen selbst Kammermusik vor.

In der Lyoner Stadtbibliothek befindet sich ein neuaufgefundenes bisher unveröffentlichtes Werk des italienischen Komponisten Alessandro Scarlatti, eine Oper in Oratorienform „Das Martyrium der heiligen Ursula". Die Oper ist jetzt von dem Pianisten Trillat neu bearbeitet worden und wird wahrscheinlich demnächst zur Herausgabe gelangen.

Dr. Hans F. Redlich fand in Privatbesitz 24 neue Lieder, Streichquartettsätze, den Finalsatz zu einer B-dur-Sinfonie, musikalische Entwürfe zu einer Musik des Schauspiels „Prinz von Homburg" u. a. aus der Feder von Hugo Wolf.

An einem thematischen und bibliographischen Verzeichnis Telemannscher Vokalwerke arbeitet Werner Menke, Leipzig C 1, Marschnerstraße 4, und bittet, auf unbekannte Handschriftenquellen aufmerksam gemacht zu werden.

Im Besitz der Baronin Leonore von Bach in Wien, einer Tochter des Wiener Komponisten Otto Bach, der ein Freund Richard Wagners war, befinden sich Briefe Richard Wagners und Franz Grillparzers, die der Öffentlichkeit bisher nicht zugänglich gemacht worden sind. Einer der Briefe Richard Wagners, der auch für die Wagner-Forschung von erheblichem Interesse sein dürfte, trägt den Poststempel Marienfeld bei Zürich, 14. April 1864, und ist an Otto Bach gerichtet. Aus dem Inhalt geht hervor, daß Richard Wagner, der bekanntlich vom Jahre 1862 bis 1864 in Penzing bei Wien lebte und dem wegen Nichteinlösung eines Wechsels in Höhe von 4500 Gulden der Schuldarrest drohte, aus Wien geflüchtet war und

von der Schweiz aus seinen Freund innigst bittet, eventuell unter Verpfändung der Einnahmen einer im Jahre 1865 beabsichtigten Konzertreise nach Moskau, die Rückkehr nach Wien zum Zwecke der Vollendung der „Meistersinger"-Partitur zu ermöglichen.

Ein unbekanntes Harfenquintett von E. T. A. Hoffmann. E. T. A. Hoffmanns gänzlich unbekanntes Quintett für Harfe und Streichquartett von klassischer Prägung bringt die in Deutschland konzertierende Harfenvirtuosin Ursula Lentrodt in den historischen Schloßkonzerten in Mainz dieser Tage zur Aufführung.

Das billige Volksklavier hilft mit, dem Klavierspiel wieder größere Verbreitung zu schaffen. Die Eisenberger (Thür.) Pianofortefabrik Hutzelmann und Co. hat nach langen Versuchen ein wohlgelungenes Pianino hergestellt, das tonlich erstaunlich viel leistet. Es ist 1.12 m hoch, 142 cm breit, 53 cm tief, hat 7 volle Oktaven, Neterdämpfungsmechanik (Fabr. Kummer), volle Panzerplatte, wiegt 190 kg, es kostet ab Fabrik 450 RM. Es ist also das billigste Klavier, das heute hergestelt wird. Es hat 85 Töne, gegenüber dem Manthey-Fabrikat, das nur 69 Töne u. dem Mannborg, das 81 Töne umfaßte. Das Instrument ist das gegebene Schulklavier. Als Neuheit bringt es einen Notenkasten über der Mechanik. (D. R. G. M. Nr. 1146546) Ich kann das Klavier, das mit vielen großen Fabrikaten den Vergleich aushält, bestens empfehlen. P. Bauer.

Am 15. September ist eine große Silcher-Gedächtnisfeier geplant, die namentlich in Schwaben unter Mitwirkung des Schwäbischen Sängerbundes durchgeführt wird. Das Silcher-Museum in Schnait soll umgebaut werden unter finanzieller Unterstützung des Deutschen Sängerbundes und des württembergischen Staatsministeriums.

Die Gemeinde Mittenwald beabsichtigt in diesem Sommer anläßlich der 250-Jahrfeier der einheimischen Geigenindustrie eine Ausstellung besonders schöner Mittenwalder Geigen und bittet alle Besitzer Mittenwalder Instrumente (auch Lauten u. a.) um leihweise Überlassung. Mit der Ausstellung soll ein Preisausschreiben für die beste Geigenkomposition verbunden werden.

MUSIK IM RUNDFUNK

Alex Grimpe hatte mit der Ursendung seines neuesten Werkes „Der Ruf der Erde" (Hörspiel von E. B. Seringhaus), einer sinfonischen Musik für gr. Orchester, im Reichssender Hamburg starken Erfolg.

Im Rahmen eines Roderich v. Mojsisovicz-Konzertes des Frankfurter Senders kamen die Ouverture zu „Der gefoppte Liebhaber" (nach Mozart) — das Kammerklavierkonzert Nr. 1 in A-dur (Klavier: Grete Altstadt-Schütze) — Orchesterzwischenspiel zu einem Lustspiel — Violinkonzert in fis-moll (Volkmar Flecken) unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Von Joachim Kötschau kamen „Fünf Lieder" nach Texten von Hermann Hesse (op. 15) im Dresdener Sender zur Erstaufführung.

Im Reichssender Berlin wurde unter Leitung von Heinrich Steiner eine unbekannte viersätzige Sinfonie in C-dur von Georges Bizet, die aus dem Archiv des Pariser Konservatoriums stammt, erstmalig aufgeführt.

Der Reichssender München, der sich wiederholt für die Werke von Reinhold I. Beck eingesetzt hat, brachte in einer Liederstunde einige seiner Lieder unter Mitwirkung von A. Neumeister (Sopran), am Flügel R. Staab.

In der Reichssendung „Zeitgenössische Komponisten" gelangt das Klavierkonzert von Hans Wedig op. 7 am 18. Juli abends von Stuttgart aus über alle deutschen Sender zur Aufführung. Solist ist Friedrich Wührer, Mannheim; Dirigent: der Komponist.

Zum Tonmeister des Reichssenders Breslau wurde Dr. Wilhelm Friedrich, der aus der Tonmeisterschule Frankfurt a. M. (Dr. Hubmann und Dr. Mertens) hervorging, berufen.

Auf Veranlassung des Reichssendeleiters Eugen Hadamovsky beging der deutsche Rundfunk am 11. Juni den 71. Geburtstag von Richard Strauß durch eine festliche Funkaufführung seiner „Ariadne auf Naxos", die vom Reichssender Berlin auf alle deutschen Sender übertragen wurde. Es dirigierte Clemens Krauß; es wirkten u. a. mit: Viorica Ursuleac (Ariadne) und Helge Roswaenge (Bacchus).

Der Prozeß zwischen dem Rundfunk und der Schallplattenindustrie wurde dahingehend entschieden, daß Schallplatten mit Ausnahme der Sprechplatten unentgeltlich übertragen werden dürfen. Die Industriefirmen haben Berufung eingelegt.

Toscanini dirigierte zum ersten Male ein englisches Orchester anläßlich eines Rundfunkkonzertes in Queens-Hall mit Werken von Cherubini, Brahms (4. Sinfonie) und Wagner (Trauermusik aus der Götterdämmerung).

Im Berliner Rundfunk kam eine Sinfonie „Nachtgedanken" von Edmund Schröder und „Sinfonietta Bajuvarica" von Gottfried Rüdinger zur Aufführung.

Fritz v. Bose brachte kürzlich im Deutschlandsender ein Klavierprogramm mit eigenen Werken zu Gehör und spielte im Reichssender Stuttgart mit dem Wendling-Quartett sein Klavierquintett, das damit die sechzehnte Aufführung erlebte. Weitere Klaviervorträge mit eigenen

Werken ſtehen in den Reichsſendern München und Frankfurt bevor.

Im Reichsſender München und in Wien (Ravag) wurde Clemens von Franckenſteins „Präludium" op. 50 für Orcheſter zu Gehör gebracht. Eine Wiederholung iſt für Baden-Baden im Juli beabſichtigt.

Vom Deutſchen Kurzwellenſender wurde Hermann Zilchers Klavierkonzert h-moll op. 20 aufgeführt.

Paul Graeners „Marien-Kantate" wurde vom Reichsſender Berlin auf alle deutſchen Sender unter Leitung von Dr. Ludwig R. Mayer übertragen.

Das vielgeſpielte Klavierkonzert op. 25 von Kurt v. Wolfurt gelangt am 4. Juli als Reichsſendung: „Zeitgenöſſiſche Muſik" über alle deutſchen Sender zur Aufführung.

Fritz Kullmann, der ſeit ſeinem Erfolg beim Internationalen Pianiſten-Wettbewerb in Budapeſt 1933 als Solopianiſt und Begleiter am Reichsſender Frankfurt tätig iſt, hat mit Klavierkonzerten und Kammermuſikabenden in Frankfurt a. M., Hanau, Bad Homburg und im Reichsſender Frankfurt weitere große Erfolge zu verzeichnen. Am 23. Mai ſpielte er das Klavierkonzert von Mili Balakirew unter Leitung von Dr. Reinh. Merten im Frankfurter Sender.

Im Reichsſender Königsberg wurde von Felix Woyrſch am 13. April der IV. Teil ſeines Myſteriums „Da Jeſus auf Erden ging" (Die heilige Woche und die Paſſacaglia über das „Dies irae" für Orgel aufgeführt.

Willy und Meta Heuſer ſpielten auf Einladung des Reichsſenders Leipzig die c-moll Sonate für Violine und Klavier op. 139 von Max Reger.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Hans Weisbach wurde eingeladen, im Rahmen der Budapeſter Kunſtwochen, in der Kgl. Oper eine Feſtaufführung der neunten Sinfonie von Beethoven mit den Budapeſter Philharmonikern zu dirigieren.

In der Pariſer Oper dirigierte Furtwängler mit größtem Erfolg Wagners „Triſtan und Iſolde".

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter gab unter Leitung des Dirigenten Eugen Jochum im Gebäude für Kunſt und Wiſſenſchaft im Haag ein Konzert, in deſſen Mittelpunkt Schuberts „Unvollendete" und Bruckners 7. Sinfonie ſtanden. Der Abend geſtaltete ſich zu einem großen Erfolg für die Berliner Künſtler. Am Schluß wurden ihnen große Kundgebungen zuteil.

In den Mozart-Feſtſpielen der Privatoper des Induſtriellen Chriſtie in Glyndbourne (Suſſex) gelangten „Die Entführung", „Figaros Hochzeit", „Coſi fan tutte" und „Die Zauberflöte" unter Leitung von Fritz Buſch zu Gehör.

In Rom kam die Oper „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß unter muſikaliſcher Leitung von Joſef Krips und in der Inſzenierung Wallerſteins durch Kräfte der Wiener Oper zur Aufführung.

Die Stadt Mexiko beging die Feier von Bachs 250. Geburtstag durch zahlreiche Veranſtaltungen der öffentlichen und privaten kulturellen Körperſchaften in den Schulen und im Rundfunk. Mehrere ſtark beſuchte große Konzerte vermittelten die wichtigſten Konzertwerke des Meiſters u. a. die in Mexiko zum erſtenmal gehörte „Kaffee-Kantate".

In Newyork dirigierte Arturo Toscanini als Abſchluß des Brahms-Zyklus des Philharmonie Symphony Orcheſtra die Serenade Nr. 1 und die 4. Symphonie.

In Prag wurde unter muſikaliſcher Leitung von Georg Széll die heitere, nach Kotzebues Luſtſpiel gearbeitete Oper „die deutſchen Kleinſtädter" von Theodor Veidl mit großem Erfolg erſtaufgeführt.

Rom brachte im Teatro Reale die „Meiſterſinger" unter Leitung von Tullio Serafin. Im letzten Konzert der Lyoner Konzertgeſellſchaft wurde Beethovens Missa solemnis eindrucksvoll wiedergegeben.

In Oxford fand eine Händelfeier ſtatt mit einem Gottesdienſt in der Kathedrale, bei dem die Chöre einige großen Colleges geſungen haben. Ferner wurde ein Konzert in der Stadthalle veranſtaltet, deſſen Programm Bachs „Magnificat" und Händels „Semele" in gekürzter Faſſung enthielt. Außerdem wurde der „Meſſias" aufgeführt, und im Shelonian Theater die h-moll-Meſſe zu Gehör gebracht. Ebenfalls ſind in Cambridge Feiern der beiden Meiſter vorgeſehen.

Johannes Strauß, der bekannte Chopin-Spieler hat ſoeben eine außerordentlich erfolgreiche Konzert-Tournée in Polen beendet. Er wurde für die nächſte Saiſon erneut nach Polen verpflichtet.

Auf dem Muſikfeſt in Oxford gelangte eine Meſſe von Bach unter Leitung von Dr. Thomas Armſtrong zur Aufführung.

Ein muſikaliſcher Empfang beim deutſchen Botſchafter v. Hoeſch in London vereinigte kürzlich etwa 400 Perſönlichkeiten der engliſchen Geſellſchaft und der Diplomatie. Begleitet von Wilhelm Furtwängler ſangen Frieda Leider, Erna Berger, Rudolf Bockelmann und Herbert Janſſen.

In Newyork fanden in der Karwoche zwei „Parsifal"-Aufführungen statt.

Rosalind von Schirach sang auf Einladung der Direktion der Coventgarden Opera, London die Gutrune in der „Götterdämmerung"

In Rumänien kam Heinrich Spittas „Deutsches Bekenntnis" durch die Deutsche Liedertafel unter Heinrich Schmitz erstmalig erfolgreich zur Aufführung.

Prof. Joseph Pembaur hatte mit einem Klavierabend in Florenz, wohin der Künstler vom Istituto Fascista die Cultura eingeladen worden war, großen Erfolg.

Pianist Erwin Koerver, München, veranstaltete mit außerordentlich großem Erfolg bei Publikum und Presse in Mailand zwei Konzerte, bei welchem Werke von Schumann, Weber, Bach und Schubert zum Vortrag gelangten.

Walter Gieseking spielte in Mexiko die „Gartenmusik" und „Alt-China" von Walter Niemann.

In Schanghai fand ein deutsches Sinfoniekonzert statt, das unter Leitung von Maestro Paci mit dem Municipal-Orchester u. a. die zweite Sinfonie von Brahms und den „Don Juan" von Richard Strauß bot. Wie wir der „Deutschen Schanghai-Zeitung" entnehmen, hatte das Konzert, das mit Wagners Meistersinger-Ouvertüre schloß, einen außergewöhnlichen Erfolg.

Wagner in Australien. Ein englisches Ensemble hat 10 Wochen lang in Sidney und Melbourne (Australien) Opernvorstellungen gegeben. Unter den 16 Werken, die zur Aufführung kamen, hatten fünf Wagner-Opern, nämlich „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", Lohengrin", „Tristan" und „Walküre" den größten Erfolg. Wagner wurde seit 22 Jahren nicht mehr in Australien gespielt. Von deutschen Werken wurde außerdem noch die „Fledermaus" in großer Opernbesetzung gegeben.

Auszeichnung einer deutschen Sängerin in Japan. Bei dem letzten Examenskonzert der Kaiserlichen Akademie der Tonkunst in Tokio erhielten zwei Schülerinnen den ersten und zweiten Preis der Akademie, die bei der deutschen Sängerin Maria Toll ausgebildet sind. Diese höchste Auszeichnung der Akademie, die der seit Jahren als Professor für Gesangskunst an dem führenden japanischen Musikinstitut tätigen Pädagogin zuteil wurde, ist zugleich eine Anerkennung deutscher Gesangserziehung.

Anläßlich des 350. Geburtstages von Heinrich Schütz veranstaltet die Columbia University in Monmouth in USA in der St. Pauls-Kirche ein großes Schütz-Festkonzert unter Leitung von Lovell P. Beveridge.

Maria Toll, Prof. an der kaiserl. Universität in Tokio sang als Solistin des Festkonzertes im „Internationalen Frauenklub von Jokohama" Lieder in deutscher, englischer und französischer Sprache.

Das Deutsche Landestheater in Rumänien will in diesem Sommer erstmalig großangelegte Freilicht-Aufführungen veranstalten, bei denen u. a. der „Günstling", die Oper des aus Siebenbürgen gebürtigen Komponisten Rudolf Wagner-Regeny zur rumänischen Erstaufführung kommen soll.

Die Wagnervereinigung veranstaltete in Amsterdam zwei festliche Aufführungen der „Walküre". Für die musikalische Leitung wurde Erich Kleiber, für die szenische Heinrich Strohm eingeladen, das Orchester stellte der Conzertgebouw.

Die Londoner Oper setzte ihre Jubiläums-Wagner-Festspiele mit der Aufführung des „Rheingold" fort, an die sich die übrigen Teile des „Ring" anschließen.

In Boston gelangten folgende Werke durch die Metropolitan Opera Association zur Aufführung: „Walküre", „Meistersinger", „Lohengrin".

In Griechenland erklangen zum ersten Male in diesem Jahr als Bach-Ehrung die Matthäus- und die Johannes-Passion.

Der in Irland lebende deutsche Pianist Carl Lenzen brachte Walter Niemanns Klavierzyklus „Hamburg" in Rejkjavik (Island) zu erfolgreicher Erstaufführung.

Die „Bukarester Deutsche Liedertafel" brachte unter der Leitung ihres wagemutigen Dirigenten, Kapellmeister Ludw. Schmidts, Heinrich Spittas Kantate „Deutsches Bekenntnis" in Bukarest zur erfolgreichen Erstaufführung. Die Vereinigung wird das Werk demnächst auch in Kronstadt singen.

Carl Schuricht eröffnete dieser Tage mit einem Festkonzert die große holländische Musiksaison in Scheveningen. Neben klassischen Sinfonien wird Schuricht zunächst eine Suite im alten Stil von Norbert von Hannenheim und die „Kleine Marschmusik" von Blacher zur Erstaufführung bringen.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1935: 2700. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1935 HEFT 8

INHALT

Bildbeilagen:

Faksimilebeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

„Der Stimmwart": Kleine Richard-Wetz-Chronika von George Armin.

Die Kleistouvertüre von Richard Wetz, unter Generalmusikdirektor Hugo Balzer aus Düsseldorf (am 3. April 1935 in der Philharmonie zu Berlin).

Ich hatte das Werk s. Z. von Arthur Nikisch in Berlin (vor ca. 15 Jahren) gehört. Wetz war anwesend. Er sagte mir: „Gut im Klang, aber ohne festes Knochengerüst. Nicht Kleist." Wetz spielte mir später mit einer ihm befreundeten Pianistin das Werk vierhändig in Leutenberg vor. Da verstand ich seine Worte. Nun hörte ich die Schöpfung unter dem Generalmusikdirektor Hugo Balzer aus Düsseldorf. Es war erlebt bis in die feinsten Verästelungen und mußte also wieder dem kundigen Zuhörer ein Erlebnis werden. Kleist, diese spezifisch deutsch-tragische Gestalt, stand plastisch vor uns da, umwittert von einem Schickal, das in der Frage nach dem uralten Warum dem Wetzens gleicht: Einer, der den Himmel durchstoßen will und ikarisch herabstürzt, niedergezogen zur Erde, zu dem Menschengetier. Warum das? Um in sich seine eigenste Welt zu finden. Betrachtet man genauer die Struktur dieser Ouvertüre unter Gehaltswertung der einzelnen Themen, die zu dieser Struktur verwendet werden, so könnte man glauben, es handle sich mehr um Goethe, als um Kleist. In goethischer Harmonie ertönt das Ganze, als ob das Kleistische gar nicht in diese tönende Geisteswelt hineingezogen worden wäre. Aber das scheint nur so. Das innere wie äußere Leben Kleists klagt aus den Wetz'schen Tönen ganz unverhüllt: die Einsamkeit des wahrhaft schöpferischen Menschen, der in seiner ganzen Schwermutfülle vor uns steht. Ehern schreitet das Schicksal über diesen Einsamen hinweg, zermalmt ihn — um eines Höheren willen, um der wehen Geburt seiner Seele willen. Die Kleistouvertüre ist eine Erlösungsouvertüre.

Freilich ist das Werk, wie fast alle Schöpfungen Wetzens, nicht für die ungebildete Menge. Was taugt denn einzig der Menge? Was will sie z. B. mit Tasso anfangen? Mit Penthesilea? Mit Kleist selbst? Wie damals zu Lebzeiten Kleists ist auch heute der Menge Kleist Hekuba und damit auch das herrliche Erinnerungsbild, das Wetz seinem Helden gesetzt hat. Wetz? Nein, Tschaikowsky! Das ist „Etwas" für die Menge. Obendrein wenn dessen b-moll Klavierkonzert gegeben wird! Mit einem Pianisten von dem phänomenalen Talent eines Höhn! Hui, wie das rast und mitreißt! Wetz? Nein, das wird in Ewigkeit kein Fressen für die Vielen-Allzuvielen sein. Doch dieser Hugo Balzer, daß ich es nicht vergesse, das ist ein „Kerl", eine Furtwänglernatur. Die gleichen Energien, denselben Schwung des Körpers, dasselbe hinreißende Temperament, den subtilen Tonsinn!

Nachwort: Die NS.-Kulturgemeinde hätte von dem Werke Wetzens sowohl die Partitur zur Kleistouvertüre wie den 4händigen Klavierauszug an der Programmverkaufsstelle auslegen wie auf dem Programmzettel dieses vermerken müssen! Auch hätte eine kurze Programmanalyse gegeben werden können. Neunzehntel aller Zuhörer kennt noch gar nicht den Namen Wetz, geschweige denn seine Werke. Es bedarf kräftigen Hinweisens auf Wetz. Sage so oft du kannst, daß Wetz ein Genie ist! und das Ende von diesem Gerede ist: man glaubt es.

EHRUNGEN

Die begabte Münchner Pianistin Thilde Kraushaar wurde mit dem Felix Mottl-Preis ausgezeichnet.

Im Rahmen der Hauptveranstaltung des Reichs-Bach-Festes in Leipzig gab Oberbürgermeister Dr. Goerdeler bekannt, daß die Universität Leipzig dem Professor der Geschichte an der Universität Aberdeen, Dr. Dr. Charles Sanford Terry, auf Grund seiner Verdienste um die Erforschung der Lebensschicksale Johann Sebastian Bachs und Joh. Christian Bachs zum Doktor der Philosophie ehrenhalber ernannt hat.

Aus Anlaß der Stiftung einer Max-Reger-Büste für die Musikhochschule durch Prof. Karl Klingler fand im Theatersaal ein Kammermusikabend statt, an dem Hochschuldirektor Prof. Dr. Fritz Stein nach herzlichen Dankesworten an den hochherzigen Stifter und an den Schöpfer des Kunstwerkes, Prof. Max Lange-München, die Büste für die Berliner Hochschule übernahm.

Im Anschluß an das von Furtwängler dirigierte Eröffnungskonzert des Nordischen Musikfestes in Lübeck fand auf Einladung der Gesellschaft zur Förderung gemeinnütziger Tätigkeit eine Nachfeier in den Räumen der Nordischen Gesell-

ſchaft in Form eines zwangloſen Beiſammenſeins ſtatt. Bei dieſer Gelegenheit überreichte der Leiter der Auslandsabteilung der Reichsmuſikkammer und Muſikbeauftragte der Stadt Lübeck, Hans Sellſchopp, Prof. Hermann Abendroth und Prof. Dr. h. c. Wilhelm Furtwängler die Goldene Denkmünze der Gemeinnützigen Geſellſchaft.

Prof. Guſtav Wohlgemuth wurde anläßlich des Leipziger Sängerfeſtes durch Überreichung einer Urkunde ſeitens der Stadt Leipzig geehrt, worin ihm ein Ehrenſold zugeſprochen wurde.

Der Führer und Reichskanzler zeichnete das 3. Orcheſterkonzert im Rahmen des Reichs-Bachfeſtes unter Leitung von Prof. Abendroth mit ſeiner Anweſenheit aus. Dem Führer wurde bei dieſer Gelegenheit die neu geſtiftete Bach-Plakette überreicht, die in Zukunft den um die Pflege der Werke Bachs beſonders Verdienten verliehen werden ſoll.

Aus Anlaß der Reichs-Bachfeier in Leipzig und der Internationalen oſteuropäiſchen Poſtwertzeichenausſtellung gibt die Deutſche Reichspoſt zur Ehrung der drei großen Meiſter der Tonkunſt, Johann Sebaſtian Bach, Georg Friedrich Händel und Heinrich Schütz, drei Sonderwertzeichen heraus. Die neuen Wertzeichen zu 6, 12 und 25 Pfennig mit den Bruſtbildern der Meiſter tragen folgende Inſchrift: „1585 Heinrich Schütz 1935" (6-Rpfg.-Marke); „1685 Joh. Seb. Bach 1935" (12-Rpfg.-Marke) und „1685 G. Friedr. Händel 1935" (25-Rpfg.-Marke).

Dem ſcheidenden Kapellmeiſter der Stadt Wilhelmshaven, Heinrich Weidinger, wurde in Anerkennung ſeiner Verdienſte die Plakette der Stadt Wilhelmshaven verliehen.

Am Geburtshauſe des vor zwei Jahren verſtorbenen Komponiſten Prof. Wilhelm Rinkens wurde eine vom Köln-Mühlheimer Männergeſangverein geſtiftete ſchwarze Marmortafel enthüllt. Zu der kleinen Feier in Eſchweiler-Röhe hatten ſich neben hervorragenden Kräften aus der Sängerwelt die Stadtverwaltung und der erſte Lehrer Wilhelm Rinkens', Ludwig Pütz aus Aachen eingefunden. Im Anſchluß an die Feier wurde von der Stadtverwaltung der Marktplatz der Stadt „Wilhelm Rinkens-Platz" getauft.

Noch zehrte man von der Fülle der Ereigniſſe während des Händelfeſtes, als ſich unſere Kunſtfreunde mit einem Teil der Händelgemeinde abſchließend zu einer Fahrt nach Kloſterhof Lippoldsberg (Weſer), dem Heim des Dichters Hans Grimm, aufmachten, wo Vorträge der Akadem. Orcheſtervereinigung und ihres Kammerchores unter Ludwig Dietz (Werke von Scheidt, Schein und Schütz) ein Treffen der Dichter Alverdes, Beumelburg, Binding, Brehm, v. d. Goltz, v. Machow und v. Salomon wirkungsvoll umrahmten. Da verſammelte außerdem die Gedenkſtunde für Agathe v. Siebold zum 100. Geburtstag einen zahlreichen Kreis ihrer noch lebenden Angehörigen und Freunde in Göttingen, froh bewegt über die ſommerliche Schönheit, mit der ſich unſere Stadt umkleidet hat. Nach einer Vorfeier am Grabe Agathes fand man ſich zur Feierſtunde in der Halle ihres Geburtshauſes, dem heutigen kunſthiſtoriſchen und muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitut, deſſen hiſtoriſches Treppenhaus ſchon bei Goethes Beſuch Bewunderung erregte, im Kreiſe der Familien Grimm, Joachim, Schütte u. d. Berliner Pianiſtin L. Walch-Schumann, die im Auftrage der Robert Schumanngeſellſchaft als Urenkelin des Meiſters erſchien, in Anweſenheit von Vertretern der deutſchen Brahmsgeſellſchaft, des Univerſitätsbundes durch Geh. Rat Prof. Brandi, des Rektors Prof. Dr. Neumann, des Kurators, Miniſt.-Dir. Geh. R. Valentiner u. des Kämmerers Dr. Claaßen i. A. der Stadt Göttingen, ein. Unter Überreichung einer ſinnvollen an der Seitenfront des Gebäudes angebrachten Gedenktafel im Namen der Brahmsgeſellſchaft an die Univerſität, zu treuen Händen vom Hausherrn Prof. Graf Vitzthum übernommen, kam Oberreg.-Rat Dr. Emil Michelmann, deſſen Buch „Agathe v. Siebold, Johannes Brahms' Jugendliebe" ja hinlänglich bekannt geworden iſt, zu ſeiner Gedächtnisanſprache. Die faſt dichteriſche Fülle des Gebotenen, eine Darſtellung der engſten Beziehungen Agathes zu Joh. Brahms untereinander und zur Göttinger Gelehrtenwelt, nicht minder aber auch die einzigartige, nordiſche Erſcheinung des Meiſters und die Geſtalt der Jugendgeliebten in ihrer fein durchgeiſtigten Weſenheit, hat hier einen beſonders ſtarken Eindruck hinterlaſſen. Wieder ſchmückte der Kammerchor mit auserwählten Weiſen von Brahms dieſe Stunde zu einer in Göttingen unvergeßlichen, denkwürdigen und gehaltvollen Erinnerungsfeier aus! W. P.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Genfer Vereinigung für zeitgenöſſiſche Kammermuſik „Le Carillon" erläßt ein Preisausſchreiben für Kammermuſik und zwar für Werke, die eine Spieldauer von 15 bis 25 Minuten haben. Die Arbeiten müſſen für drei bis höchſtens fünf



Instrumente geschrieben sein, wobei ein Instrument auch durch eine Singstimme ersetzt werden kann. Die recht niedrig angesetzten Preise betragen 500 und 300 Franken.

Die Stiftung eines Suk-Musikpreises von 5000 Kronen wurde von dem Stadtrat der Stadt Prag in Vorschlag gebracht. Für den Preis, der für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der instrumentalen Musikproduktion bestimmt ist, gelten die gleichen Bestimmungen wie für den Smetana-Musikpreis.

Aus der „Elizabeth Sprague Coolidge Stiftung" erläßt die Kongreßbibliothek zu Washington ein Preisausschreiben in Höhe von 1000 Dollars für ein Kammermusikwerk für 4saitige Streichinstrumente (ohne Klavier). Der Wettbewerb ist für Komponisten aller Länder offen. Der Wettbewerb schließt am 30. September 1936. Manuskripte in Partitur und Stimmen sollen anonym (vollständiger Name und Anschrift des Komponisten) in versiegeltem Briefumschlag an den Vorstand der Musikabteilung der Bibliothek des Kongresses in Washington (To the chief of the Music-Division, Library of Congress Washington USA) gesandt werden. Die Prämiierung fällt aus, wenn die Einsendungen den Ansprüchen der Richter nicht genügen. Es kommen nur Originalwerke in die Wahl, die vorher niemals aufgeführt und auch nicht veröffentlicht wurden. Das prämiierte Werk wird Eigentum der Bibliothek des Kongresses. Die Bibliothek beansprucht für sich auch das Alleinaufführungsrecht für das erste Jahr nach Verleihung der Prämie. Die Aufführung des prämiierten Werkes erfolgt erstmals im Frühjahr 1937 anläßlich des nächsten Kammermusikfestes in der Kongreßbibliothek. Alle an diesem Wettbewerb teilnehmenden Komponisten unterwerfen sich diesen Bedingungen.

Das Preisgericht des Wettbewerbes der Deutschen Arbeitsfront „Ehrung der Arbeit" wird den 1. und 2. Preis nicht verteilen. Die hierfür ausgesetzten Beträge von insgesamt Rm. 1800.— wurden dazu verwandt, je zwei 2., 3. und 4. Preise zur Verteilung gelangen zu lassen. Unter den Preisgekrönten verdient erwähnt zu werden Arthur Vallentin-Duisburg, mit der Komposition der „Arbeiterkantate" nach der Dichtung von Max Barthel.

Das von dem Leipziger Komponisten Ernst Joachim Huhn geschriebene Chorwerk mit Orchester „Auf zur Arbeit", Text von Moritz Fries, wurde beim Wettbewerb der Deutschen Arbeitsfront mit preisgekrönt.

Der Breslauer Komponist Dr. Fritz Koschinsky wurde von der Deutschen Arbeitsfront für seine Komposition „Das Lied der Arbeit" im Rahmen des Chorwettbewerbs „Ehrung der Arbeit" mit dem dritten Preise ausgezeichnet.

VERLAGSNACHRICHTEN

Dem heutigen Heft liegt ein Prospekt „Das tonschöne Orgelpedalcembalo" der Fa. Maendler-Schramm, München bei, dessen besondere Beachtung den Lesern der ZFM wärmstens empfohlen wird.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. Gustav Georg Röll: „Volkstum und Führertum in Richard Wagners Kunst" (Neuköllner Tageblatt, Berlin-Neukölln 26. 6. 35).

Julius Friedrich: „Die Nordische Renaissance in der Musik" (Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen 18. 6. 35).

Alfred Zimmer: „Robert Schumann in seiner Vaterstadt" Kreuz-Ztg. 8. 6. 35).

Dr. Fritz Stege: „Robert Schumann als Musikkritiker" (Der Westen Berlins, 7. 6. 35).

Alexander Berrsche: „Pfingstwunder der deutschen Musik" (Hannoverscher Kurier und Danziger Vorposten 9. 6. 35).

Otto Troebes: „Richard Wagner, Volk und Jugend" (Deutsche Shanghai-Zeitung, Shanghai, 2. 6. 35).

Dr. Fritz Stege: „Musik als Gemeinschaftserlebnis" (Westfälische Landeszeitung 28. 6. 35).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Hochschule und Ausland", Monatsschrift für Kulturpolitik und zwischenvölkische geistige Zusammenarbeit, Heft 7, Juli 1935: „Die völkischen Grundlagen des deutschen Musiklebens" von Dr. Fritz Stege.



Johann Sebaſtian Bach

„Die tiefſte Stunde“ — h moll Meſſe: Crucifixus etiam pro nobis

Von Prof. Hans Wildermann

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1935 HEFT 8

Das Reichsbachfeſt in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

In der Bach- und Buchſtadt Leipzig war das ſtattliche Bachfeſtbuch während der Zeit vom 16. bis zum 24. Juni wohl das meiſtgeleſene Buch; es verzeichnete über dreißig Veranſtaltungen, die zum ganz überwiegenden Teile Bach und ſeiner Muſik ſelbſt gewidmet waren. Die beiden Paſſionen und die h-moll-Meſſe, ſieben geiſtliche und weltliche Kantaten, die Trauerode, drei Motetten, das Wohltemperierte Klavier, das Muſikaliſche Opfer, die Kunſt der Fuge, drei Orcheſterſuiten, fünf Brandenburgiſche Konzerte, fünf weitere Inſtrumentalkonzerte, zahlreiche Kammermuſik- und Orgelwerke. In gedrängter Fülle kam aus Bachs Rieſenwerk eine reiche Auswahl zum Klingen, die bei den Feſtteilnehmern einen vorherrſchenden Eindruck hervorrief: der weſentlichſte Zug von Bachs Perſönlichkeit und die Bedeutung ſeines Geſamtwerkes beruht in der geradezu ungeheuren ſeeliſchen Weite und Vielfältigkeit, die ihn ſelbſt unter den Großen der Muſik zu einer einzig daſtehenden Erſcheinung machen. Auch dem Bachkenner wurde dieſe Erkenntnis noch nie ſo klar zur feſten Gewißheit wie in dieſen Tagen, da ſich durch die dicht aufeinanderfolgenden zahlreichen Veranſtaltungen ſonſt nicht zur Verfügung ſtehende Vergleichsmöglichkeiten nach dem unmittelbaren Höreindruck ergaben. Darin lag wohl der Hauptwert dieſes Bachfeſtes, das in dieſer Ausdehnung vorher kaum da war und auch in Zukunft nicht ſo ſchnell wieder möglich ſein wird.

Der inneren Bedeutung dieſes Feſtes entſprach der äußere Rahmen. Die Stadt Leipzig als Trägerin des Reichs-Bachfeſtes hatte eine große organiſatoriſche Vorarbeit geleiſtet, die einen würdigen und reibungsloſen Ablauf des Feſtes gewährleiſtete. Sie arbeitete eng zuſammen mit der „Neuen Bachgeſellſchaft", die den Ausſchnitt vom 21. bis zum 24. Juni als ihr 22. Bachfeſt beging. Der inneren Bedeutung des Feſtes entſprach aber auch der Beſuch; allgemein fielen vor allem die zahlreichen Teilnehmer auf, die von auswärts gekommen waren. Es wird kaum einen deutſchen Stamm gegeben haben, der nicht vertreten war. Von Siebenbürgen bis zum Rheinland ergab ſich dadurch im Geiſte Bachs ein Zuſammenklang des Deutſchtums, der den unſchätzbaren völkiſchen Wert dieſer Kunſt eindrucksvoll aufzeigte. Der Beſuch des Gewandhaus-Orcheſterkonzertes am 21. Juni durch den Führer und Reichskanzler wirkte deshalb auch als ein Symbol für die innere kulturelle Verbundenheit aller deutſchen Stämme, mögen ſie nun innerhalb oder außerhalb der Reichsgrenzen wohnen. Das gleiche Konzert beſuchten auch Reichsminiſter Dr. Goebbels, Reichspreſſechef Dr. Dietrich, ſowie Reichsſtatthalter Mutſchmann, der ſchon bei der Hauptfeier am Vormittag das Land Sachſen vertreten hatte. Den ausländiſchen Gäſten — man hörte engliſche und franzöſiſche Sprachlaute — wird ſich ein eindrucksvolles Bild deutſcher Einigkeit im Dienſt an einem ſeiner Großen geboten haben.

Von weiteren bekannteren Festteilnehmern seien noch der deutsche Kronprinz und die Kronprinzessin Cäcilie erwähnt, die beide die Johannespassion anhörten. Daß sich auch alle Altersstufen im Verständnis Bachs fanden, vom jüngsten Studenten bis zu dem einprägsamen Charakterkopf des greisen Ludwig Wüllner, verdient immerhin erwähnt zu werden.

In der Fülle des Gebotenen bildeten naturgemäß die Großwerke Bachs den tragenden Kern des Festes und damit den Hauptanziehungspunkt für die Besucher. Das „Wohltemperierte Klavier" und das „Musikalische Opfer" mußten wiederholt werden, da die begrenzte Faßkraft der Alten Handelsbörse und des kleinen Gewandhaussaales bei einmaliger Vorführung der großen Kartennachfrage nicht hätte genügen können. Unter den Großwerken und im ganzen Bachfest überhaupt wirkten wiederum die „Matthäuspassion" in der Originalbesetzung der Entstehungszeit sowie die „Kunst der Fuge" als die Höhepunkte des Festes; das erste Werk durch die Neuartigkeit des Klangbildes und die gegen früher stärkere Verdeutlichung der polyphonen Struktur, das letzte Werk durch die unerreichte Höhenstellung, die es in der abendländischen Musik einnimmt.

Man kann es Karl Straube, der doch lange Jahre hindurch die „Matthäuspassion" in großer Besetzung aufführte, nicht genug danken, daß er unter Zugrundelegung der von Max Schneider besorgten Urtextausgabe mit den Thomanern eine Aufführung des ungekürzten Werkes herausbrachte, die sich in allem an die Aufführungspraxis der Bachzeit anschloß. Selbst das Cembalo als Continuoinstrument hatte man verbannt und die Orgel dafür eingesetzt. Die kleine Besetzung des Chores wirkte sich nach zwei Richtungen hin günstig aus: Die polyphonen Chöre erstanden in einer Durchsichtigkeit, die ein Verfolgen der einzelnen Stimmen bis in die letzten Feinheiten möglich machte; die Kreuzigungschöre, „Sind Blitze und Donner", „Sein Blut komme über uns" wirkten in dieser Besetzung nicht als Getöse, sondern als scharf charakterisierende künstlerische Gebilde. Weiterhin gestattete die kleine Besetzung jene beschleunigten Zeitmaße, die Bach nach einem zeitgenössischen Bericht selbst bevorzugte. Wer aus früheren Aufführungen an der gleichen Stelle das langsame Zeitmaß des Eingangschores kannte — es wurden Achtel ausgeschlagen und bei manchen Figuren ging dem Chor bisweilen „die Puste aus" —, der hatte seine ungemischte Freude an dem prachtvollen Vorwärtsdrängen, das dieses großartige Bild der erregt klagenden Menschen- und Engelsheere unbedingt erfordert. Mit dieser denkwürdigen Aufführung hat Altmeister Straube ein Vorbild aufgestellt, das in Zukunft hoffentlich als solches betrachtet wird; vorbildlich war die Aufführung auch deshalb, weil sie zwischen die beiden ungekürzten Teile eine Pause von mehreren Stunden einschaltete und dadurch der sonst unvermeidlichen Ermüdung bei den Zuhörern vorbeugte.

Die Aufführung der „Johannespassion" unter Günther Ramin erhielt ihr Gepräge vor allem durch die unerhört virtuose Leistung des Gewandhauschores, der durch die Vollendung, mit der er sang, die in der großen Besetzung nun einmal liegenden Nachteile bis zu einem hohen Grade vergessen ließ. Die Fähigkeiten Ramins als Chordirigent traten hier wieder eindrucksvoll zutage, die Leidenschaftlichkeit der Volkschöre kann durchschlagender wohl kaum zur Geltung gebracht werden, als es hier geschah. Dagegen bewegte sich die Wiedergabe der h-moll-Messe durch den Riedelverein unter Max Ludwig nicht auf der Höhenlinie, die das Bachfest sonst einhielt. Der Chor wirkte massig-dickflüssig, der Chorsopran oft glanzlos, im Crucifixus gerieten die berühmten chromatischen Gänge daneben. Man konnte sich doch des Eindrucks nicht erwehren, daß neben anderem für die Proben eine größere Spanne Zeit gefehlt hatte, die ein solcher Chorkoloß nun einmal braucht, um einwandfrei herausgestellt zu werden.

Die vielbeschäftigten und unermüdlichen Thomaner bestritten unter Straube den Anteil der Kirchenkantaten und Motetten am Fest. Ein Kantatenabend in der Thomaskirche führte von dem freigeformten Gebilde „Es ist euch gut, daß ich hingehe" über die bekannte Kantate aus Bachs Frühzeit „Komm, du süße Todesstunde" und den Dialog „Liebster Jesu, mein Verlangen" zu der Choralkantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan" in der dritten Fassung. Diese Folge gestattete einmal, verschiedene Typen der Kirchenkantate durch ihre Gegensätzlichkeit auf sich wirken zu lassen; weiterhin kamen die unterschiedlichsten Ausprägungen

der Bachſchen Gläubigkeit zum Ausdruck, vom ſchlichten, unproblematiſchen Gottvertrauen bis zur Jenſeitsſehnſucht, die alles Diesſeitige nur unter dem Blickwinkel des Todes ſieht. Je eine Kirchenkantate brachten weiterhin die beiden Gottesdienſte. Die machtvolle Jubelkantate „Gelobet ſei der Herr“ am 16. Juni war wohl auch als ein feſtlicher Auftakt für die Bachwoche überhaupt gedacht. Im Gottesdienſt am 23. Juni wurde die Kantate „Die Elenden ſollen eſſen“ aufgeführt; zur Geltung kam damit jener Typus der Predigtkantate, in der das geſprochene Wort zwiſchen dem erſten und dem zweiten Teil zu vermitteln hat. Oberlandeskirchenrat Mahrenholz löſte mit ſeiner Predigt dieſe Aufgabe ſehr glücklich. Dieſes liturgiſche Erleben einer Kantate wird allerdings nur dann zum wirklichen Ereignis werden können, wenn ſich die geſprochene Predigt neben der muſikaliſchen einigermaßen behaupten kann; im anderen Fall wird naturnotwendig jener Zuſtand einreißen, den der Vorſitzende der Neuen Bachgeſellſchaft in ſeiner Rede während der Hauptfeier rügte: Die Kirchenbeſucher — vor allem ſolche jugendlichen Alters — ſuchen die Kantate und meiden die Predigt.

In einer Kammermuſik wurde mit einer Kantatenarie „Bekennen will ich ſeinen Namen“ bekannt gemacht, die Ludwig Landshoff erſt kürzlich der Öffentlichkeit übergeben hat. Obwohl ſie ohne Namensnennung überliefert iſt, kann an ihrer Echtheit kaum gezweifelt werden. Im gleichen Konzert konnte man auch endlich einmal die Solokantate „O holder Tag, erwünſchte Zeit“ hören, um die auch erlauchte Sopraniſtinnen meiſt einen begreiflichen Bogen machen. Helene Fahrni bewältigte die fünf Rezitative und Arien dieſer Kantate ohne eine Spur von Ermüdung.

Die Motette in der Thomaskirche erhielt dadurch ihr beſonderes Gepräge, daß ein an dieſer Stätte oft gehörtes Werk, „Der Geiſt hilft unſrer Schwachheit auf“, diesmal nicht a cappella, ſondern mit Orcheſter und Continuoorgel aufgeführt wurde. Auch mit dieſem Verfahren nahm man einen Brauch der Bachzeit wieder auf, da dieſe Beſetzung durch überlieferte Stimmen erwieſen iſt. Im Gegenſatz zu der Frage „Große oder kleine Beſetzung?“ in der Matthäuspaſſion erhebt ſich hier nicht die Notwendigkeit einer unbedingten Entſcheidung zugunſten eines beſtimmten Verfahrens, ſondern man kann ohne weiteres zugeben, daß beide Formen möglich ſind. Mit Orcheſterbeſetzung wirkt die Motette natürlich farbiger, a cappella ausgeführt iſt ſie — ſchwerer zu ſingen. „Jeſu, meine Freude“, das Glanzſtück der Thomaner, verfolgte ſelbſt derjenige mit geſpannteſter Aufmerkſamkeit, der dieſe Motette ſchon Dutzende von Malen gehört hatte. Das Schlußſtück, der als „Motette“ auftauchende Kantatenſatz „O Jeſu Chriſt, mein's Lebens Licht“ ergriff durch ſeine faſt an Bruckner gemahnende Feierlichkeit derart, daß es wenigſtens in der Bachſtadt Leipzig bei paſſender Gelegenheit ab und zu aufgeführt werden ſollte.

Die Vokalſoliſten genügten faſt durchwegs hohen Anſprüchen und wußten um den Bachſtil Beſcheid: Helene Fahrni lernte man im Verlauf des Feſtes immer mehr ſchätzen, und mit großer Genugtuung wurde die Nachricht aufgenommen, daß ſie an das Landeskonſervatorium berufen ſei. Anni Quiſtorp beſtätigte ihren großen Ruf als Bachſängerin erneut, und die beiden Altiſtinnen Anni Bernards und Lore Fiſcher würden wir ſehr gern bald wieder hören. Heinz Marten führte den Evangeliſten in beiden Paſſionen ganz ausgezeichnet durch. Johannes Willy müßte ſich nur noch eine gewiſſe Maſſigkeit der Tongebung abgewöhnen, um als vollendeter Chriſtus zu gelten, und Rudolf Watzke, der Chriſtus der Johannespaſſion, war ſtimmlich zwar ausgezeichnet, traf aber den richtigen Ausdruck nicht immer. Sehr gute Leiſtungen bot Johannes Oettel, und in Günther Baum kann man ſicher eine verheißungsvolle Begabung ſehen. In der h-moll-Meſſe hemmte allerdings der wenig günſtige Stern, unter dem die Aufführung ſtand, anſcheinend auch einige Soliſten — nicht die bereits genannten —, die man von früher her in guter Erinnerung hatte.

Von der Inſtrumentalmuſik Bachs waren die Orgelwerke nicht nur in den ſelbſtändigen Orgelkonzerten von Karl Hoyer und Friedrich Högner vertreten, ſondern auch in Gottesdienſt, Hauptfeier, Kantatenabend und Motette. Die Poſitive der Thomas- und der Nikolaikirche zogen mit ihrer durchſichtigen, dem Typus der Barockorgel entſprechenden Klangwirkung die beſondere Aufmerkſamkeit auf ſich. Unſere drei bekannteſten Organiſten be-

währten jedenfalls den Ruf Leipzigs als „Organistenstadt" vor der Zuhörerschaft aus Nah und Fern wieder glänzend. Günther Ramin ist mit den darzustellenden Werken und der Orgel so verwachsen, daß er es sich leisten kann, die d-moll-Toccata auswendig vorzutragen. Karl Hoyer ließ jedes einzelne der von ihm gespielten Werke zum Ereignis werden, und Friedrich Högners Eigenart kennzeichnet sich dadurch, daß ihm bei größter Spielfertigkeit auch nicht die Spur des Virtuosenhaften eigen ist, sondern daß die Ausdruckswerte als solche unbedingt vorherrschen. Im Musikwissenschaftlichen Instrumenten-Museum erfreute Herbert Collum die zahlreichen Besucher durch Orgelvorträge.

Die Suiten- und Sonatenvorträge der Kammermusikkonzerte hielten sich sämtlich auf hoher künstlerischer Stufe. Die Geiger Walther Davisson und Kurt Stiehler, der erstrangige Flötist Carl Bartuzat, der Cellist August Eichhorn und von auswärtigen Künstlern Georg Kulenkampff reihten hier eine Kostbarkeit an die andere. In den Vortragsfolgen hätte man allerdings gern eine der Solosuiten für Violine gesehen, damit die Übersicht über die verschiedenen Gattungen der Solosuite vollständig wurde. Ein allgemeines, aber deshalb nicht weniger herzliches Lob den Spielern des sechsten Brandenburgischen Konzerts.

Besonderen Widerhall erweckte die an Vollendung wohl kaum zu überbietende Cembalokunst von Günther Ramin und Friedrich Högner, die sich im ersten Orchesterkonzert außerdem zur Wiedergabe des ersten und zweiten Doppelkonzertes zusammenfanden; vor allem das C-dur-Konzert vermittelte in dieser Ausführung unvergeßliche Eindrücke. Dieses Konzert wurde vom Konservatoriumsorchester unter Walther Davisson bestritten. Mit der dritten Orchestersuite und dem vierten Brandenburgischen Konzert wurden Leistungen geboten, die man rückhaltlos als „hervorragend" anerkennen muß. Auch die h-moll-Suite mit Carl Bartuzat als Vertreter der Solopartie geriet bis auf die Badinerie, in der die Begleitung etwas zurückhaltender hätte sein müssen, sehr schön. Es will etwas heißen, wenn ein Studierenden-Orchester auf einem Musikfest, das zu hohen Ansprüchen geradezu erzieht, sich einen derartigen Erfolg holt. Das zweite Konzert leitete Edwin Fischer mit dem Gewandhaus-Orchester in kleiner Besetzung. Es hatte seinen Gipfelpunkt in dem zweiten Brandenburgischen Konzert mit dem prachtvollen Konzertieren seiner vier Soloinstrumente; die rhythmisch straffe und — von dem Cembaloersatz abgesehen — stilgerechte Ausführung ließ hier kaum jene bekannte, manchmal etwas eigenwillige Einstellung Fischers zu Bach wirksam werden, die im d-moll-Klavierkonzert und im fünften „Brandenburgischen" teilweise auch hervortrat. Selbst im Piano ist Bachs Musik nun einmal kein Säuseln, sondern immer, auch bei stärkstem Gefühlsinhalt, Linienführung. Zu einer wirklichen Meisterleistung wurde die Wiedergabe der „Chromatischen Fantasie", die ja auch der Darstellungsweise Fischers mehr entgegenkommt.

Das dritte Orchesterkonzert, das durch den Besuch des Führers seine besonders festliche Note erhielt, leitete Hermann Abendroth; von einer herrlichen Musizierfrische war dieser Abend getragen, der vom ersten „Brandenburgischen" zu der selten zu hörenden vierten Orchestersuite führte, die man so schön allerdings auch nur mit solchen Clarintrompetern aufführen kann, wie sie hier zur Verfügung standen. Das d-moll-Doppelkonzert spielten Georg Kulenkampff und Edgar Wollgandt so prachtvoll, daß der letzte Satz wiederholt werden mußte. Beim a-moll-Tripelkonzert fanden sich auch Günther Ramin und Carl Bartuzat, die Unverwüstlichen, wieder auf dem Podium ein.

Lebhafter Teilnahme begegnete der von Rudolf Opitz unternommene Versuch, das gesamte „Wohltemperierte Klavier" auf dem Clavichord, dem Hausinstrument der Bachzeit, vorzutragen. Der Versuch zeitigte ein positives, aber auch ein wesentlich schwerer wiegendes negatives Ergebnis. Außerordentlich klar kommt in den Fugen das polyphone Gewebe zur Geltung; die Stimmführung entwirrt sich dem Ohr mühelos. Was dagegen den Ausdruckswert anbelangt, der ja in den 48 Präludien und Fugen die unterschiedlichsten seelischen Bezirke durchschreitet, so bleibt der dünne, zirpende Ton dieses Instruments fast alles schuldig. Bei einigen Fugen — etwa der D-dur des ersten Teiles oder der A-dur des zweiten — muß man wohl ohne weiteres annehmen, daß schon Bach selbst sie für das

Cembalo bestimmt hat, da beim Spiel auf dem Clavichord das Mißverhältnis zwischen dem ursprünglichen Ausdruckswert der Stücke und dem tatsächlich erscheinenden Klangbild zu kraß ist. Alles in allem genommen kam man immer mehr zu der Einsicht, daß Bach die Ausdrucksmöglichkeiten des Clavichords einfach gesprengt hat. Auch das bescheidene Mittel der „Bebung" reicht in den getragenen Stücken nicht entfernt aus. So wird man in diesem Fall doch lieber beim Hammerklavier bleiben, das allerdings anschlagsmäßig dem polyphonen Stil entsprechend zu behandeln ist, d. h. mit einem klaren non-legato-Anschlag und unter sparsamster Verwendung des Pedals. Man muß aber Rudolf Opitz, der sich als Bachspieler bester Schule zeigte, dankbar sein, daß er die Gelegenheit zu dem anregenden Vergleich der verschiedenen instrumentalen Klangwelten gab.

Und nun zu den Werken des letzten Bach. Das „Musikalische Opfer", die großartige Huldigung eines Genies an das andere, erklang erstmalig in einer neuen, von Johann Nepomuk David stammenden Anordnung und Instrumentierung. David führt von dem dreistimmigen Ricercar für Cembalo über vier Kanons zu dem „Canon per tonos" als erstem Höhepunkt. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet hierauf die Triosonate; an sie schließt sich eine neue Kanonfolge an, die von dem zweistimmigen Krebskanon ausgeht und mit dem sechsstimmigen Ricercar schließt. Die durchwegs kammermusikalische Instrumentation verwendet Flöte, Oboe, Englischhorn, Fagott, 1. und 2. Violine, Viola, Violoncell, Kontrabaß und Cembalo; sie ist auf möglichst klare Verdeutlichung der Linienführung ebenso bedacht wie auf klangliche Gegensätzlichkeit zwischen den einzelnen Nummern und macht daher den überzeugenden Eindruck barocker Stilgerechtheit. Man kann nur wünschen, daß sich dieses Wunderwerk kontrapunktischen Musikdenkens in dieser brauchbaren Einrichtung weithin einführt. Mitglieder des Gewandhausorchesters und Friedrich Högner am Cembalo verhalfen dem Werk zu einer sorgsamen Darstellung, der lediglich die mörderische Hitze des Tages einen kleinen Streich spielte.

Das „Musikalische Opfer" bedeutet für Bach die Auseinandersetzung mit einem scharf profilierten, aber nicht von ihm selbst stammenden Thema. Bei dieser Auseinandersetzung handelte es sich für Bach zweifellos vorwiegend darum, die kontrapunktischen Probleme, die das Thema bietet, abzuwandeln und zu erschöpfen. Daß bei einem Bach niemals ein trockenes kontrapunktisches Studienwerk zustande kommt, versteht sich ja von selbst; aber die Einfügung der Triosonate kann man doch sicher dahingehend deuten, daß Bach auch einmal etwas „eigene Wege" gehen und sich von dem eindeutigen Ausdrucksgehalt des königlichen Themas freimachen wollte, das scharf dialektisch energisches Aufraffen und resigniertes Zurücksinken gegeneinanderstellt.

Die „Kunst der Fuge" dagegen ist ein Werk, in dem auch die schwierigste kontrapunktische Problemstellung immer nur der tiefsten und persönlichsten Seelenaussprache des letzten Bach dient. Die sich an zwei Tagen folgenden Aufführungen des „Musikalischen Opfers" und der „Kunst der Fuge" ließen den unterschiedlichen Charakter beider Werke schlagend deutlich werden. Es wäre natürlich völlig abwegig, das „Musikalische Opfer" lediglich von der „Kunst der Fuge" her zu sehen und es etwa zu vernachlässigen. Während man aber die Aufführung des „Musikalischen Opfers" voller Bewunderung über die großartige Kontrapunktik des Werkes verließ, war man am Schluß der „Kunst der Fuge" einfach „erschlagen" von dem ungeheuren Ausdrucksgehalt des Werkes, in dem auch die höchste polyphone Kunstleistung von den seelischen Hintergründen so vollständig „aufgesogen" wird, daß man an die kontrapunktisch-technische Seite des Werkes unter dem unmittelbaren Höreindruck gar nicht mehr zu denken vermochte. Der nachträgliche Versuch, sich über diese Wirkung des Werkes Rechenschaft abzulegen, führte zu der wohl am meisten einleuchtenden Deutung, daß der Mystiker in Bach hier diesem religiösen Weltgefühl den vollendetsten und überzeitlichsten Ausdruck verliehen hat, den es wohl überhaupt gibt. Man mag das eine Thema, aus dem sich das ganze Werk ergibt, als Symbol für Meister Eckards „fünklîn", als Symbol für die göttliche Weltseele nehmen, dem die Welt der Erscheinungen ihr Leben verdankt — anders als mit symbolischer Deutung kommt man diesem Werk gar nicht auf den Grund —, man mag

die ebenfalls stark mystische Monadenlehre Leibnizens heranziehen, man mag in der Einführung des B-A-C-H-Themas in die Quadrupelfuge die stolze Haltung des Mystikers sehen: „Wenn ich nicht wäre, wäre auch Gott und die Welt nicht": gefühlsmäßig wie denkmäßig liegt doch die ganze Erlebnissphäre dieses unerhörten Werkes in der mystischen Haltung begründet. Als vollendeter und überzeitlicher Ausdruck dieser Haltung wirkt es deshalb, weil es als reines Instrumentalwerk weder konfessionellen Vorstellungen und Bindungen noch zeitlich bedingten literarischen Wendungen und Bildern verpflichtet ist; „deutsch" wirkt diese Mystik deshalb, weil sie in einer zuchtvollen, höchsten künstlerischen Könnens sich bedienenden Form Gestalt annimmt. Allein um dieses einen Werkes willen lohnt es sich, als Mensch der abendländischen Kultur zu leben; allein dieses eine Werk verpflichtet dazu, Sorge zu tragen, daß eine solche Kultur bestehen bleibt, solange es Menschen auf der Erde gibt.

GMD Hans Weisbach brachte das Werk in der Graeserschen Anordnung und Instrumentation, die in der Thomaskirche akustisch sehr gut wirkte. Bis erst einmal ein restlos überzeugendes Klanggewand für die „Kunst der Fuge" gefunden ist, werden allerdings wohl noch viele Erfahrungen gesammelt werden müssen. Die Wiedergabe des Werkes, die uns Weisbach mit dem Sinfonieorchester, Friedrich Högner und Walter Zöllner an den Cembali und der Orgel bot, ließ den großen Ruf, den Weisbach als Interpret dieses Werkes im In- und Ausland genießt, ohne weiteres begreiflich erscheinen. Es war eine Meisterleistung nachschöpferischen Gestaltungsvermögens.

Diese Schau über den instrumentalen Teil des Bachfestes sei nicht beschlossen, ohne den Mitgliedern der beteiligten Orchester — vor allem denen, die solistisch tätig waren — Dank und Anerkennung auszusprechen. Besonders manche Mitglieder des Gewandhausorchesters hatten Arbeitsleistungen zu bewältigen, die an die Grenze des physisch Möglichen gingen und nur durch idealistische Hingabe an die Sache überhaupt bewältigt werden konnten. Die Festbesucher haben aber jedenfalls den Eindruck mitgenommen, daß Leipzig nicht nur die Stadt erstklassiger Chöre, sondern auch einer höchstwertigen Orchesterkultur ist.

*

Durch das gesprochene Wort und durch bildhafte Eindrücke suchte man im Verlauf des Festes den großen Thomaskantor mehrfach zu ehren und seine Bedeutung ins rechte Licht zu rücken. In der ersten Feier, der Gedenkfeier am Grabe Bachs in der Johanniskirche am 17. Juni, hatte freilich der Meister mit seiner Musik noch selbst das Übergewicht. Um eine Gedächtnisansprache, in der Pfarrer Schlosser die Beziehungen Bachs zur Johanniskirche knapp und klar schilderte, gruppierten sich die beiden Teile der Trauerode, die Kantor Willy Stark mit seinem gut klingenden und trefflich disziplinierten Chor zur Aufführung brachte. Nicht nur wegen der wundervollen Tonmalerei des Alt-Rezitativs, sondern um der Bedeutung des gesamten Werkes willen sollte diese Schöpfung Bachs öfters zu hören sein. Unter den Klängen von Bachs letztem Choralvorspiel erfolgte die Kranzniederlegung in der Bachgruft und mit „Komm, süßer Tod" aus dem Schemellischen Gesangbuch schloß die Feier.

Auch die Hauptfeier am 21. Juni im großen Gewandhaussaal wurde mit Bachscher Musik eröffnet; „Kommt Seelen, dieser Tag", durch die Thomaner vorgetragen, gab mit seiner festlichen Feierlichkeit die richtige Einstimmung. Oberbürgermeister Dr. Goerdeler unterstrich in seiner Begrüßungsansprache, daß sich Leipzig mit Fug und Recht als „Bachstadt" bezeichnen darf. Er gab darauf eine kurze, aber außerordentlich treffende Charakteristik von Bachs Persönlichkeit und umriß die zeitliche Lage, aus der dieses Genie emporwuchs. Mit besonderer Genugtuung wurde vor allem die Mitteilung aufgenommen, daß die Stadt nach dem Zeisigschen Bachbild eine Plakette hat herstellen lassen, die alle 5 Jahre an Männer verliehen wird, die sich um Bach besonders verdient gemacht haben; auch die Nachricht von der Ernennung des englischen Bachforschers Charles Sanford Terry zum Ehrendoktor der Universität löste große Befriedigung aus. Präsidialrat Ihlert, der Vertreter der Reichsmusikkammer, gab darauf einen Rückblick auf die Feiern des Jahres, charakterisierte Bach ebenfalls und schilderte die Aufgaben, die der Bachpflege in der Gegenwart harren; wesentlich Neues bekam

man allerdings nicht zu hören. Schließlich umriß der Vorsitzende der Neuen Bachgesellschaft, Reichsgerichtspräsident i. R. Dr. Walther Simons die Aufgaben der Neuen Bachgesellschaft und eröffnete das 22. Deutsche Bachfest. Ramins Orgelspiel schloß die Feier, der am Abend das unvergeßliche Orchesterkonzert in Anwesenheit des Führers folgte.

Die neueste kulturelle Errungenschaft unserer Stadt wurde auch in den Dienst des Reichs-Bachfestes gestellt: das Gohliser Schlößchen beherbergte eine Bachausstellung, die nicht ihren Ehrgeiz darein setzte, den Besucher durch die Masse des Gebotenen zu erdrücken, sondern durch strenge Auswahl eine kleine, aber feine Augenweide zu bieten. Wie Oberbürgermeister Dr. Goerdeler bei der Eröffnung ausführte, soll sie Bach in seiner Zeit und in seiner Familie zeigen, und Stadtrat Hauptmann schilderte die Grundsätze, nach denen sie aufgebaut wurde: Eine wertvolle Gruppe Handschriften, die sämtlich aus Leipziger Besitz stammen, und kostbare Erstausgaben, die mit zwei Ausnahmen ebenfalls nicht von auswärts herbeigeholt zu werden brauchten, gaben einen Begriff von den Quellen des Bachschen Werkes; zahlreiche Bildnisse zeigten Mitglieder der Familie Bach, Leipziger Zeitgenossen sowie die Stadt Leipzig zur Zeit Bachs. Instrumente der Bachzeit — auch in Nachbildungen — sowie Neuausgaben schlugen die Brücke zu „Bach in der musikalischen Praxis". Von auswärts hatte die Preußische Staatsbibliothek die Ausstellung beschickt, in Leipzig hatten beigesteuert: Breitkopf und Härtel, Musikbibliothek Peters, Universität, Stadtgeschichtliches Museum, Ratsarchiv und die Stadtbibliothek, deren an sich schon unschätzbar wertvolle Musikabteilung durch die von der Stadt neu erworbene Sammlung Manfred Gorke einen gewichtigen Zuwachs erfahren hat. Ein Stück dieser Sammlung, die g-moll-Sonate für Violine und Cembalo, wurde bei der Eröffnung von Kurt Stiehler und Friedrich Högner gespielt. Die Ausstellung konnte sich eines lebhaften Besuches erfreuen.

Wurde hier die Bachzeit unter Glas und Rahmen veranschaulicht, so konnte man sie im Alten Theater in Fleisch und Bein erleben, und zwar in Gestalt von Arnold Scherings „gemüterfreuendem" Spiel „Der Thomaskantor". Der 53. Geburtstag Bachs dient als Vorwurf dieses reizvollen Stücks, in dem Schering geschickt ein nettes Kulturbild des damaligen Leipzig um den Thomaskantor herum entwirft; dabei bewahrt ihn der feine Takt des Wissenschaftlers davor, Bach zu verkitschen. Unter der Spielleitung von Max Noack ergab sich ein gut abgestimmtes Ensemble, in dem Dietrich von Oppen als Bach, Kurt Meisel als Philipp Emanuel und Alfred Schlageter als musenfeindlicher Rektor Ernesti besonders gefielen. Allgemein wurde diese Vorstellung als angenehmes Intermezzo in der Hochflut der musikalischen Veranstaltungen empfunden.

Kam uns Schering hier als liebenswürdiger Musenonkel, so gab er sich einen Tag später als gestrenger Wissenschaftler und schilderte in seinem Lichtbildervortrag „Joh. Seb. Bach in Leipzig" die Ergebnisse der Forschungen, die er über die Beschaffenheit der Thomas- und Nikolaikirche und über die Aufführungspraxis der Zeit Bachs angestellt hat. Eine eingehende Stellungnahme zu seinen Ergebnissen wird sich wohl bieten, wenn Schering, seiner Ankündgiung entsprechend, diese erst veröffentlicht hat. Seine Ausführungen liefen im wesentlichen auf den Nachweis für die kleine Besetzung der Bachschen Chorwerke hinaus, die sich selbst aus den Größenverhältnissen der damaligen Choremporen ergibt. Wichtig war weiterhin die Feststellung, daß Bach in der Kirchenmusik nicht das Cembalo, sondern die Orgel als Continuoinstrument benutzt hat. Durch den Wissenschaftler wurde hier zwingend der künstlerische Eindruck unterbaut, den die „Matthäuspassion" in kleiner Besetzung hervorgerufen hatte. — In starkem Gegensatz zu der soliden Wissenschaftlichkeit Scherings stand die ästhetisierende Art, mit der Richard Benz in seinem Vortrag „Bachs geistiges Reich" an den Meister herankam. Es wurden ja eine ganze Reihe durchaus richtiger, wenn auch keineswegs neuer Tatsachen erwähnt; aber wenn z. B. kühn behauptet wird, daß „Bach den scholastischen Gebilden der norddeutschen Polyphonie erst den inneren Gehalt verliehen hätte", so hätte der Redner auch so freundlich sein müssen, uns den fehlenden inneren Gehalt etwa Buxtehudescher Orgelwerke nachzuweisen. Ohne eine gewisse Fachkenntnis geht es bei Bach leider nicht. Daß vollends

die Bachsche Musik „berauschende Düfte" ausströmen soll, war selbst alten Bachkennern neu; diese glaubten immer, so etwas gäbe es bloß bei Puccini.

Die Besonderheit des diesjährigen Jubiläums — 250. Geburtstag — war wohl der Grund, daß Bachs Werk das Fest allein ausfüllte und daß seine Vorgänger und seine Mitwelt nur gering vertreten waren. So erklangen lediglich nach dem Einläuten des Festes in der Turmmusik Pezel und Schein, und das Collegium musicum der Universität bot in der Aula ein — allerdings sehr anregendes — Kammerkonzert mit Musik der Bachzeit. Die Familie Bach war mit Friedemann — Sonate für 2 Kielflügel — einem Lied von Philipp Emanuel und einem wertvollen konzertierenden Quartett von Christian vertreten. Der Treffer der Vortragsfolge war nach meinem Empfinden die Sonate von Christlieb Siegmund Binder, die von dem Leiter des Konzerts, Prof. Dr. Helmut Schultz, in ihrer Phantastik und Virtuosität voll zur Geltung gebracht wurde.

Mit der Erwähnung des vom Sächsischen Landeskirchenchorverbandes ausgeführten Choralsingens auf dem Markt unter KMD Armin Haufe runden wir das Bild des Bachfestes ab.

*

Auch dieser ausführliche Bericht gibt nur das Wesentliche aus der Fülle der Anregungen und Eindrücke, die das Reichs-Bachfest vermittelte. Wenn wir zum Schluß einen Vorschlag aussprechen, so geschieht es in der Überzeugung, daß mit seiner Verwirklichung die Bachstadt Leipzig einen bleibenden Gewinn aus dem Bachfest ziehen kann: Wie die Matthäuspassion und das Weihnachtsoratorium, so erklinge auch die „Kunst der Fuge" alljährlich in der Thomaskirche. Damit würde die Stadt Leipzig diesem gewaltigen Werk, das in ihren Mauern entstanden ist, die Heimstätte anweisen, die ihm zukommt.

Aus der „Bach-Ausstellung" zu Leipzig.

Zu unseren Facsimile-Beilagen.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Vom Reichs-Bachfest zu Leipzig bringen unsere Beilagen zwei wertvolle Bach-Handschriften, die besondere Zierden der Bach-Ausstellung im Gohliser Schlößchen waren:

In dem sogenannten „Hochzeits-Quodlibet" haben wir nach den einleuchtenden Feststellungen von Max Schneider, der das Werk in den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jg. XXXII, Heft 2, Leipzig 1932, herausgab, die früheste uns bekannte Bach-Handschrift zu sehen. Sie ist ein Stück der Sammlung Manfred Gorke und befindet sich jetzt im Besitz der Stadtbibliothek Leipzig. Näheres über diese köstliche Schöpfung erfährt der Bachfreund in dem Aufsatz „Bachs Humor" von Fritz Müller im Märzheft dieser Zeitschrift. Das Quodlibet in der vorliegenden Form muß zwischen dem 18. September und dem 17. Oktober 1707 entstanden sein, bei dem Familientag in Erfurt, den Bach als junger Ehemann besuchte, wird es gesungen worden sein. Der Wert der Handschrift wird zwar etwas beeinträchtigt, weil sie unvollständig ist, doch gibt bereits das erhaltene umfangreiche Stück ein prachtvolles Bild von der menschlich-heiteren Seite Bachs, der sich hier tatsächlich als „Mann aus dem Volke" präsentiert.

Das „Orgel-Gutachten" dagegen zeigt Bach als den Orgelfachmann. Die Orgel der Universitätskirche war von dem Orgelbauer Johann Scheibe durchgreifend erneuert worden, und der Rektor der Universität berief Bach zur Prüfung. Wenige Wochen nach seinem Umzug von Weimar nach Köthen reiste Bach nach Leipzig und prüfte am 16. Dezember 1717 in Gegenwart zweier Zeugen die Orgel. Die Ergebnisse der Prüfung legte er in einem am 17. Dezember 1717 gezeichneten Gutachten nieder; aus einer anderen Quelle wissen wir außerdem, daß er sich mündlich sehr anerkennend über Scheibes Arbeit geäußert hat. Die Bachliteratur bringt den Wortlaut des Gutachtens bei Spitta II, S. 119 sowie in Terrys Bachbiographie, Deutsche Ausgabe Leipzig 1929, S. 354.

Ausklang zum Reichsbachfest zu Leipzig.

Besuch der „Bach-Orgeln" um Leipzig.

Von August Pohl, Köln.

Als „Ausklang" des Bachfestes war eine Fahrt zu einigen Bachorgeln vorgesehen. Sechs Rundfahrtkraftwagen nahmen die Schar unentwegter Bachianer auf. Die erste Etappe galt der Hildebrand-Orgel in Störmthal. Zur Einweihung der Kirche und Orgel komponierte Bach 1723 die Kantate: „Höchsterwünschtes Freudenfest". Die Orgel, von Bach geprüft, behielt ihre alte Disposition bis 1840, wo sie „zeitgemäß" repariert wurde, bis 1934 die Gemeindeverwaltung den Gedanken in die Tat umsetzen konnte und das Werk im Sinne ihres Schöpfers erneuern ließ. Zacharias Hildebrand, ein Schüler Silbermanns, muß sich eines besonderen Wohlwollens unseres Bachs erfreut haben und so lag es nah, dem Originalklang einer „Bachorgel" nachzuspüren. Prof. F. Högner hatte für diese Beweisführung eine dem intimen Raum angepaßte Gruppe Bachscher Werke ausgewählt. Von dem einmanualigen Werk dessen Tasten einst Bach bewegte, erstanden Choralvorspiele, einige kleinere Präludien in einer beglückenden Schönheit in einem silber-jubelnden Sphärenklang.

Zu den Silbermann-Orgeln nach Rötha! Rötha, das fleißige Städtchen der Obstweine, hat das seltene Glück gleich zwei „Silbermänner" zu besitzen. Die Georgenkirche, an deren Türen die Chorknaben in der Tracht der Kurrende aufwarteten, besitzt ein unverändertes Werk Silbermanns aus dem Jahre 1721. Die im Laufe der Zeit eingebauten Neuerungen, wie alles Artfremde, wurden entfernt, dem schlimmsten Feinde, dem Holzwurm, nach vielen vergeblichen Versuchen, Einhalt geboten und die Erneuerung durch die Orgelbaufirma Eule-Bautzen, vorgenommen.

Hier ist also der Originalklang eines Bach'schen Werkes in reinster Potenz zu erleben und um dieses seltene Erlebnis zu haben, hatte man Prof. Ramin gewonnen, der sich dieser Aufgabe in seiner meisterlichen Weise entledigte. Die Klangwelt, für viele ein Novum, wird allen unvergeßlich bleiben. Unter den Werken befanden sich die Fantasia super „Komm heiliger Geist, Herre Gott"; die Fantasie G-dur, Choralvorspiele und die Passacaglia.

Die inmitten des Friedhofes stehende Marienkirche besitzt eine Silbermann-Orgel mit elf Stimmen aus dem Jahre 1721. Auch dieses Werk ist unverändert. Prof. Ramin schenkte uns hierauf die Pastorale in F.

Nachdem in Bad Lausick dem Leiblichen Genüge getan, setzte man die Reise an dem offenbar musikkritischen Rochlitz vorüber nach dem malerischen Wechselburg fort. Die Stadt besitzt in der Kirche St. Otto eine Schramm-Orgel aus dem Jahre 1781. Im strengen Sinn demnach keine „Bachorgel" aber als Barockwerk abhold aller neuen Einflüsse, zur klassischen Orgelzeit zu rechnen. Prof. Hoyer baute aus einigen Teilen der dritten Klavierübung die ewige Musik Bachs auf. Dem zur Ruhe gehenden Tag sangen das deutsche Gloria und Glaube einen scheidenden Gruß.

Im Muldetal über die sich hinwellenden Tallinien abwärts nach Leipzig zurück.

Aus der Fülle des Schönen ragen hervor: die Kunst der „Thomaner" und die Stunde in Rötha. Man gestatte mir dazu die Schlußworte der Bachrede Wilhelm Schäfers auf dem Bremer Bachfest anzuführen:

„Dem neuen Zeitalter, dessen Wehen wir gewaltig spüren, wird J. S. Bach kein Ende mehr sein, wenn auch kein Anfang; denn wie Homer und Goethe gehört er zu den unvergänglichen Werten der Menschheit; in seinem Werk sind Tafeln der Stärke für alle Zeit aufgerichtet. Wie diese Stärke eine ihr feindliche Entwicklung überstand — denn sie blieb lebendig trotz Beethoven und Wagner, und wurde lebendiger mit jedem Jahr — so wird sie einer ihr freundlichen Entwicklung übermächtige Kräfte ausstrahlen.

Dann wird sich die größte Künstlerschaft J. S. Bachs eben darin erweisen, daß er zwar mit Tönen Gefühle auszudrücken vermochte wie einer, daß er aber mehr als einer mit Tönen Musik zu machen begnadet war, daß dieser Musik, aus der Gläubigkeit des Chorals geboren, die Kraft

innewohnt, eine neue Gläubigkeit der Menſchheit zu wecken. Wir werden ſtark ſein müſſen im Heroismus, dem Schickſal der Weltwende, das nun über uns hereingebrochen iſt, ſtandzuhalten; wir werden nicht ſtark ſein können ohne den Troſt der Gläubigkeit, den uns kein Künſtler des abendländiſchen Kulturkreiſes ſo wie J. S. Bach in ſeiner Muſik bereit hält.

Die Neue Bach-Geſellſchaft, vor der ich dieſe Weisſagung der Wiedergeburt nicht nur unſerer Muſik, ſondern unſerer Kultur im Namen J. S. Bachs getroſt ausſpreche, wird dann den Ruhm tragen, Gralshüterin geweſen zu ſein.“

Hat Joh. Seb. Bach in ſeinen Kirchenmuſiken das Cembalo verwendet?

Von Fritz Müller, Dresden.

Am 22. Juni 1935 hielt Prof. Dr. Schering auf dem Leipziger Bachfeſt einen Vortrag über Bach in Leipzig. Dabei führte er u. a. aus:

In jeder Kirche, die Bach durch ſeine Thomaner mit Kirchenmuſik zu verſehen hatte, ſtand ein Cembalo. Dieſe Inſtrumente benutzten die Präfekten beim Leiten der Motetten. Für ſeine Kantaten, Oratorien und Paſſionen verwendete Bach als Continuo-Inſtrument nur die Orgel. Während Händel von der Oper her gewöhnt war, in den Oratorien das Cembalo mit heranzuziehen, unterſchied Bach ſtreng zwiſchen weltlicher Muſik mit Cembalo und Kirchenmuſik mit Orgel. Man hat 35 Jahre dazu gebraucht, das Cembalo in die Kirche einzuführen. Die nächſten 35 Jahre werden dazu dienen, dieſes Inſtrument wieder aus den Gotteshäuſern zu entfernen.

Scherings Äußerungen fanden teilweiſe heitere Zuſtimmung. Man hörte aber auch Bedenken. Es möchte daher ernſthaft die Frage erörtert werden:

Hat Joh. Seb. Bach in ſeinen Kirchenmuſiken das Cembalo verwendet?

Aus den Partituren von Bachs Werken kirchlicher Art iſt faſt gar nicht zu erſehen, ob und wo das Cembalo mitwirken ſoll. Die unterſte Zeile iſt meiſt mit „Continuo“ bezeichnet. Bisweilen heißt es auch „Continuo e Organo“ oder auch „Fundamendo“. Mehr ſagen uns die Stimmen. Meiſt ſind zwei Continuoſtimmen vorhanden, in der Hälfte der Zahl dieſer Fälle drei und vereinzelt ſogar vier.

Eine von dieſen Stimmen ſteht immer einen Ton tiefer. Stehen, wie das bei der 3. und der 96. Kantate der Fall iſt, die beiden Continuoſtimmen in der Tonart der Kantate, ſo kann mit Sicherheit angenommen werden, daß die transponierte Stimme abhanden gekommen iſt. Die bloße Tatſache, daß eine Stimme transponiert iſt, weiſt ſie als für den Organiſten beſtimmt aus; denn die Orgeln ſtanden zu Bachs Zeiten einen Ton höher, als man die Orcheſterinſtrumente zu ſtimmen pflegte. Verſchiedene dieſer Stimmen tragen auch den Zuſatz „Organo“, bisweilen ſogar „Organo transpoſto“.

Vielfach hat Bach das Transponieren der Orgelſtimmen ſelber beſorgt. Hatte er dazu keine Zeit, ſo ſah er ſie doch gewiſſenhaft durch. Auch ſind ſie meiſt genau beziffert. Damit iſt erwieſen, daß Bach bei der Aufführung ſeiner Kantaten uſw. nicht die Orgel ſpielte. Er hätte es nicht nötig gehabt, die Stimmen für ſich zu transponieren und mit Akkordbezeichnungen zu verſehen. Sie waren für die Organiſten an den beiden Hauptkirchen von Leipzig beſtimmt.

Von den übrigen Continuoſtimmen tragen manche die Aufſchriften: Violone (ſo hieß der Vorläufer vom Kontrabaß), Violoncello, Fagotto oder Baſſone. Das ſind die Inſtrumente, die damals die Grundbaß-Stimme mitſpielten. Alle dieſe Stimmen ſind nicht transponiert. War nur eine vorhanden, ſo konnten aus ihr Kontrabaſſiſt und Violoncelliſt ſpielen. Standen zwei Violoncelliſten zur Verfügung, und ſollte auch ab und zu das Fagott mitgehen, ſo mußten mehr Continuoſtimmen geſchrieben werden.

Nun enthalten verschiedene untransponierte Stimmen Bachscher Kantaten Bezifferung. Von den zwei Continuostimmen der Kantate Nr. 20 z. B. hat Bach die Orgelstimme selber beziffert, während die Bezifferung der anderen Stimme von fremder Hand stammt. Bei der 40. Kantate sind von 4 Stimmen zwei beziffert. Dasselbe gilt von einigen Kantaten, deren Continuopart dreifach vorhanden ist. Auch wenn solche Stimmen — z. B. bei der Kantate Nr. 109 — nicht die Aufschrift „Continuo pro Cembalo" trügen, wüßten wir, daß bezifferte untransponierte Stimmen dem Cembalisten als Vorlage für die Generalbaßbegleitung dienten.

In einigen Kantaten (z. B. in Nr. 94, 100 und 177) hat der Meister durch verschiedene „Tacet" in den Orgelstimmen angegeben, wo nur das Cembalo begleiten soll. Bei der Arie „Ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde" der 95. Kantate ist die Instrumentaluntermalung so eigenartig, daß sich Bach genötigt sah, „Senza l'Organo" anzuordnen. Wenn über der Generalbaßstimme „Continuo pizzicato" steht (z. B. in der 8. Kantate), so ist es wohl selbstverständlich, daß der Organist die beabsichtigte Wirkung nicht zerstört und die akkordliche Ausfüllung dem Cembalisten überläßt!

Manchmal sind die Rezitative nur in der Cembalostimme beziffert. Dem stehen aber Fälle gegenüber, in denen die transponierte, also die Orgelstimme, nur bei den Rezitativen beziffert ist. Bisweilen sind (vergleiche Kantate Nr. 84 und 87!) sogar die Melodien der Rezitative in die Orgelstimmen eingetragen!

Hieraus geht hervor, daß sich Bach bei Verwendung des Cembalos nicht an feste Grundsätze hielt. So steht in der Partitur der 27. Kantate bei einer Arie mit Jagdoboe über dem sehr klaviermäßig gehaltenen Part die Vorschrift „Cembalo", während die herausgeschriebene Stimme als „Organo obligato" bezeichnet ist!

Wir wissen, daß Bach ein großer Praktiker war und auf die jeweiligen Verhältnisse Rücksicht nahm. Nach Neujahr gab er dem Chor ganz einfache Aufgaben, weil die Stimmen durch das Straßensingen „abgekämpft" waren. Für die Stimmen, die keine geeigneten Kräfte aufwiesen, fiel das Solo aus. Waren tüchtige Instrumentalisten vorhanden, so schrieb Bach für sie obligate Stimmen. War Not am Mann, so mußte, wie die Kantaten mit obligater Orgel beweisen, die „Königin der Instrumente" eine Bläserpartie ausführen!

So ähnlich verhielt es sich auch mit dem Cembalo. Verwendete Bach viel Instrumentalisten, so wurde der Platz auf dem Chor knapp. War er mit Instrumentalisten schlecht bestellt, so leitete er, wir wir aus einem Briefe Philipp Emanuel Bachs wissen, das Ganze als Erster Geiger. Dann mußte ein Schüler das Cembalo bedienen; und zu diesem Zwecke wurde eine Continuostimme beziffert. Sonst aber saß der Meister selbst am Kielflügel und hielt von dort aus Chor und Orchester in der Weise in Ordnung, wie es Joh. Matth. Gesner so anschaulich geschildert hat.

Daß Bach Kirchenmusiken vom Cembalo aus leitete, geht aus einem Berichte über die 1727 erfolgte Aufführung von Bachs „Trauerode" hervor. Wie Dr. Schneider in seiner Arbeit „Der Generalbaß bei Joh. Seb. Bach" (Jahrb. der Musikbibliothek Peters, 1914/15) mitteilt, beschrieb Sicul im „Tönenden Leipzig" gewissenhaft alle benutzten Instrumente, unter denen sich auch die Orgel befand, und betonte: „. . . mit Clave di Cembalo, welches Herr Bach selbst spielte".

Drum sind auch so wenig als Cembalostimmen eingerichtete Continuostimmen vorhanden. Wenn sich der Meister an den Kielflügel setzte, so spielte er aus der Partitur und brauchte keine besondere Stimme.

Die Tatsache, daß so viele Orgelstimmen auch in den Nummern beziffert sind, in denen eigentlich das Cembalo mitzuwirken hat, erkläre ich mir so: Bach mußte damit rechnen, daß bei einer Wiederholung einer Kantate das Cembalo nicht verwendet werden konnte. Da mußte der Organist für alle Fälle die Bezifferung vollständig in seiner Stimme haben. Ferner pflegte Bach auch die Stimmen seiner Kantaten usw. gegen Bezahlung zu verborgen. Nicht in jeder Kirche stand ein Kielflügel. In solchen Fällen wurde die Begleitung aller Nummern auf der Orgel ausgeführt.

Unter normalen Verhältnissen aber mag Joh. Seb. Bach Orgel und Cembalo in seinen Kirchenmusiken so verwendet haben, wie es sein Sohn Philipp Emanuel in der Einleitung zum II. Teil seines „Versuchs über die wahre Art, das Klavier zu spielen" klipp und klar dargestellt hat:

> 3. §. Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre und überhaupt der Bindungen wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.
>
> 4. §. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien .... mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey sein. (Ph. E. B. meint hiermit das Cembalo.)
>
> 5. §. Dieses letztere Instrument ist außerdem beym Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich.

Bach hat nicht streng zwischen Kirchen- und Kammermusik, zwischen religiöser und weltlicher Kunstausübung unterschieden. Er hat zahlreiche Sätze, die erst für außerkirchliche Zwecke bestimmt waren, in seine Kirchenkompositionen aufgenommen. Es sei nur an die Entstehung vom Weihnachtsoratorium erinnert! Und wie viele Nummern seiner Kantaten sind rein kammermusikalisch gehalten. Sie kommen erst richtig zur Geltung, wenn zur Menschenstimme und zu den Figuren des obligaten Instruments der knispelnde Silberton des Cembalos tritt. Und wie trefflich nehmen sich die geharften Cembaloakkorde in den Rezitativen aus! Nebenbei sei bemerkt, daß es keinen Zweck hätte, die Baßlinien durch das Violoncell „nachzuziehen", wenn man in den Rezitativen die Orgel als Generalbaßinstrument benutzt!

Die Frage, ob Bach zu seinen Kirchenmusiken das Cembalo verwendet hat, muß bejaht werden. Wir wollen darum froh sein, daß es in zähem Kampfe gelungen ist, das Cembalo in die Kirche zu bringen, und darnach streben, daß nach und nach in jedes Gotteshaus ein Kielinstrument kommt.

Bach und Wagner.

Ein Vortrag von Hans Joachim Moser, Berlin.

Beachtet man, daß dieses Bach-Jubeljahr zwischen zwei Bayreuther Festspieljahren eingebettet liegt, so darf der Gedanke wohl verlocken, den großen Thomaskantor und Richard Wagner einmal nahe nebeneinander zu stellen. Entsprechen sie sich nur als extreme Gegensätze? Der größte aller Musikdramatiker — und jener größte evangelische Kirchenmusiker, von dem gerade Wagner einmal behauptet hat, er sei fast als einziger Meister der Musik vom Drama gänzlich unberührt geblieben? (Was übrigens angesichts seiner mehreren szenischen Festspiele nicht einmal völlig stimmt, ganz davon abgesehen, daß derjenige, der den Wutschrei „Barrabam!" formte, doch wohl den Nerv des Dramatikers auf höchste Art bewiesen hat. Wie umgekehrt der Parsifalkomponist auch ein gut Teil Oratoriengeblüt in sich besaß.) Der Gipfel deutscher Hochromantik gegen den Großmeister deutschen Hochbarocks! Aber da haben wir schon dreierlei Gemeinsamkeiten — die Hochreifestile, die beiden etwas höchst Reizsames, an den Grenzen ihrer Kunsttechniken Beheimatetes geben; das gemeinsam Protestantische, das Wagner gerade in den „Meistersingern" mit Bachs Welt des Luther'schen Chorals in innige Berührung treten läßt — man denke nur an den Gemeindegesang in der Eröffnungsszene und an die Luther-Sachs'sche „Nachtigall" im Schlußgesange, an das Tauflied „Am Jordan St. Johannes stand", an die Cantus-firmus-Finales des 1. und 2. Akts, an denen Bach wohl sein „Schmunzellachen" entfaltet haben würde. Und vor allem die Gemeinsamkeit des Deutschen, insbesondere der thüringisch-sächsischen Stammesgemeinschaft — führt doch Wagners Stammbaum, gleich ob er ein „Wagner" oder ein „Geier" gewesen ist, beidemale auf sächsische Kantorenfamilien zurück; und sollte Chamberlains Meinung Recht haben, daß Wagners Mutter eine natürliche Tochter Prinz Constantins von Weimar gewesen sei, so würden sich damit die Lebenskreise Bachs und Wagners nicht nur in Leipzig, sondern auch in Ilmathen berühren.

Merkwürdigerweise haben beide Meister auch den gleichen Rutztypus, so daß der „geborene Bachsänger“ den „Wagnersänger von Natur“ keineswegs auszuschließen braucht — und umgekehrt.

Gerade der junge Wagner in Leipzig ist noch einer Fülle von Bachtraditionen begegnet — es ist wie ein Symbol dafür, daß er bei einem Thomaskantor seine Fugenkünste erlernt hat, und wir werden sehen, daß seine Bachverehrung eine charakteristische Sondernote im reichen Chor der romantischen Bachrenaissance darstellt. Gewiß, was er über Bach aussagt, hält heute streng musikgeschichtlich nicht immer ganz stich — er sah ihn als einen geheimnisvollen Urvater am Horizont der Vergangenheit, wo wir Bach zugleich auch als Enkel der Heinrich Schütz'schen Kunst, als Urenkel der Lasso'schen, als Urabkommen eines Johann Walter erblicken. Dafür aber hat er — was wichtiger ist — mit dem Ahnungsvermögen des genialen Mitbruders Bachs Lebendigkeit als glühender Musiker voll begriffen zu einer Zeit wo man ihn biedermeierlich verbürgerlichte, verkleinlichte, verniedlichte, akademisierte — darin liegt ein ungeheures Verdienst von Wagners überzeitlicher, ahistorischer Betrachtungsweise. Das möge zunächst in Wagners Schriften verfolgt werden! Da sagt er z. B. in jener prächtigen Abhandlung seiner Rienzizeit „Über deutsches Musikwesen“ (Paris 1841) zur Motette: „Die großartigsten Kompositionen von diesem Genre besitzen wir von Sebastian Bach, sowie dieser überhaupt als der größte protestantische Kirchenkomponist betrachtet werden muß. Die Motetten dieses Meisters . . . sind unstreitig das Vollendetste, was wir von selbständiger Vokalmusik besitzen. Neben der reichsten Fülle des tiefsinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im echt protestantischen Sinne vor. Dabei ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner anderen Kunsterscheinung übertroffen wird. Noch erweitert und vergrößert finden wir aber diesen Genre in den großen Passionsmusiken . . ., fast ausschließlich dem großen Seb. Bach eigen.... Welcher Reichtum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft, Klarheit und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Meisterwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert, was man um so mehr berechtigt ist anzunehmen, als ich nachgewiesen zu haben glaube, wie auch diese großartigen Kunstproduktionen aus den Herzen und Sitten des deutschen Volkes hervorgingen.“

Dazu erwähnt Wagner noch (Nachruf auf Chordirektor W. Fischer in Dresden, Ges. W. V 107) seine praktische Leitung eines solchen Werks: „. . . als Fischer das Unglaubliche zu Stande brachte und z. B. seinem Theaterchor die Bach'sche Motette „Singet dem Herrn“ auf eine Weise einstudierte, daß ich auf die ungemein virtuose und sichere Leistung der Sänger hin mich selbst veranlaßt sehen konnte, das seiner haarsträubenden Schwierigkeiten wegen sonst stets nur im vorsichtigsten „Moderato“ aufgefaßte erste Allegro der Motette im wirklichen feurigen Tempo zu nehmen, was bekanntlich unsere Kritiker zu Tode erschreckte.“

Dies Konzert von 1848, wo die Motette auf Palestrinas „Stabat“ folgte, erwähnt er auch in „Mein Leben“ (XIV 190). In der Züricher Abhandlung „Zukunftsmusik“ kommt Wagner noch einmal auf dieses Werk zu sprechen, als er darstellt, wie in der Geschichte der deutschen Kirchenmusik Polyphonie und Harmonik sich gleichgewichtig durchdrungen haben (VII 108): „Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt derjenige leicht, dem es vergönnt ist, eine schöne Aufführung Bachscher Vokalkompositionen zu hören, und ich verweise hier unter anderem auf eine achtstimmige Motette von Seb. Bach „Singet dem Herrn ein neues Lied!“, in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.“

In der Triebschener „Beethoven“-Schrift von 1870 (VIII 101) exemplifiziert der Meister, um für das Chorfinale der Neunten Sinfonie die Idee des „Miteinstimmens aller“ zu verdeutlichen, auf die Choräle von Bachs Passionen, an denen nach seiner Überzeugung die Gemeinde selbst als an einem idealen Gottesdienste teilgenommen habe.

Das führt zu den Aufführungsproblemen Bach'scher Musik, und hier hat Wagner sich im „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" (an König Ludwig 1865, VIII 148 f.) in wunderbar ernster und durchschauender Weise über Bach geäußert, indem er an die Versuche bisheriger Konservatorien anknüpft, die Schüler in die verschiedensten Stile einzuführen. Er sagt: „Am liebsten, da man mit Beethoven doch nicht mehr weiter kann, beschäftigt man sich neuerdings mit Sebastian Bach: als ob das leichter sein müßte, mit diesem wunderbarsten Rätsel aller Zeiten ins Klare zu kommen. Um Bachs Musik zu begreifen, erfordert es einer so spezifisch und tief reflektierten musikalischen Bildung, daß der Fehlgriff, diese dem Publikum, noch dazu durch die moderne leichtsinnige Aufführungsweise vermittelt, zuzumuten, nur daraus erklärt werden kann, daß diejenigen, welche ihn dennoch begehen, gar nicht wissen, was sie tun. Den Charakter dieser Musik jetzt übergehend, haben wir nur das Eine ins Auge zu fassen, daß ihre Vortragsweise uns zu einem der allerschwierigsten Probleme geworden ist, namentlich, weil hier uns selbst die Tradition, wenn sie kenntlich nachweisbar wäre, nicht mit Erfolg dienen können würde; denn soviel wir darüber erfahren, wie Bach seine Werke selbst aufgeführt hat, hier ist das Mißgeschick, welches noch alle deutschen Meister traf, nämlich die geeigneten Mittel zur vollkommen richtigen Aufführung ihrer Werke nicht zur Verfügung zu haben, ganz vorzüglich hinderlich gewesen. Wir wissen, mit wie überaus dürftigen Mitteln und unter welch ungemein erschwerenden Umständen Bach seine allerschwierigsten Musikwerke nur zu Gehör bringen konnte, und können uns schon aus diesem einseitigen Umstande erklären, wie resigniert und endlich gleichgültig der Meister gegen den Vortrag derselben wurde, deren Inhalt bei ihm fast ganz nur Gedankenspiel der innersten Seele blieb. Es wird daher das Ergebnis einer höchsten und vollendetsten Kunstbildung sein, auch für die Werke dieses wunderbarsten Meisters diejenige Vortragsweise aufzufinden und festzustellen, welche sie dem Gefühle vollkommen verständlich machen und für fernere Zeiten erschließen kann. ..." Diese logische Spannung zwischen Wunder und Wirklichkeit im Bach'schen Schaffen zieht Wagner nochmals eindrucksvoll heran, als er in der Abhandlung „Über die Bestimmung der Oper" (IX 144) auf das fragwürdige Verhältnis zwischen Shakespeare und seinen voreinstigen Schauspielern zu sprechen kommt: „Vielleicht dürfen wir ... uns auf des großen Seb. Bachs Schicksal beziehen, dessen uns hinterlassene überreiche und schwierige Chorkompositionen zunächst zu der Annahme verleiten, es müßten dem Meister zur Ausführung derselben die unvergeßlichsten Gesangskräfte zu Gebote gestanden haben, während wir im Gegenteil seine Klagen über die meistens ganz erbärmliche Beschaffenheit seines Schulknabenchores aus unwiderleglichen Dokumenten kennen." Dazu fügt er die drastische Anekdote wohl aus Leipziger Jugenderinnerungen: „Das unter Musikern traditionell gewordene Bekenntnis eines ehemaligen Chorsängers unter Bach erklärt uns, wie die Ausführung der ungemein schwierigen Werke des Meisters dennoch vor sich ging: ‚Erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheußlich', so lautete die wunderliche Erklärung". Es kommt Wagner weniger auf Historismus der Bachpflege als auf Intuition des von Bach eigentlich Erstrebten an, wie er es auch in der Schrift „Über das Dirigieren" (VIII 275) ausführt: „Bei S. Bach finden wir ... das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch eine italienische Tempobezeichnung sagen?"

Im „Beethoven" betont Wagner die eigentümliche, fast instrumentale Vokalschreibweise des Thomaskantors (IX 103): „Des großen S. Bach's Kirchenkompositionen sind nur durch den Gesangschor zu verstehen, nur daß dieser selbst hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Instrumental-Orchesters behandelt wird, welche die Herbeiziehung desselben zur Verstärkung und Unterstützung jenes ganz von selbst eingab." Das ist doch ein anderer Ton der Verehrung, als wenn der Einundzwanzigjährige in seinem „Pasticcio" von 1834 (XII 9) über diese Bach'sche Stilmischung ziemlich scharf geurteilt hatte, die Mozart'sche Cantabilität werde durch die beginnende Bachrenaissance gefährdet: „S. Bach's Meisterwerke sind alle so erfindungsreich, als sie in der Form der Fuge und überhaupt des doppelten Kontrapunktes sein

können. Seine unermeßliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. Bei diesem Übermaß von bloß musikalischem, eigentlich instrumentalischem Inhalt mußte das Wort sich sogar oft gezwungen unter den Ton fügen; die Menschenstimme, als besonderes Tonorgan, wurde von ihm gar nicht als solches bedacht; ihr eigentümlicher Effekt ward von ihm nie genug gewürdigt und erkannt, er ist als kantabler Gesangskomponist nichts weniger als klassisch, so viel auch die blinden Verehrer dieses Tonmeisters Zeter schreien mögen."

So spricht der noch unreife Anhänger des „Jungen Deutschland", der sich als Autor der „Novize von Palermo" gegen das Nordische in Bach's Schreibart zu wehren versucht — wie unerhört weit war der Weg von hier zu dem schönsten Bekenntnis des auf der Höhe ragenden Kulturdenkers Wagner zu Bach in der Schrift „Was ist deutsch?"! Da heißt es in gemeißelten Sätzen (1865, X 46 ff.):

„Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselvolle Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongeperücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns jetzt aber die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Literatur erklären, so können wir dies deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte und wie er rastlos sich neugestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien." Wagner zitiert aus Bitters Biographie, wie spärlich und beschämend nebensächlich Bach's Begräbnis veranstaltet worden sei, und fährt fort: „Und wie sich dies mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes, begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zum Besten zu geben, welcher heut zu Tage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann."

Zwischen jenem und diesem Zeugnis Wagners liegt eben der Erwerb einer genauen Bachkennerschaft, die sich auch auf die Instrumentalmusik, besonders das „Wohltemperierte Klavier" ausdehnte. Wieder drängte sich ihm hier das Aufführungsproblem geistiger Art entgegen, und man spürt die zeitliche wie sachliche Nachbarschaft zwischen Nietzsches „Geburt der Tragödie" als Entstehungsort des Begriffspaares „Apollinisch und Dionysisch" und der Wagnerschen Abhandlung „Über das Dirigieren", wenn Wagner hier erzählt, was er an der gegensätzlichen Bachauffassung der Mendelssohnianer und Liszts erlebte. Nicht ohne polemische Schärfe berichtet er (VIII 317): „Von dem großen Franz Liszt wurde mir dann auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort" (d. h. im Kreise des Leipziger Konservatoriums) „kultiviert, denn hier, wo vom modernen Effekt oder auch von Beethovenscher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohns erbat ich mir einmal den Vortrag des 8. Präludiums mit Fuge aus dem ersten Teile des wohltemperierten Klaviers (es-moll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser

meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gotik und all den Alfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit“ über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte, wohin, und unwillkürlich in eine neu-hellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Akzentuieren auf das Manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüt von diesem peinlichen Eindrucke zu reinigen. Er spielte mir das 4. Präludium mit Fuge (cis-moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studiert hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung: Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, sodaß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Teilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß jene von ihrem als Eigentum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!“ Wer jener verharmlosernde Interpret gewesen, wird uns in „Mein Leben“ verraten (XIV 164): Ferdinand Hiller, von dessen Dresdener Abonnementskonzerten Wagner obendrein berichtet: „Über seine wahre musikalische Bedeutung gab mir jedoch sein Befassen mit damals bereits meinem Urteile sehr vertrauten Musikwerken Aufschluß. Ein Triple-Konzert von Seb. Bach setzte mich durch das unter seiner Mitwirkung geleitete gleichgültige Herunterspielen desselben in wahrhaftes Erstaunen.“ Dagegen ist Wagner auch mit den wichtigsten philologischen Bachkennern seiner Zeit in Berührung gekommen (XIII 109, XIV 201), mit Hauser und Mosevius.

Sehr aufschlußreich ist, was Wagner über Bachs Eigentümlichkeit im Vergleich zu Beethoven zu sagen weiß, als er Mendelssohn wegen seiner Bachnachahmung tadelt („Das Judentum in der Musik“, V 80):

„Bachs musikalische Sprache bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuelleren, sichereren Ausdrucks rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genies, eben erst zum Durchbruche kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perrücke hervor. Es liegt eine unbegreiflich gedankenlose Verwirrung des luxuriösen Musikgeschmackes unserer Zeit darin, daß wir die Sprache Bachs neben derjenigen Beethovens ganz zu gleicher Zeit uns vorsprechen lassen und uns weismachen können, in den Sprachen beider läge nur ein individuell formeller, keineswegs aber ein kulturgeschichtlich wirklicher Unterschied vor. Der Grund hiervon ist aber leicht einzusehen: die Sprache Beethovens kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war, daß dieser mit notwendigem Drange über die absolute Musik hinaus, deren Bereich er bis an ihre äußersten Grenzen ermessen und erfüllt hatte, uns den Weg der Befruchtung aller Künste durch die Musik als ihre einzige erfolgreiche Erweiterung angewiesen hat. Die Sprache Bachs kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bachs, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihm bereits das Was ausgesagt werden könnte oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist.“

An diesen Ausführungen Wagners braucht uns hier nicht so sehr die Frage nach der objektiv richtigen, musikgeschichtlichen Tatsachenschau zu berühren, sondern es kümmert uns hier fast nur die subjektive Wahrheit, wie Wagner einen Bach gesehen hat; daß Historie und Wirklichkeit sich hier ebenso wie in „Oper und Drama“ oft nicht decken, ist gewiß, bleibt aber auch einigermaßen unerheblich, da Wagner die Dinge doch nicht als Geschichtsforscher wiedergibt, sondern sie als Künstler nach seiner inneren Notwendigkeit formt und gestaltet.



Johann Sebastian Bach

Büste von Prof. Hans Haffenrichter



Phot. E. Hoenisch-Leipzig

Prof. D. Dr. Karl Straube dirigiert den Thomanerchor



Phot. F. A Stenzel-Leipzig

Der Führer im 3. Orchesterkonzert

Wie herrlich aber weiß Wagner auszusprechen, was Bach für Beethoven bedeutet habe! (IX 95): „Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer. Bachs Wunderwerk ward ihm zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da stand es geschrieben, das Rätselwort seines tiefinnersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben rätselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimnis der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos über den Mikrokosmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur s e i n Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in seinem allerheiligsten Buche" (gemeint ist wohl immer vor allem das „Wohltemperierte Klavier") „und — ward selbst ein Heiliger."

Doch genug mit den Bachbekenntnissen aus Wagners Gesammelten Schriften. Auch die Briefbände ergeben noch allerlei Material — es sei nur an jene Stelle im Briefwechsel mit Mathilde Wesendonck (aus Luzern vom 23. Juni 1859) erinnert, wo Wagner den Unterschied betont, der zwischen vertraulicher Arbeit der Männer untereinander oder zwischen Menschen verschiedenen Geschlechts besteht und dabei jenes erwähnte Bachvorspielen Liszts mit seinem eigenen vergleicht: „Was hat es mich gefreut, daß ich Ihnen letzthin den S. Bach vorführte! Er hat mir selbst nie soviel Freude gemacht, und ich mich nie ihm so nah gefühlt . . . Wenn ich mit Liszt musizierte, da war das 'was ganz anderes: es war Musizieren, und dabei spielte Technik und Kunst überhaupt eine große Rolle. Zwischen Männern hat es immer einen Haken. So dumm ich Ihnen auch vielleicht das letztemal in Luzern vorkam, so hat unser Beisammensein mir doch edle Früchte getragen: das sehen Sie jetzt an meiner unzerstörten Arbeitsstimmung."

Kennzeichnend sind ferner die mehrfachen Erwähnungen Bachs im Briefwechsel Wagners mit dem Verlagshaus Breitkopf & Härtel, so als Wagner aus Tribschen 1869 schreibt: „Noch wollte ich Sie ersuchen, mir das Verzeichnis der bis jetzt von Ihnen gestochenen Werke S. Bach's gütigst zukommen zu lassen. Mir liegt namentlich an einigen seiner berühmten Cantaten, der h-moll Messe und vor allem den Vocalmotetten, welche letztere mir ebenfalls aus meinem früheren Besitze abhanden gekommen sind" — was alles er dann (Ausg. W. Altmann Nr. 237/238) wirklich auch bestellt und erhalten hat.

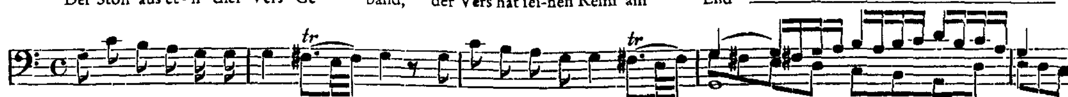
Nun erhebt sich aber die wichtigste Frage: wieweit spiegelt sich das Vorbild Bachschen Schaffens in Wagners musikalischem W e r k ? Man könnte recht wohl, wo immer bei Wagner besonders der Chorsatz polyphon wird, etwa im Liebesmahl der Apostel, Spuren Bachscher Schreibart wiederzuerkennen suchen, dessen eingedenk, daß des Altmeisters Vokalfugen im Unterricht bei Weinlich gewiß ihre Rolle gespielt haben werden. Das Hauptstück Wagnerscher Bachbeziehungen sind jedoch zweifellos die „Meistersinger" gewesen. Schon manchem Hörer von Bachs Matthäuspassion wird es aufgefallen sein, wie es da gelegentlich „meistersingert", etwa im Eröffnungsstück des 2. Teils „Ach, wo ist mein Jesus hin" die Stelle:

o du Schön - ste, du Schön - ste un - ter den Wei - bern

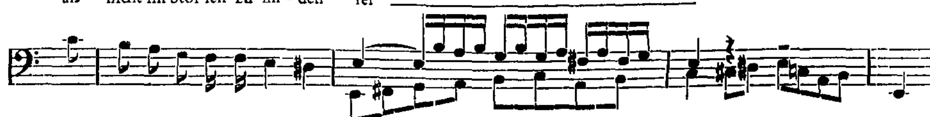
Schön - ste, du Schön - - ste un - ter den Wei - bern.

Es sind die Sequenzen, die ergänzungsrhythmischen Imitationen, die etwas starr sich entsprechenden Bewegungsfiguren, die durch Penultimatriller unterstrichenen Kadenzeinschnitte von

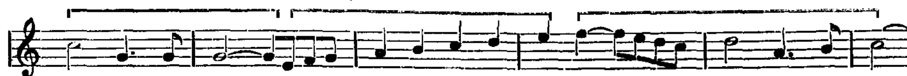
Bachs Hochbarockstil, die Wagner in seinem herrlichen Lustspiel als Stilelemente herangezogen hat. Eines der Hauptstücke solcher quasi-Bachstilistik ist Kothners Tabulatur-Bar mit den angebundenen Figurationen nebst Baßgegenbewegung und den Auftakttrillerchen, etwa:



„Darauf erfolgt der Abgesang, der sei auch etlich Verse lang und hab sein besondere Melodei,



Besonders komisch ist die Umformung des Kopfthemas der Ouvertüre zum Abgesang dieses Bars, indem, was dort mehr Motiv g r e n z e war:



jetzt pralle Hauptsache wird: die im Kontrapunkt fruchtbare Dissonanzspannungen schaffende Überbindung —



„und wer ein neues Lied gericht't, das über vier der Silben nicht eingreift in andrer Meister Weis', des Lied erwerb sich



Und die ganze Komik gipfelt in der Wiederholung dieser „Blume" durch das Orchester mit einem wahren Cumulus von Bach'scher Barockfeierlichkeit — so wie der alte Goethe zu dem jungen Mendelssohn auf einen Bachvortrag hin sagte: „Es geht da so pompös und vornehm zu, man sieht ordentlich eine Reihe geputzter Leute eine große Treppe hinuntersteigen":



Die gewaltige Gegenbewegung, die starren Sechzehntel, die ritardierenden Vorhalte — wenn Wagner gern über die „Schneiderschen Organistenfugen" gespottet hat, so hat er hier den „Organistenzwirn" der Bachianer bewußt als Mittel der Drolligkeit verwendet.

Das ist ja überhaupt amüsant zu beobachten — so genial Wagner hier die Stilmomente „alter" Musik verwendet hat, so doch naturgemäß das eigentliche „Meistersinger"- und Minnesangsmaterial nur im Melodischen (das ja nur aus Monodie bestand!) — sobald er ins Vollakkordische kommt, hat er den Formenvorrat von Haßlers Altnürnberger Intradenstil bis zu

Bachs Orchestersuiten und Orgelfugen hin in Anspruch genommen, zu dem er dann seinen hochromantischen Eigenstil ausdrucksvollst in Gegensatz stellt.

So zeigt sich der Zweiklang der Welten „Bach“ und „Wagner“ keineswegs dissonant auseinanderklaffend, sondern durchaus fruchtbar in Konsonanz und Konkordanz. Talente können aneinander vorbeiverstehen — Genies gehören zu einer großen brüderlichen Gemeinsamkeit der Geister.

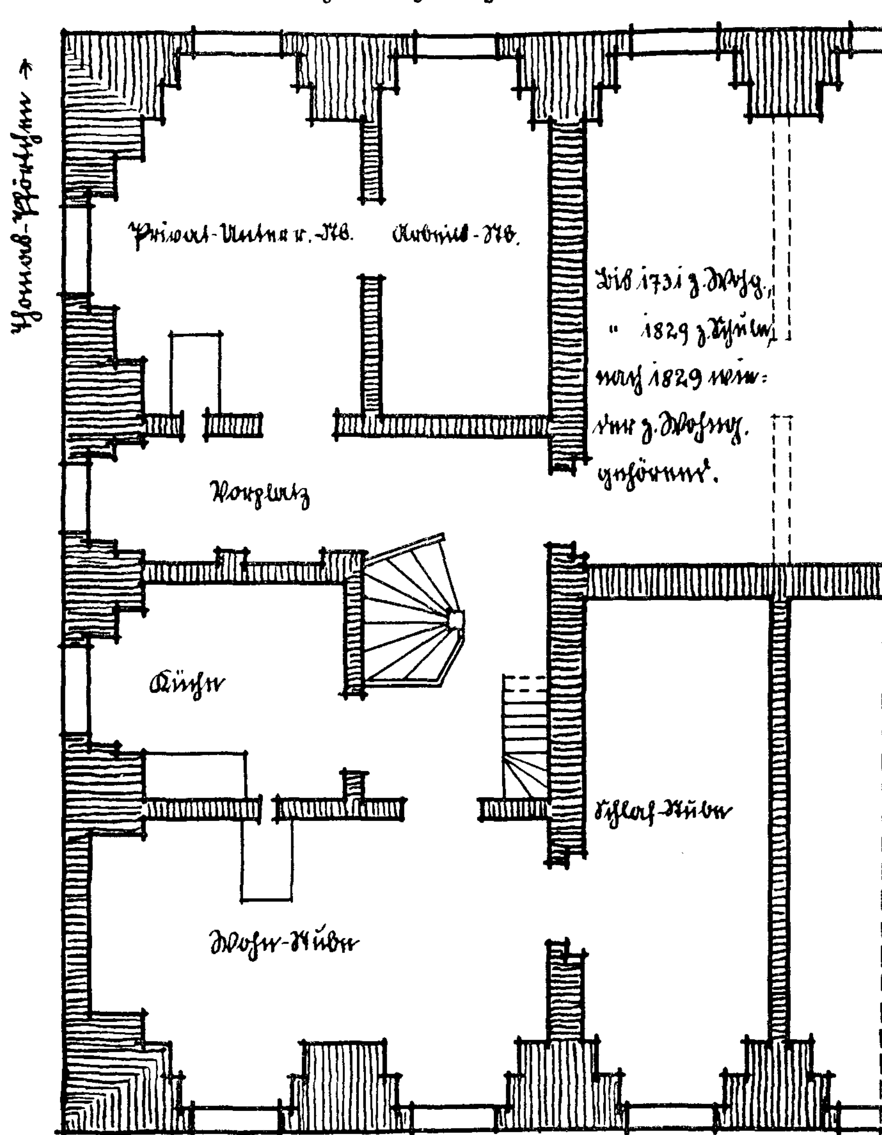
Johann Sebastian Bachs Leipziger Wohnungen.

Neue Feststellungen von Architekt B. D. A. Walther Wolf, Leipzig.

Während die Biographen dieses genialen Meisters der Barock-Musik uns dessen Leben und Werke bis fast in alle Einzelheiten berichten, gehen die Angaben über seine Leipziger Wohnungen sehr auseinander, soweit sie sich nicht sogar direkt widersprechen. Diese Unklarheiten sind wohl hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß man es unterlassen hat, bei diesem Teil der Bachforschungen einen Architekten hinzuzuziehen, was doch aber eigentlich sehr nahe gelegen hätte, denn daß ein solcher die Bau-Pläne und -Berichte der alten Baumeister mit größerem Verständnis liest als ein Nichtfachmann, dürfte wohl unbestritten sein. In Erkenntnis dieses Umstandes machte mich Herr Museumsdirektor Dr. Schulze auf die bezeichneten Widersprüche in den Bachbiographien aufmerksam und das veranlaßte mich, mich eingehend mit dieser Frage zu befassen. Durch genaues Studium der im Besitze des Leipziger Ratsarchives befindlichen Akten und Pläne bin ich dann zu Ergebnissen gelangt, die den bisher bekannten zwar teilweise widersprechen, deren Richtigkeit aber wohl nicht angezweifelt werden kann. Ich lasse sie nachstehend folgen.

Im 2. Bande seines Werkes „Johann Sebastian Bach“ kommt Philipp Spitta auch auf den 1731—32 erfolgten Umbau der alten Thomasschule zu sprechen und bezeichnet als Interimswohnung Bachs während dieser Zeit die der Thomasschule gegenüber gelegene Thomasmühle. Er begründet diese Angabe damit, daß der Besitzer dieser Mühle, Dr. Christoph Donndorff, geboren 1666, gestorben 19. November 1737, mit Bach eng befreundet gewesen sei, und daß diese Wohnung infolge ihrer Nähe zur Schule und Kirche günstig erschien. Diese Feststellung Spittas erscheint zwar durchaus einleuchtend, sie stimmt aber nicht mit den diesbezüglichen Akten des Ratsarchives überein. In diesen Akten ist die Thomasmühle überhaupt nicht erwähnt, wenigstens nicht in diesem Zusammenhange. Sie enthalten vielmehr einen Vorschlag des Vorstehers der Thomasschule, leider ohne Datumsangabe, in dem dem regierenden Bürgermeister Steger empfohlen wird, als Interimsversorgung für die Thomas-Schüler Räume im Kochischen Hause am Markte bis Michaeli 1731 für 60 Taler zu mieten. Desgleichen wurden als Wohnung für den Kantor vorgeschlagen: 1. eine Wohnung im Hofe des Hauses des Dr. Donndorff bis Neujahr 1732 ebenfalls für 60 Taler und 2. eine solche im Hause des Appellationsrates Packbusch. Da die Wohnung im zweiten Stock dieses Hauses allein jedoch „nicht hinlänglich sein will“, müßten noch ein paar Kammern im 3. Stock hinzu genommen werden, dadurch erhöhe sich aber der Mietpreis auf 75 Taler. Außerdem wird hervorgehoben, daß diese Wohnung — jetzt Brühl 47 — zu weit von der Thomasschule entfernt sei. Am 18. April wurde dann von den Senioren einstimmig beschlossen, für die Schüler die Räume im Hause Koch, für den Kantor aber die Wohnung im Donndorffschen Hause für je 60 Taler zu mieten und die Rats-Einnahmestube gleichzeitig angewiesen, die Mieten vorschußweise zu bezahlen. Nun war zwar Dr. Donndorff zu dieser Zeit, allerdings erst seit 1730, Besitzer der Thomasmühle, er besaß aber außerdem auch das Haus Hainstraße 17, alte Nr. 204, und dieser Umstand war Spitta scheinbar unbekannt, ebenso wie die Tatsache, daß zur Thomasmühle damals gar kein zum Vermieten geeignetes Wohngebäude gehörte, ganz abgesehen davon, daß in dem Ratsbeschluß die zu mietende Wohnung ausdrücklich als im Hofe des Donndorffschen Hauses gelegen bezeichnet wird. Berücksichtigt man weiter, daß man sich in den Akten bei Erwähnung eines Grundstückes, das in den letzten Jahren seinen Besitzer

gewechselt hatte, nicht damit begnügte, den gegenwärtigen Besitzer anzugeben, sondern auch den Namen des früheren hinzufügte, so ist bestimmt anzunehmen, daß man im vorliegenden Falle die Thomasmühle, wäre sie gemeint gewesen, auch eindeutig so bezeichnet hätte. Bei



dem Donndorffschen Haus in der Hainstraße war eine nähere Bezeichnung dagegen unnötig, denn dieses Grundstück befand sich schon seit 1689 im Besitze der Familie Donndorff, also bereits 10 Jahre vor der Erbauung des Hauses. Und zu diesem Hause gehörte auch ein zu Wohnungen vermietetes Hofgebäude. Zusammengefaßt dürfte mithin kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Bach von Ostern 1731 bis Neujahr 1732 im Hause Hainstraße 17 wohnte,

und daß er hier an seiner großen Messe in h-moll gearbeitet hat, die, soweit mir bekannt, 1733 erstmalig aufgeführt wurde.

Nikolaus Pevsner erwähnt das Haus in seinem Werke „Leipziger Barock“ nur kurz und auch nur deshalb, weil es immerhin durch einen „vierachsigen Erker mit Dreiecksgiebel ausgezeichnet war“. Es wurde, wie schon gesagt, 1669 erbaut und zwar wahrscheinlich von George Richter. 1914 wurde es mit seinem Nachbarhause Nr. 19 vereinigt zur „Lederhof-Passage“ und nach dem Kriege abgebrochen, um dem heutigen Meßhaus „Jägerhof“ Platz zu machen. Es war also weniger glücklich wie sein Konkurrent von 1731 (das Packbuschische Haus), das heute noch steht. Es ist bedauerlich, daß die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Hauses erst jetzt bekannt wird, da nichts mehr zu retten ist, ebensowenig wie an dem Schicksal des in nächster Nähe gewesenen Geburtshauses Richard Wagners.

Auch bezüglich der Wohnung Bachs in der Thomasschule selbst besteht ein weit verbreiteter Irrtum, den ich hier mit erwähnen und klarstellen möchte. Und zwar handelt es sich um den eigentlichen Arbeitsraum Johann Sebastian Bachs, die „Komponier-Stube“. Bernhard Friedrich Richter fügte seinem Aufsatz „Das Innere der alten Thomasschule“, erschienen in den Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs, Band 7 1904, auch Pläne der Kantor-Wohnung bei mit der Angabe, daß die dort gezeigte Raumverteilung schon bei Bachs Zeiten bestanden hätte und bis zum Abbruch der Schule beibehalten worden sei. Auch das stimmt mit den vorhandenen Bauplänen und -Berichten nicht überein. Nach diesen bestand die Kantorwohnung, als sie 1723 von Johann Sebastian Bach bezogen wurde, aus 6 Stuben, außer der Küche usw., von denen eine im Erdgeschoß und die übrigen im ersten Obergeschoß lagen. Hier hatten zwei Stuben ihre Fenster nach dem Thomaskirchhof und drei nach dem „Thomas-Zwinger“, dem heutigen Dittrichring. Diese letzteren wurden als Wohnzimmer, Unterrichtszimmer für die Privatschüler Bachs und das am weitesten nördlich gelegene als Studierstube benutzt. Dieses war dazu am besten geeignet, weil es unmittelbare Verbindung mit dem daneben liegenden Schulzimmer hatte, mit freiem Blick auf die Gärten, und weil die davor gelagerten Räume alle Geräusche fernhielten.

Beim Umbau 1731—32 wurde dieses Zimmer jedoch von der Wohnung abgetrennt und zu den Schulräumen hinzugenommen. Dasselbe geschah auch bei der im anderen Flügel des Gebäudes gelegenen Rektor-Wohnung, wo das entsprechende Zimmer ebenfalls eingezogen wurde. Als Entschädigung für das verlorene Zimmer erhielt Bach zwar ein anderes im darüber liegenden Stockwerk, dennoch wurde die Wohnung dadurch ungünstiger, nicht nur weil sie sich nunmehr auf drei Stockwerke ausdehnte, sondern hauptsächlich deshalb, weil Bach sich jetzt das bedeutend kleinere Zimmer als Arbeitsstube nehmen mußte.

Erst bei einem späteren Umbau — 1829 — wurde der frühere Zustand wieder hergestellt und darüber hinaus auch die Trennwand zwischen den daneben liegenden beiden anderen Stuben herausgenommen, so daß die Anzahl der Räume wohl die gleiche blieb, das Wohnzimmer aber fast noch einmal so groß wurde. Diese Raumverteilung war Bernhard Friedrich Richter aus eigener Anschauung bekannt und deshalb schloß er daraus, daß sie schon seit 1732 bestanden hätte. (Hierzu nebenstehend die Skizze.)

Der mondäne Kantatendichter.

Etwas vom „schertzhafften“ Picander.

Mitgeteilt von Otto Riemer, Magdeburg.

Spricht man noch etwas Neues aus, wenn man den braven und sicher verdienstvollen Textdichter der meisten Bachschen Kantaten mit dem nicht eben ganz rühmlichen Beiwort eines „mondänen“ Schriftstellers belegt? Zum mindesten ist es, wie ein Philologe uns rasch belehren würde, ein artiger Anachronismus, den man stilgerecht vielleicht durch das Wörtchen „galant“ zu ersetzen hätte. Aber was tut's, wenn wir nur wissen, daß er genau das gleiche besagen will? Das Wichtige ist doch dies: Daß der fromme Dichter kirchlicher Kantatentexte auch ein sehr weltliches und lebensfrohes Gesicht aufsetzen konnte, ja, daß nur dieses Gesicht eigentlich

den echten Picander zeigte, der weit mehr galanter „Satyren"-Schreiber als frommer Kirchendichter war. Man weiß das längst, zum mindesten seit Spitta, der ihm in seinem Bachbuch ein wenig die Maske entwand, soweit ich sehe, als erster und, wie es scheint, gar als einziger; niemand hat sich seither einmal genauer um diesen witzigen und einfallreichen, aber auch recht reichlich lebenserfahrenen und überdies koketten und eingebildeten Leipziger Postmeister gekümmert, der uns kulturgeschichtlich doch so vielerlei Interessantes, wenn auch nicht immer ganz Dezentes aus seiner Zeit zu verraten weiß.

Ein Zufall spielt mir nun sein Hauptwerk, die „Ernst-Schertzhafften und Satyrischen Gedichte"*) in die Hände, die in Leipzig erschienen und „In Commission zu haben waren bey Boetio, Anno 1727". Es ist eine ergötzliche halbe Stunde, in ihnen zu blättern, zugleich auch eine wertvolle und lebendige Ergänzung zum Charakterbild dieses Bachschen Hausfreundes.

Der erste Teil des Werkes bietet wenig Neues. Es sind vor allem Hochzeits- und Begräbnisgedichte, dazu Kantatentexte für allerhand Gelegenheiten. „Der eyfersüchtige Mars über das Vergnügen der Pallas" betitelt sich ein Werk, als „Ihro Excellenz der Herr General Graf von Flemming das Gouvernement in Leipzig antraten". Und als derselbe „dero Geburtstag in einer Abendmusic" feierte, da dichtete Picander abermals ein Drama per musica: Die Feyer des Genius, mit den handelnden Personen Genius, Merkurius, Melpomene und Minerva. Die Überschriften aria, arioso, aria à Duetto u. ä. lassen keinen Zweifel darüber, daß diese Stücke einst wirklich mit Musik zur Aufführung gelangten. Wo mag die Musik geblieben sein? Wer hat sie überhaupt geschrieben? Nur bei dem „Zufriedengestellten Äolus", dessen Text sich gleichfalls in dieser Sammlung findet, wissen wir Antwort auf solche Fragen. Daneben gibt es Widmungsgedichte zur Ratswahl, zum 50. und 80. Geburtstag, zur Doktorpromotion und zur Verleihung anderer akademischer Würden. Des Dichters Ruhm kann übrigens nicht klein gewesen sein: Neben Ortschaften aus der näheren Umgebung Leipzigs wie Zwenckau, Döbeln und Wittenberg, Grimma und Torgau, findet man auch Städte wie Dresden und Chemnitz, ja auch die Lausitz mit Zittau und Görlitz vertreten; später kommen sogar dann Danzig und Lüneburg, Eisenach und Sorau in den Widmungstiteln vor, ein Beweis für die nachhaltige Wirksamkeit der Picanderschen Poesie. Über den Stil der Dichtung braucht an dieser Stelle nichts weiter gesagt zu werden; er deckt sich natürlich ganz mit der schwülstig-überladenen, aber oft doch auch plastisch-lebendigen und formglatten Sprache, die wir aus Bachs Kantaten kennen. Einige Proben mögen aus Raumgründen dem schertzhafft-satyrischen Teil vorbehalten bleiben.

Er ist nämlich der ungleich interessantere und kulturgeschichtlich bedeutsamere. Er beweist, daß sich Picander in der Rolle eines zeitgemäßen Ovid gefiel, der die wackeren Leipziger Bürger die „ars amandi" lehren zu müssen glaubte. Es ist noch harmlos, wenn unter Aufwendung reichen allegorischen Beiwerks ein „Rezeptbüchlein der Liebe" in 4 Kapiteln — selbstverständlich in gereimter Form — zusammengeschmiedet wird oder Cupido aus allerhand geheimnisvollen Kräutern eine „Hausapotheke der Liebe" zusammenstellt. Verfänglicher wird es schon, wenn eine „Heilsame Berathschlagung wegen einer kräftigen Braut-Suppe" für den ersten Tag des Ehestandes angesetzt wird: „Denn soll das Süppgen kräfftig seyn / So müssen ein paar Eyer nein / denn das gibt Krafft und Stärcke / Man querlt ein wenig Safferan / Nebst Zimmt und etwas Nelcken dran / das hilft zu unserm Wercke. / Wiewohl der Saffran schickt sich nicht / Bey Leuten, den der Schlaff gebricht / wird solches Mittel passen / Nein! sprach sie, so ists recht gemacht / Du hast mich in verwichner Nacht / Sehr wenig schlaffen lassen."

So gewagte und verwegene Andeutungen sind fast in jedem einzelnen Gedicht zu finden; meist wächst die Andeutung auch zur unmißverständlichen Deutlichkeit sich aus. Aber viel-

*) Das Buch ist der Wissenschaft längst bekannt. Spitta (Joh. Seb. Bach, II S. 172) und Schering Musikgeschichte Leipzigs Bd. 2 S. 307 nennen es dem Titel nach und verraten durch Zitate und Abbildungen (Schering S. 368) auch eine genaue Kenntnis seines Inhalts. Ich habe aber nichts gefunden, was über die bloße Titelerwähnung hinaus einmal genauer dem Inhalt Rechnung trüge. So mag diese Studie hier vielleicht willkommen sein.

leicht wird man Spittas moralisches Naserümpfen doch nicht ganz zu teilen brauchen; da es sich durchweg um Hochzeitsgedichte handelt, die doch höchstwahrscheinlich bei der Tafel verlesen oder sonst zu öffentlicher Kenntnis gebracht wurden, so wird man annehmen dürfen, daß das Empfinden der Zeit wohl etwas robuster als das unsrige gewesen ist und Picander doch nicht ganz als der verdorbene Dichter zu gelten hat, ganz abgesehen von der hübschen dichterischen Form, in der er alles gibt. Namentlich die langen ausführlichen Regeln über die „Kunst des Küssens", die angeblich aus dem Französischen übersetzt wurden (ob mans glauben darf?), sind ein Füllhorn köstlicher amüsanter Bosheiten in gemütvoller Form. Ein paar Proben mögen sprechen: „Alle Völcker küssen sich / und sogar in manchem Lande / hält sich das ein Ehemann vor die allergrößte Schande / Wenn ein Frembder seiner Frauen Hand und Lippen nicht berührt / ländlich sittlich; hier in Sachsen ist's so scharf nicht eingeführt." (Ob diese letzte Zeile auch in Frankreich gedichtet wurde?)

Im zweiten Kapitel „von der Beschreibung und Wesen eines Kusses" heißt es: „Soll ich meiner Meinung nach, was ein Küßgen sey beschreiben / wird es ein Zusammenzug zweyer Lippen können bleiben." Gegen diese sachliche Definition wird man gewiß nichts einzuwenden haben! Man wird wohl auch zustimmen, wenn Picander so mancherlei „bey den Küssen unanständig" findet: „Auch steht dieses wunderlich, wenn die Liebenden bißweilen / Mandeln oder Zucker-Brodt mit dem Mund in Stücken theilen. Und einander also küssen, daß die Zung und Zunge sich / selbst an ihre Spitzen stoßen. Ey, das ist nicht erbarlich." . . . „Öffters beißt man in die Lippen: Was ist da vor ein Gewinn, wenn ich andern Schmertzen mache?"

Aber auch ganz moderne Sorgen waren damals schon nicht unbekannt; die böse Schwiegermutter wird mit Folgendem verewigt: „Das Sprichwort ist bekant, das auch die lieben Alten, vor ein probates Werck der Jugend eingelobt / Das heißt: Man muß es erst fein mit der Mutter halten / Wenn sie im Anfang gleich dawider schrecklich tobt. Klopfft ihr die Achseln nur und küsset ihr die Hände / Probatum est, es hilfft aus allem Ungemach; so übersteiget ihr die allerhärtsten Stände / Denn wenn die Mutter will, folgt auch der Vater nach.". Und noch moderner als die Schwiegermutter ist die schlanke Linie; auch für sie hat Picander ein paar hübsche Zeilen, die den Beschluß dieses kleinen galanten Ausflugs bilden mögen: „Ein bißgen corpulent kan zwar ein Manns-Volck schmücken / doch wird sich solches nicht vor eine Jungfer schicken / Je schmächtiger sie ist, je artiger sie heißt / wenn sie nur nicht so dürr und hager wie ein Geist". Wir sagen kurz und bündig: Vollschlank ist das Ideal!

Der Musiker kommt einmal auf besondere Weise auf seine Rechnung, dort nämlich, wo die Liebe einem Orgelwerk verglichen wird, nicht immer ganz überzeugend, aber doch manchmal ganz verständlich. „Das Schnarr-Werck heist die Frau, der Mann der Tremulante / Und wird er offtermahls aus Ungedult Calcante / So wird sie zwar Pedal, das, wenn es wird gerührt / doch auf das gröbeste ihr Stückgen musiciert." Aber abgesehen auch von dieser mehr oder weniger geglückten musikalischen Anspielung: Der Musiker trägt doch mit diesen kulturgeschichtlichen Kleinigkeiten ein Steinchen in die Umwelt seines Bachverstehens hinein, groß genug, um dem gesellschaftlichen Umgang Bachs und dem Hintergrund seiner weltlichen und oft auch kirchlichen Kantaten ein wenig Charakter und Farbe zu geben. So mögen diese Skizzen auch an dieser Stelle wohl willkommen sein.

Zur Besetzung des Continuo in alter Musik.

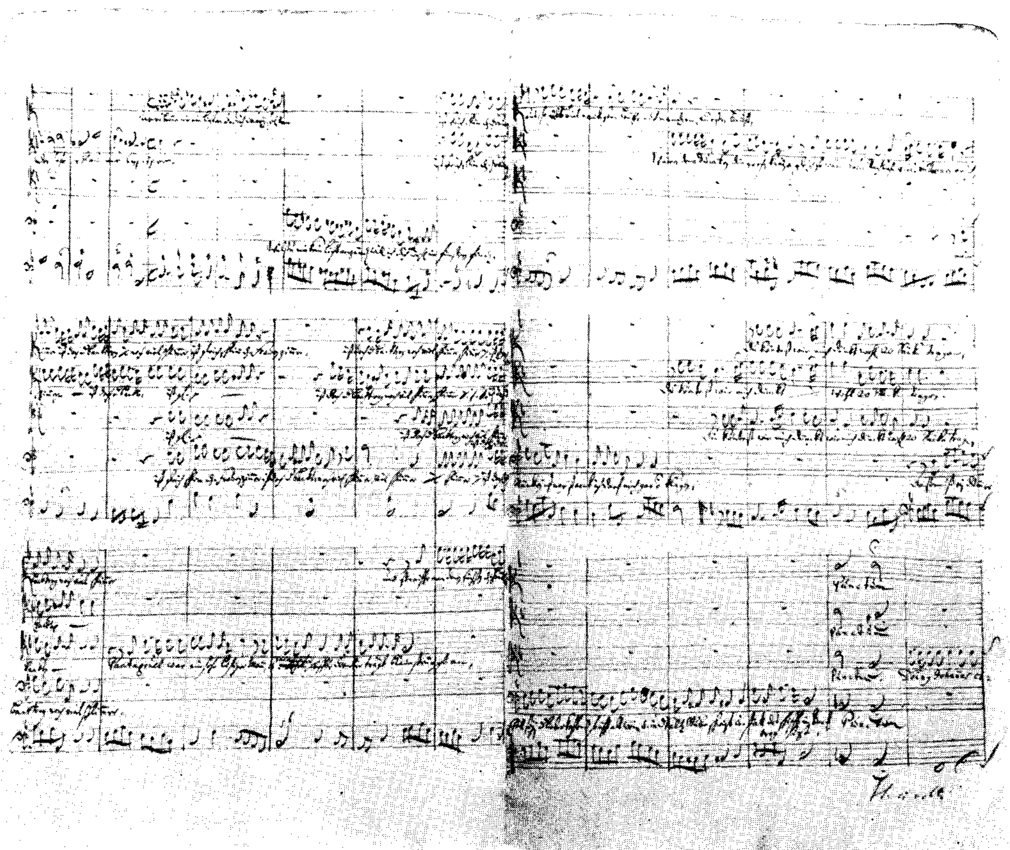
Von Hans Joachim Zingel, Halle a. Saale.

Bei Darbietungen alter Musik wird heutzutage gewöhnlich für die Ausführung der Continuo-Stimme nur ein Cembalo, oft ersetzt durch ein Klavier oder einen Flügel, gegebenenfalls noch eine Orgel herangezogen. Bei dieser Beschränkung auf wenige bevorzugte Instrumente wird gar nicht bedacht, daß den alten Meistern eine Menge verschiedener Instrumente mit ebensovielen verschiedenartigen Klang- und Spielmöglichkeiten zur Verfügung gestanden hat. Wenn wenigstens die Wirkung des Continuo in allen Ausführungen so günstig wäre, daß alle akustischen und stilistischen Wünsche leidlich erfüllt wären. Aber ein moder-

nes Klavier befriedigt gar nicht, es verbindet sich nie mit dem übrigen Tonkörper so, wie es dem Continuo-Instrument zukommt. Das empfindet nicht nur der historisch gebildete Hörer. Auch die moderne Orgel schadet manchmal mehr, indem sie Wichtiges zudeckt, als daß sie zur füllenden Unterstützung beiträgt. Ein Cembalo wiederum allein, sei es ein altes oder ein neu gebautes Instrument, ist den heutigen Aufführungsräumen und Besetzungszahlen selten angepaßt. Leider gibt man sich allen Einwendungen zum Trotz häufig mit einem Kompromiß zufrieden oder entschuldigt die spürbaren Mängel gar mit der Eigenart „alter“ Musik. Und doch bietet die Betrachtung der alten Praxis auch für uns noch Möglichkeiten einer reicheren und damit günstigeren Ausgestaltung des Fundaments, und es gibt genug historische Belege, um auch ängstliche Gemüter bei einer Abweichung von der lange geübten Gewohnheit zu beruhigen. Die wirklich beabsichtigte Stellung des Continuo wird neben rein stilkritischen Momenten eindeutig durch die Zeugnisse der alten Aufführungspraxis klargestellt, wie sie in Berichten der Zeitgenossen, Vorreden, Titeln, Spielanweisungen, Lehrbüchern und Bildern in vielfachen Beweisen vorliegen. Man muß sich nur einmal von der Gleichförmigkeit der modernen Generalbaßausführung frei machen, um in vielen Fällen einer glücklicheren Lösung nahe zu kommen. Denn wie schon gesagt, gehören zum Continuo eine ganze Reihe von Instrumenten, die auch heute fast durchweg bekannt und gebräuchlich sind. Und diese vielen Instrumente können einzeln und zusammen in einem vollzähligen Ensemble auftreten. Ihr Klang wird dann dem Fundament eine tonliche Mannigfaltigkeit und damit eine Bedeutung im Klangbild des Ganzen verleihen, von der sich unsere allzusehr an den normalen Klavierton gewöhnten Ohren schwer eine Vorstellung machen.

Die Zahl der zum Generalbaß befähigten „vollstimmigen“ oder „Fundament-Instrumente“ (stromenti da corpo, stromenti da consonanza, perfetti oder wie sie sonst genannt sein mögen) ist recht groß und umschließt neben Klavier und Orgel noch Baßviola, Laute, Chitarrone, Theorbe und Harfe, läßt vor allem auch jede Gattung in mehrfacher Besetzung nebeneinander zu. Die Notwendigkeit einer reichen Ausstattung der Continuostimme, wie sie durch die verschiedenartigen Klänge gegeben ist, wird in allen Angaben aus dem 17. und 18. Jahrhundert betont; alle diese Instrumente sollen und können nach Maßgabe ihres Vorhandenseins mit den Violoncelli, Contrabässen und Fagotten im Fundament vereinigt werden (vgl. die näheren Ausführungen bei H. Neemann „Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrh.“ Ztschr. f. Mus. Wiss. XVI, S. 527 ff. und H. J. Zingel „Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins 2. Drittel des 18. Jahrhunderts“, Halle bei M. Niemeyer 1932, S. 102 ff. und 137 ff.). Aus den mannigfachen Möglichkeiten innerhalb dieser Reihe ergibt sich eine ganz bestimmte Vorstellung der Generalbaßauffassung als „grundsätzliche Feststellung für das Orchesterideal des 17. u. 18. Jahrhunderts“ (Neemann). Die Bezeichnung „Fundament“ dürfte in diesem Sinne deutlicher als der „Continuo“ sprechen. Nicht wie in späterer Zeit ist das Streicherensemble der Grundstock des Orchesters, sondern eben dieser Fundamentchor. Die Bedeutung, die diesem Klangkörper von den alten Meistern zugestanden wird, steht in keinem Verhältnis zu dem dürftigen Stand, den der Continuo heute oft einnimmt. Nicht nur die Fülle des Klanges, die man vielleicht auch im vollen Werk der Orgel zu erreichen glaubt, sondern vor allem die Sattheit im Ton ist es, die ohne Aufdringlichkeit und ohne Gefahr des Zudeckens einen geeigneten Untergrund ergibt. Daneben kann aber dieses Ensemble einen Farbenreichtum entfalten, der für verschiedene Abschnitte eines Werkes einen wechselnden, stets fesselnden Rahmen ermöglicht. Und über einem solchen klangkräftigen Fundament gewinnen die obligaten Stimmen erst ihre besondere Stütze. Nicht ein einförmiger, ausdrucksschwacher Continuo, sondern ein vielfarbiger und klangvoller Hintergrund trägt die führenden Instrumental- und Vokalstimmen. Den Besonderheiten des Raumes und der Besetzungsverhältnisse kann man sich überdies bestens anpassen; die Auswahl läßt für jede Gelegenheit die geeignete Zusammenstellung und Anzahl zu. Die modernen, stark besetzten Chöre und Orchester verlangen ja erst recht auch eine Verstärkung des Continuo; ein einziges Cembalo ist in den großen Konzert- und Kirchenhallen gänzlich verloren.

Innerhalb des Fundamentchores ist selbstverständlich solistischer Ehrgeiz der Spieler ganz zu



Phot. Genthe & Rofahl-Leipzig

Aus dem „Hochzeits-Quodlibet“ von Johann Sebaſtian Bach
Im Beſitze der Stadtbibliothek Leipzig



Phot. Weltbild G. m. b. H.

Scene aus „Der Thomaskantor“ von Arnold Schering

Aufführung im „Alten Theater“ zu Leipzig anläßlich des Reichs-Bachfestes mit Dietrich vom Oppen als Bach





Phot. F. A. Stenzel Leipzig

Die Bach-Plakette der Stadt Leipzig





Phot. Keyston View Company

Gedenkmedaille zum 250. Geburtstag Joh. Seb. Bachs

Geschaffen von Bildhauer Karl Goetz-München — Geprägt vom Bayerischen Münzamt



August Reuß †

Geboren 6. März 1871 — gestorben 18. Juni 1935

verpönen. Der Wert des einzelnen muß zurücktreten, und nur die „füllige und prächtige Klangmixtur“ (Neemann) ist das Wesentliche.

Eine derartige Besetzung des Continuo wird bei verschiedenen Meistern und Werken von Fall zu Fall zu berücksichtigen und zu modifizieren sein. Orchester in „italienischer Manier“ leben stets in diesem Ideal. Es gehören aber nicht nur Oratorien und Opern, sondern auch Kammermusikwerke in diese Reihe, ob sie rein instrumental oder vokal oder gemischt gesetzt sind. Die Beschränkung auf ein einziges Instrument, und zwar das Klavier, ist in den meisten Fällen nicht zu rechtfertigen. Und wenn sich einmal die Heranziehung eines einzelnen nötig erweist, dürfen auch Laute und Harfe Anspruch auf Beschäftigung erheben. Mehrfache praktische, in der Öffentlichkeit nur zu wenig bekannte Versuche in der gekennzeichneten Richtung haben die Ausführbarkeit dieser stilistisch berechtigten und historisch beweisbaren Anregung bereits erbracht. Leider sind die „Gewohnheit“ und der einseitige Druck vieler Neuausgaben noch häufig die Feinde einer annehmbaren Bereicherung unserer Klangansprüche.

August Reuß.

(Gest. 18. Juni 1935.)

Von Hermann W. von Waltershausen, München.

Es gibt Künstlernaturen, in denen sich äußeres und inneres Leben so stark aneinander spiegeln, daß wir das Eine ohne das Andere kaum verstehen können. Meistens begegnen wir dann, wie vorwiegend bei Goethe und Richard Wagner, im Schaffen immer wieder offen oder verhüllt der Autobiographie. Wenn solche Züge auch in dem Werk von August Reuß nicht fehlen, besonders innerhalb der Schöpfungen des letzten Jahrzehntes, so treten sie dennoch gegenüber anderen Wegen des Ausgleiches zwischen Leben und Kunst wesentlich zurück, ohne daß allerdings hierbei die Unmittelbarkeit der Wahrheit des künstlerischen Erlebnisses je verloren gehen konnte.

Der Versuch, ein Bild dieser Persönlichkeit unmittelbar nach ihrer zeitlichen Vollendung in den Hauptlinien zu umreißen, kann deshalb zunächst auf die Biographie im engeren Sinne verzichten, diese selbst späteren und umfangreicheren Betrachtungen überlassend, um so mehr, als solche wohl, wenn die Zeit dafür reif ist, nicht ausbleiben werden. Andererseits gehört aber das Essentielle der produktiven Ausstrahlung hier schon der Geschichte an, lag schon zu Lebzeiten dieses Meisters fest in der historisch erfaßbaren Stellung begründet. Der Weg zur Erkenntnis des Zeitlosen, Einmaligen führt uns deshalb doch zunächst über das Arbeitsgebiet des Chronisten.

Wie gefährlich sich auf einem solchen Wege die Abstempelung durch Schlagworte erweist, hat sich ganz besonders bei August Reuß gezeigt. Er wird auf Grund seiner Studien bei Ludwig Thuille mit Vorliebe als Mitglied der Münchener Schule bezeichnet. Wenn ihn auch typische Charakterzüge mit den übrigen markanten Vertretern dieser zu Beginn unseres Jahrhunderts das deutsche Musikleben beherrschenden künstlerischen Gesinnungsgemeinschaft verbinden, so muß man demgegenüber einwenden, daß im eigentlichen Sinne eine „Schule“ sich aus Thuille's Lehre überhaupt nicht entwickelt hat, abgesehen von klischeeartiger Gleichheit unter den ephemeren Erscheinungen, daß im Gegenteil der starke pädagogische Instinkt Thuille's die Eigenentwicklung der verschiedenartigsten Persönlichkeiten, sobald er nur solchen begegnete, stets begünstigen mußte. Und gerade August Reuß hat immer, auch schon damals, als er, übrigens bereits ein Achtundzwanzigjähriger, zu systematischen Studien seinen Lehrer aufsuchte, dieselbe Neigung zur künstlerischen Absonderung und Eigenwilligkeit gehabt, die sich dann später in seinem ganzen Schaffen auswirkte.

Die von Ernst Kurth erkannte und durchforschte Krisis der romantischen Harmonik im Tristan war mit Rich. Wagner keineswegs abgeschlossen. Dem ersten Höhepunkte und Verfalle folgte die gleichfalls krisenhafte Epoche der Alterierung und Enharmonik mit den Nachspielen

des Impressionismus Debussys, der polytonalen und atonalen Entartung. Die wichtigsten ersten Entwicklungsjahre des Schaffens von August Reuß fallen mit der Krise der Alterierung zusammen. Damals hat sich, deutlich erkennbar, in der jungen Künstlerseele, wie bei Vielen seiner engeren Generationsgenossen, eine starke Ablehnung gegen alles Dekadente und Ungesunde ausgeprägt, ohne zunächst zu einem festen Ziel zu führen, da Reußens angeborene Gründlichkeit und fast etwas umständliche Gewissenhaftigkeit nicht zuließen, einen Weg als ungangbar abzulehnen, ehe sich dieser in sich selbst ad absurdum geführt hatte. Die daraus entspringende Überlastung seiner von Anfang an geraden und natürlichen Melodik durch alterierte und enharmonische Umdeutung der Fundamente, die noch für die erste Hälfte des Schaffens vielfach, keineswegs immer charakteristisch ist, hat zu einer zweiten Abstempelung geführt. Reußens Musik wird als schwerblütig, spröde, esoterisch, grüblerisch, mitunter sogar als unliebenswürdig bezeichnet. Damals konnte man den Unterschied zwischen Eigennatur und Abglanz der Stilkrise, beide überraschend neu für die Ohren, noch nicht erkennen. Heute haben wir Vieles anders hören gelernt und sehen vom Anfang die Richtung, der Reuß bis zuletzt treu blieb, die langsame, aber systematische Rückeroberung der Diatonik, eine Erscheinung, die sich im Schaffen zahlreicher führender Musiker des gleichen Jahrzehntes vollzog, bei Reuß aber auf zahlreiche originelle Folgerungen hinführte.

Diese waren durch seine besondere Natur logisch bedingt. Der Lyriker Reuß ist seinem innersten Wesen nach im eigentlichen Sinne weder Dramatiker, noch Symphoniker und konnte deshalb den Umwälzungen, die von der Oper und der symphonischen Dichtung herkamen, verhältnismäßig fern bleiben. Auffallend ist, daß zu einer Zeit, da alles sich um das große Orchester und das tiefgründige philosophische Musikdrama drehte, er bereits anknüpfend an eine besondere Seite der Persönlichkeit seines Lehrers Thuille fast den Schwerpunkt seines Schaffens auf die Kammermusik legte. Hier wurde verhältnismäßig schnell ein selbständiger Stil erobert, der in eigentümlicher Weise die Schulung an Brahms mit der an den Neuromantikern verbindet, parallel einer ähnlichen Entwicklung bei Pfitzner. Die Orchesterwerke, durch die sein Name dem Zeitgeist entsprechend damals zuerst bekannt wurde, blieben zunächst stärker an die Tagesmode gebunden. Erst als er sich später dem Kammerorchester zuwandte, wurde auch hier der Weg zur Selbständigkeit frei. Die zerstreut zwischen den größeren Arbeiten, neben Gelegenheitskompositionen, erscheinenden Liederhefte, unter denen auch das jetzt allerorten neu entstehende Orchesterlied einen breiten Raum einnimmt, zeigen einen ähnlichen Entwicklungsgang. Immer mehr reinigt sich der Stil vom Koloristischen zu vorherrschenden diatonisch fundierten Melodiebögen. Charakteristisch ist auch, daß der Einfluß von Hugo Wolf im Hintergrunde bleibt, daß die Anknüpfung, dem Geiste des damaligen München entgegengesetzt, sich sichtbar an Brahms vollzieht.

Die fast ausschließlich nach Innen gewandte und sich fern von der Peripherie vollendende schöpferische Kraft führt, wie ein roter Faden durch das Ganze geleitend, immer zu besonders gearteten Höhepunkten, aus denen hier eine einsame und konkurrenzlose Meisterschaft erwächst. Inmitten einer lauten, aufdringlichen, vielfach nur äußerlichen Umwelt erwächst seit langer Zeit wiederum zum ersten Male das musikalische Idyll. Das Idyll gehört, im Sinne Schillers gesprochen, der sentimentalen Kunst an, findet deshalb den günstigsten Boden in romantischen Perioden. Sein Wesen besteht darin, daß an sich im weiteren Sinne tragische Probleme und Konflikte nicht über den Weg der Katastrophe zur Reinigung des Aristoteles geführt werden, sondern daß eine resignierende Weltflucht, die bewußt das Große und Wesentliche im scheinbar Kleinen und Unwesentlichen sucht, ein Künstliches, von dem übrigen Geschehen hermetisch abgeschlossenes Arkadien aufbaut, das sich selbst zu genügen vermag. Als ich 1920 mein Buch über Richard Wagners „Siegfried-Idyll", in dem diese Gedanken ihre eingehende Begründung finden, der Öffentlichkeit übergab, war Reuß einer der Ersten, der mir geistig zu folgen vermochte, der Einzige zunächst, der hier die Bestätigung seiner Natur und vieler herrlicher Werke fand, die er teils schon geschrieben hatte, teils nunmehr zu entwerfen begann. Die Verbundenheit zwischen uns, deren Wurzel hier liegt, hat niemals eine Störung erfahren.

Hier laufen für ihn aber alle Straßen zusammen. Hier, auf dem Boden des Idylls vollzieht sich die Emanzipation von allem müden und überalteten Zeitgeist zum neuen, einmaligen und doch (das wird die Zukunft lehren) Epochalen, zu dem Fortschritt, dessen Größe darin liegt, daß die Persönlichkeit eben doch wieder die Kristalle der Tradition um sich sammeln mußte.

Wir wollen uns hüten, aus dem hier Dargelegten ein Schlagwort der Abstempelung nun auch für uns festzulegen. Der große und echte Künstler ist incommensorabel und beweist den wahren Beruf niemals durch die viel gepriesene, stets gleichbleibende und als sein Eigentum erkennbare „eigene Handschrift", die das Leben damit ausfüllt, einen einzigen Einfall durch eine Reihe von Kopien immer wieder auszunutzen, umzuwenden und auszuputzen. Maßgebend ist einzig der Reichtum der Problemstellung und die seelische Kraft, sich in der Gestaltung neuer Einfälle selbst immer wieder zu erneuern. Wir würden Reuß aus einer ganz schiefen Perspektive sehen, vermöchten wir nicht zu erkennen, welchen Überfluß an Möglichkeiten er in sich trug, wenn er deren auch nicht alle im gleichen quantitativen Ausmaße zur Entfaltung gebracht hat. So müssen wir ergänzend hier noch auf eine Reihe sehr charakteristischer Züge hinweisen, ohne deren Unterstreichung das Porträt sich mit dem wahren Leben des Urbildes nicht erfüllen würde.

Wenn auch die Schwäche der Bühnenwerke im Übermaße des Lyrischen gegenüber dem dramatischen Impulse liegt, so wächst Reuß mehr als einmal doch zu wahrhaft tragischer Größe aus echt dramatischer Steigerung hervor. Nur theatralisch am falschen Orte wird er niemals. Ganz abseits vom Grundcharakter, diesen aber dennoch neu beleuchtend, steht ein grausig-barocker Humor in einigen seiner Scherzi, zweifellos in Generationsverwandtschaft mit parallelen Zügen im Schaffen Pfitzners, deutlich erkennbar aber von diesem selbst nicht ursächlich bestimmt. Vergleichspunkte mit Pfitzner drängen sich überhaupt immer wieder auf, bei aller Verschiedenheit der beiden Naturen. Verwandt sind beide besonders auch in der Richtung des Einfalles. Kaum in einem Werke von Reuß zeigt sich epigonale Abhängigkeit als vorwiegend. Ist der Einfall auch nicht immer im gleichen Maße überraschend und überzeugend, wie auf den Höhepunkten, stets und schon in den Frühwerken stellt sich ein eigener und charakteristischer Ton ein, zeigt sich eine selbständige Farbe, die der Kundige schon bei der ersten Begegnung entdeckt. Einflüsse von Wagner liegen ganz fern, solche von Richard Strauß sind vielleicht nur in der „Judith" zu spüren, Bruckner, Debussy, Reger scheinen seine schöpferische Phantasie kaum berührt zu haben. Den Abglanz von Moden und Tageskonjunkturen hat er uns völlig erspart. Ehrlichkeit vor sich selbst und dem künstlerischen Gegenstande herrscht über alles von außen her Eindringende vor, mit unerbittlich gerader Linie.

Bezeichnend für das gesamte Schaffen von Reuß ist ein sicheres Formgefühl, das seine Einfälle vor dem Zerfließen ins Moluskenhafte, wie wir solches bei so vielen seiner Zeitgenossen antreffen, instinktsicher stets bewahrt. Der Historiker erkennt hier das Ergebnis einer Entwicklungslinie, die über Reußens Lehrer Thuille auf Rheinberger, dessen Lehrer Philipp Schmutzer und von dort auf die Tradition Prags aus der klassischen Zeit, darüber hinaus auf die großen Wiener Theoretiker hinweist. Aus diesen Quellen, wie aus dem Einflusse von Johannes Brahms, erklärt sich die feste Fundierung, aber auch ein leise akademischer Zug: die Übergewissenhaftigkeit in der Gestaltung der Durchführungsteile und Reprisen lähmt mitunter fühlbar den freien Flug der Phantasie. Allerdings stehen neben so gearteten Sätzen auch andere von unübertrefflicher Knappheit und Prägnanz.

Auf eine andere Eigentümlichkeit, ebenfalls allzu großer Gewissenhaftigkeit entspringend, muß im Interesse der Interpretation seiner Werke hingewiesen werden. Er folgt vielfach dem Hang, seine Werke, wie der Fachmann sich ausdrückt „überzubezeichnen", besonders nach der Richtung des Agogischen. Dadurch erschwert er, ähnlich wie zuweilen Beethoven in seiner letzten Periode, das Eindringen in sein Schaffen, das viel einfacher und natürlich musikantisch gewachsen ist, als bei solcher Notierungsart auf den ersten Blick zu erkennen ist, um so mehr als noch überpeinliche Akribie der harmonischen Orthographie, besonders bei alterierten und enharmonischen Akkorden, das Bild verwirrend kompliziert.

Diese und einige andere kleine Einwendungen, wie etwa gegen gewisse Gewaltsamkeiten seines Instrumentationsstiles, fallen kaum ins Gewicht, gegenüber dem starken und originellen Gesamtinhalt, der fest in sich beruht, in fränkisch-süddeutscher Rasse und Heimat, in der Wärme echten Gemütes, in hoher geistiger Kultur, überlegenem Können, ursprünglicher Musikalität.

*

Das Andenken von August Reuß zu ehren, bedarf es viel weniger der schönen Worte, als der Taten. Nur Aufführungen seiner Werke, so viel und oft als möglich, sind geeignet den heute noch allzu engen Kreis derer zu erweitern, die Wissen um das besitzen, was er für unsere Musik, was er für deren weiteren Weg im 20. Jahrhundert bedeutet.

Am stärksten, wirksamsten und einfachsten wird sich eine solche Propaganda von den Kammermusikwerken aus durchführen lassen. Es müßte möglich sein, diese oder wenigstens die wichtigsten in den ständigen Repertoiren aller Kammermusikvereinigungen höheren und anspruchsvolleren Niveaus festzuhalten.

Hier sei vor allem auf das famose, bis zum Letzten gekonnte und inspirierte Klaviertrio op. 30 hingewiesen, in dem sich die innere Geistesverwandtschaft mit Pfitzner am überraschendsten erschließt (Wunderhorn-Verlag, Köln). Unter den beiden Streichquartetten überragt das unmittelbar nach dem Klaviertrio entstandene „Frühlingsquartett" fast noch tiefer und gekonnter als das erst genannte Trio. Hier tritt der Meister des Idylls zum erstenmal ganz rein in Erscheinung. Der Quartettstil ist mit überlegener Sicherheit gestaltet. Der eigenartigen Vorfrühlingsstimmung des 2. Satzes wird sich kaum jemand entziehen können (Verlag Eulenburg, Leipzig).

Ebenbürtig zur Seite steht die Romantische Sonate für Violine und Klavier (Verlag Zierfuß, München); das gleiche Entstehungsjahr bringt das höchst originelle Oktett für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, zu dessen Aufführung allerdings acht ganz außergewöhnliche Bläser mit großer Kammermusikerfahrung notwendig sind (Wunderhorn-Verlag, Köln). Erwähnt sei noch ein viel aufgeführtes Trio für Flöte, Violine und Viola, aus den letzten Schaffensjahren, sowie aus den Kammermusikwerken der Frühzeit die leidenschaftlich und groß angelegte Violinsonate op. 26 (Wunderhorn-Verlag, Köln).

Den Kammermusikwerken schließen sich eine Reihe von Klavierwerken an, unter denen besonders auf die Pastoralvariationen „Landsommertage" op. 22 (Wunderhorn-Verlag, Köln) und auf die im gleichen Verlag erschienene „Sonate für Klavier" op. 27 hingewiesen sei. In dem letzteren Werke, das besonders typisch für den „grübelnden und schwerblütigen" Reuß ist, verscheucht, wiederum an eine typische Gepflogenheit Pfitzners gemahnend, ein überraschend ansetzender, kräftig heiterer Schlußsatz in C-dur das trübe Gewölk. Besonders sei auf die Poesie des Scherzos aufmerksam gemacht.

Die Zahl der Lieder und Chöre ist groß und die einzelnen Hefte sind bei sehr verschiedenen Verlegern verteilt erschienen, einzelne Nummern verstreut als Beilagen in Musikzeitschriften. Ein der Öffentlichkeit zugängliches Gesamtverzeichnis der Werke ist schon wegen dieser Abteilung dringend notwendig. Eine Gesamtausgabe würde sofort überzeugen, daß hier ein deutscher Meister des Liedes sich entwickelt hat, der mit Reger, Strauß und Pfitzner zusammen die würdige Nachfolge der großen romantischen Meister Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf repräsentiert, weniger allerdings für Interpreten, die schamhaft und versteckt ihr wahres Idol immer noch bei Abt und Hildach, sowie deren Gefolgschaft suchen.

Wir wenden uns den Bühnen- und Orchesterwerken zu. Über die Ersteren können wir uns hier verhältnismäßig kurz fassen. Sie bilden doch wohl nur Nebenzweige in der reichen Laubkrone. Die einzige Oper „Herzog Philipps Brautfahrt", Opernlustspiel in 3 Akten, Dichtung nach einer historischen Anekdote von Hanns von Gumppenberg, hat bisher auf der Bühne kein Glück gehabt. Die Dichtung ist fein und geschmackvoll, aber zu dünn für eine breitere Wirkung. Die Musik ist reich und blühend, aber der rein lyrische Charakter überwiegt allzu sehr. Die Gesamthaltung erinnert in vielen Zügen an Thuilles „Guggeline", die bei ähnlichen Vorzügen und Schwächen ebenfalls die Theater nicht zu erobern vermochte.

Ein relativ glücklicheres Schickſal war dem zweiten Bühnenwerke, der romantiſchen Ballettpantomime „Glasbläſer und Dogareſſa", in einem Aufzuge (3 Bildern), Dichtung von Robert Laurency, beſchieden. Eine echt romantiſche, E. Th. A. Hoffmann naheſtehende Idee, geſchickt und mit Verſtändnis für die Tanzbühne durchgeführt, bildet den Rahmen für eine äußerſt reizvolle, melodiſch und rhythmiſch reiche Muſik, deren lyriſcher Charakter hier, dem Stoffe entſprechend, nur poſitiv ins Gewicht fällt (Uraufführung München 1927). Die ſchönſten Tanznummern hat Reuß auch in zwei prächtigen Orcheſterſuiten zuſammengeſtellt (Verlag Hieber, München und Verlag Ries und Erler).

Unter den Orcheſterwerken überragt alle übrigen die „Sommeridylle" op. 39 für Kammerorcheſter. Mörikes Motto „In ein freundliches Städtchen tret' ich ein" führt uns in die eigentümlich eingeſponnene Welt dieſer Schöpfung. Zwei Sätze, Tag und Nacht, ſtehen ſich in glücklichem Kontraſt gegenüber, Volksmelodien, niederbayeriſche „Zwiefache" klingen an, ein eigenes, tief innerliches Thema im Volkston ſpannt ſich in großem Bogen über Variationen in die Sommernacht hinaus, weit in die Geheimniſſe eines heißen Liebeserlebens geleitend. Hier hat ſich Reußens innerſte Natur ſo aufgeſchloſſen, wie ſonſt nie in ſeinem ganzen Werk.

Das „Konzert für Klavier und Orcheſter" op. 48 (Tiſcher und Jagenberg, Köln), ebenfalls, beſonders im erſten balladesken Satze ein ganz großer Wurf, hat eine ähnliche, faſt autobiographiſche Bekenntniskraft. Grandios ſteht vor uns die tiefe Paſſion der Einſamkeit des Künſtlers, im grellen Gegenſatz zu dem betäubenden wilden Treiben der Welt, die ihn nicht kennt, ihn verſchmäht, nichts mit ihm gemein hat. Hier der größte tragiſchdramatiſche Höhepunkt!

Die „Serenade für Solovioline und kleines Orcheſter" (Tiſcher und Jagenberg, Köln) knüpft in Stimmung und Technik an die Sommeridylle an. Vier ſymphoniſche Dichtungen, unter denen der ſymphoniſche Prolog zu Hugo von Hoffmannsthals „Der Tor und der Tod" beſonders hervorragt, — Reußens erſter großer, öffentlicher Erfolg — gehören der Frühzeit an.

Wenig wurde bekannt, daß ſich Reuß in den letzten Jahren ſehr fruchtbringend in muſiktheoretiſche Probleme vertieft hat. Eine nachgelaſſene, kurz vor dem Tode abgeſchloſſene „Moniſtiſche Funktionslehre" harrt des Druckes. Hier wurde der Verſuch unternommen, ausgehend von Hugo Riemann, aber ohne deſſen Dur-Moll-Dualismus, alſo moniſtiſch ein Bezifferungsſyſtem der Muſik aufzubauen, das auch den Anſprüchen der modernſten Tonſchöpfungen bis auf Reger, Strauß und Hindemith gewachſen iſt. Meiner Überzeugung nach iſt hier eine längſt als klaffend fühlbare Lücke für die Muſikwiſſenſchaft ausgefüllt: eine internationale Vereinbarung auf Grund dieſer Funktionsbezeichnung vermöchte künftig alle Irrtümer und Mißverſtändniſſe aus veralteten und allzu einſeitig fortſchrittlichen Bezifferungsmethoden zu beſeitigen.

14. Mozartfeſt zu Würzburg 1935. Ein Nachklang.

Von Willy Meckbach, Frankfurt a/M.

Die „Wunder der Technik" — die leider bei näherem Zuſehen viel von ihrer Wunderhaftigkeit einbüßen — haben es in den letzten Jahrzehnten fertig gebracht, den Wohllaut des Geſanges gleichſam abzureißen von den rauhen Baß- oder den roſigen Sopranlippen, denen er entſtrömt, desgleichen auch den Orgelklang von der Orgel, das Tönen des Orcheſters, des Klaviers von Spielern und Spielwerk, und nun ſolche entwurzelte „Muſik von nirgendswoher" hinauszuſenden in alle Weiten und ſie auszuſäen ſo wie der Sämann des Evangeliums: in die Dornen, ins Unkraut, aufs Geſtein und gelegentlich auch in fruchtbares Erdreich, jedenfalls ohne Anſehn, wer das Geſendete aufnimmt und wohin überall es gelangt. Infolgedeſſen muß nun nur allzuoft eine Kantate von Bach mit Würſtchen und Kartoffelſalat,

eine Arie von Mozart mit der Schusterrechnung, ein Quartettsatz von Beethoven mit der großen Wäsche um die Aufmerksamkeit ringen.

In einer Zeit, in der drei Viertel allen Musik-Hörens oder -nicht-Hörens auf solche Art geschieht, entsteht ganz natürlich eine ausgleichende Gegenströmung in den Menschenseelen. Nun gerade wollen wir Musik hören, nicht so, daß sie abgelöst ist von dem Quell ihrer Entstehung, und wir umhängt sind und umdrängt von allen Nichtigkeiten und Verworrenheiten unseres kümmerlichen und sorgebehafteten Alltages! Sondern umgekehrt wollen wir uns herausreißen aus unserer Umgebung, uns emporheben aus der Gewöhnlichkeit unseres Wochentagsdaseins und wollen festlich uns aufmachen hin zu dem Quell, wo von musikerfüllten Menschen in feierlicher, gleichgestimmter Umgebung unmittelbar vor unseren Sinnen schönste Musik entsteht.

Wer von solchen Sehnsüchten geplagt wird und von solchen Schmerzen Heilung sucht, der kann sich an keinen besseren Arzt wenden, als an Meister Hermann Zilcher in Würzburg. Dieser Heilkünstler hat nur ein Heilmittel, aber ein wundersames, das sicher hilft.

Wohl mir, der ich das wußte! Ich tat mein sonntäglich Kleid an, kratzte meine letzten Kröten zusammen — Würzburg ist Gottseidank keine teuere Stadt — und wallfahrtete zu den Mozartfestspielen in Würzburg, deren Leitung seit ihrem Entstehen vor 14 Jahren Hermann Zilcher in fester Hand hält.

„Architektur ist gefrorene Musik". — Ja, wie denn? Musik ist doch Bewegung und Architektur ist Stein, also Ruhe? Aber geht nur hinauf die breiten, vornehmen Stufen des schönsten Treppenhauses Deutschlands in der weiland fürstbischöflichen Residenz! Da werdet ihr sehen, daß Stein Bewegung sein kann: eine froh-feierliche Bewegung, die euch in den Arm nimmt, wie der Tänzer die Tänzerin, so daß ihr beschwingt und erhobenen Hauptes hinaufgleitet und freudig erschreckt eintretet in die abendlichtdurchflutete Pracht des Kaisersaales. Aus reichem Seelenschwunge eines gottbegnadeten Künstlers ist diese berauschende Pracht entstanden. Und wann entstand sie? Nachdem das im dreißigjährigen Kriege mißhandelte und zertretene deutsche Volk sich wieder gesammelt und von innen heraus gekräftigt hatte, und als es wie ein nach langer Krankheit Genesener mit jungen, hellen Augen in die neugewonnenen Schönheiten des Lebens und der Welt sah, da ergriff ein durch ein ganzes Jahrhundert hindurch anhaltender göttlicher Schöpferschwung die deutsche Seele, aus dem sich die große Blütezeit deutschen Geisteslebens entfaltete. Und als in Salzburg im Hause des ehrenwerten Herrn Kapellmeisters Leopold Mozart ein kleiner Wolfgang Amadeus in der Wiege lag, da wurde an den Festräumen der Würzburger Residenz gebaut und gepinselt. Der Säugling wuchs heran, und die Residenz wurde fertig, und heute lauschen wir entzückt, wenn beides zusammenklingt: der frohe Schwung des Raumes und das selige Klingen aus Wolfgang Amadeos edlem Gemüte.

Aber keine blasse Weltfernenseligkeit! Bewahre! Hört nur das leidenschaftliche f-moll der Fantasie K Nr. 608, das Sichaufbäumen des Herzens eines Menschen, der doch „auch ein Kämpfer war". Mozart schrieb die Fantasie für eine Art Orchestrion, und Zilcher hat sie mit der eigenwilligen kühnen Sicherheit selbständigen Sicheinfühlens, sehr eindrucksvoll für Orchester gesetzt. Dann erklingen alte italienische Arien aus dem Munde eines sangeskundigen und sangesfreudigen geborenen Sängers. Dann ein Flötenkonzert von Mozart, mit so beglückendem Klange vorgetragen, daß im Augenblicke die oft so geringgeschätzte Flöte als das schönste aller Soloinstrumente erschien. — Es wird dunkel. In der Pause wird Licht gemacht; nicht einfach geknipst, sondern lebendige Kerzenflammen werden entzündet, und dankbar scheinen die reichgeschmückten Wände lebendig zu atmen. Ein helldunkler Schleier sinkt auf Mozarts g-moll-Sinfonie, die Hermann Zilcher nun erstehen läßt. Er, der Bewegliche, der sonst sprühenden Auges um sich blickt, um raschen Griffes alle im Dahinströmen des Lebens aufblitzenden Möglichkeiten zu erfassen, er wird ganz zu einem sich ins Innerste des Daseins zusammenziehenden Seelenkrampf, als er aus dem Andante die wundersamen Klänge heraus-

holt, in die Mozart schmerzenstiefste Erschütterung gebannt hat, und aus denen er dann beseligenden Gottestrost gewinnt. Erquickt und beglückt gehen wir durch die feuchtkühle Sommernacht heim.

Und ein Tag entzündet am anderen seine Flamme. Beim Kammermusikabend herrschen die Bläser. Wie oft mag vormals in fürstbischöflicher Zeit die im XVIIIten Jahrhundert beliebte, sogenannte Harmoniemusik — nur aus Holz- und Blechbläsern bestehend — hier im Kaisersaale erklungen sein? Jetzt ist es wieder so, und mancher freut sich, die Instrumente, die sonst nur aus dem Untergrunde des Orchesters hervorklingen, Waldhorn, Fagott, Klarinette nun selbständig ans Licht gezogen frei walten zu hören. Alle Achtung aber vor dem Staatskonservatorium, das ganz mit eigenen Kräften die pausbackige Kunst des Blasens so zu meistern vermag. Aber die prächtigen Streicher sollen darum nicht vergessen sein. Fast erschien es überflüssig, daß für das letzte Konzerrt noch zwei der ersten Meister des Fiedelbogens von auswärts hinzugezogen waren. Eine ganz besondere Freude aber wurde dem vom Elysium aus zuhörenden Wolfgang Amadeus noch als Ausklang der Festspiele gemacht. Sein Leben lang hatte Mozart bedauert, daß er seine Musik zu dem Schauspiele „König Thamos", die er besonders liebte und auf die er besonders stolz war, „nicht nutzen konnte", weil nämlich das, obschon von einem sehr vornehmen Manne verfaßte freiherrlich Geblerische Schauspiel wegen überragender Langweiligkeit alsbald von der Bühne verschwand. Zilcher zog die lebensvolle, von jugendlich-ernster Feierlichkeit durchpulste Musik wieder hervor; und zwar in einer Bearbeitung, die Mozart ganz Mozart sein ließ. Von dem Fehler der meisten deutschen Intendanten und Musikdirektoren, aber auch Musikverleger, daß sie glauben, unbekannten Werken Mozarts durch „verbessernde", in Wahrheit verbösernde Bearbeitungen aufhelfen zu können, hielt er sich fern.

Und die Hofgartenmusik? Der, wenn's Glück gut geht, unvergeßliche Auftakt der Mozartfestspiele? Das Glück geht nicht immer gut. Im vorigen Jahre hatte Zilcher eine sehr reizvolle Anrufung des Wettergottes verfaßt und vertont. Das half. Der Wettergott richtete einen seiner schönsten Sommerabende besonders für die Nachtmusik her. Diesesmal war er auf dem Programm überhaupt nicht erwähnt! So etwas nehmen Künstler übel und gutes Wetter machen, ist gewiß eine Kunst. „Wenn ihr mich nicht braucht, sollt ihr selber seh'n!" dachte der Wettergott, und ließ den Regen in den Hofgarten hineinprasseln, daß von keiner anderen Musik die Rede sein konnte.

Aber Zilcher wartete und brachte, als die Regenbehälter des zürnenden Gottes ausgepumpt waren, die Nachtmusik nach. In unseren Tagen, wo zur Freude jeden deutschen Herzens ein großer deutscher Mann der deutschen Jugend ihr Wehr-Recht und ihre Wehr-Pflicht wiedergeschenkt hat, klang der mächtige Chor Zilchers „Gebet der Jugend", der von einer sieghaften Sopranstimme überstrahlt in ein brausendes Siegheil des Dankes an unseren Führer ausklingt, begeisternd in die beginnende Sommernacht. Und als es ganz „Stille der Nacht" geworden war, da ergriffen Zilchers Töne zu Gottfried Kellers Worten die Herzen:

„Der letzte leise Schmerz und Spott
verschwindet aus des Herzens Grund;
es ist, als tät' der alte Gott
mir endlich seinen Namen kund."

Ein Rokokotanz lichtertragender Kinder in hellen Gewändern schloß lieblich das Fest.

Wer aber da war und dankbar genossen hat, der versäume nun nicht, gelegentlich auch dem Rundfunk sein Recht zu geben. Ein Teil des Festes soll auf Wachsplatten aufgenommen sein. Wird es gesendet, so entferne der Hörer alles Störende und denke sich in die Residenz zu Würzburg oder in die grüne Pracht des Hofgartens unter den Fenstern des Kaisersaales. Und dann lausche er willig und mit Andacht.

Gerhard von Keußler in Australien.

Bericht von S. M. Normann, Melbourne.

Ins Deutsche übertragen von Otto Steiner.

Es ist eine einzigartige Machtstellung, die sich Dr. von Keußler im Musikleben unseres Landes errungen hat. Da fragt man nach seiner Tätigkeit in Australien während der letzten Jahre.

Als Keußler im Mai 1932 zum ersten Male nach Australien kam, lag unser Wirtschaftsleben schwer darnieder; altangesehene Geschäftshäuser gerieten ins Wanken, überall wurde abgebaut, viele Betriebe wurden ganz eingestellt, und so mußten schließlich auch unsere Orchester aufgelöst werden. Die drei Orchester der Stadt Melbourne haben im Juli 1932 an den drei Abenden des Städtischen Bachfestes zum letzten Mal gespielt. Die „depression", — unsere Bezeichnung für die Wirtschaftskrise —, schien ins Unermeßliche zu wachsen; eine trübe Zukunft wurde vorausgesagt, und die Lebensfreude sank.

In dieser Zeit hat Keußler ein Werk für die Jugend geschrieben, an dem sich die Alten aufrichten können; es ist eine Komposition für großen Kinderchor und großes Orchester. Der Titel des Werkes ist „Xenion" (— „Gastgeschenk"). Der Text wurde sofort ins Englische übersetzt, und gleichzeitig wurde ein Komité gebildet, um die Uraufführung vorzubereiten, doch gerade zu der Zeit gab es hier plötzlich überhaupt kein Orchester mehr. Es hat ein halbes Jahr gedauert, ehe ein Orchester von 75 Mann unter William James und Percy Code für regelmäßige Symphoniekonzerte zusammengestellt werden konnte. Dieses Orchester war freilich ausgezeichnet, denn man wählte die besten Kräfte aus den ehemaligen drei Orchestern und verpflichtete alle ihre Konzertmeister. Mit diesem neugebildeten Orchester hat Keußler sein erstes Symphoniekonzert in Melbourne gegeben; es ist von allen Rundfunkstationen erster Klasse in ganz Australien übermittelt worden. Dem Konzert war vom Orchester aus ein schlagender Erfolg vorausgesagt: gleich nach der ersten Probe verbreitete sich in allen musikalischen Kreisen die Kunde, daß da eine gewaltige Persönlichkeit am Werke sei, ein suggestiver Dirigent, der jeden im Orchester mitzureißen vermag. Und wer — wie ich — das Glück hatte, einer Probe beiwohnen zu dürfen, der wußte, in welch schönem Einvernehmen Dirigent und Orchester arbeiteten. Als dann Keußler am Konzertabend das Podium betrat, und als sich das Orchester von seinen Sitzen erhob, konnte man aus jedem Auge lesen, daß der Abend ein Triumph werden würde. Und so verlief denn auch das ganze Konzert in gehobener Stimmung. Den Schluß bildete Beethovens Fünfte Symphonie. Das Feuer des ersten Satzes wurde gleich im ersten Takt entfacht; im Andante sangen die Celli bewegt; der Mittelteil des Scherzos wurde mit brillanter Virtuosität genommen; die lange Pianissimo-Spannung vor dem Finale war dämonisch, bis endlich, nach dem Einsatz der Posaunen, sich die volle Kraft des Titanen Beethoven in berauschender Schönheit von Klang und Rhythmus auslebte, abschließend mit der Wucht eines unerhörten Prestissimo.

Den nächsten Erfolg brachte ein Symphoniekonzert in Sidney, zu dem Keußler von der „Australian Broadcasting Commission" eingeladen war. Man konnte ihn also auch in Melbourne hören.

Gerade in jenen Tagen war die Administration des Melbourner St. Patrick-Domes durch den plötzlichen Tod des Musikdirektors Bindley genötigt, einen neuen Dirigenten zu wählen. Für das Jahr 1934 stand die hundertjährige Gründungsfeier der Stadt Melbourne bevor und mit ihr der Nationale Eucharistische Kongreß in diesem Dom. Der neue Musikdirektor mußte also ein Künstler sein, dessen Name die denkbar beste Ausführung der Messen und aller Musik, mit Orchester und a cappella, verbürgte.

Gleich nach der Rückkehr Keußlers aus Sidney trat man von seiten des St. Patrick-Domes an ihn heran. Mittlerweile mußte er die letzten Proben zu Mozarts Requiem leiten, das er



Gerhard von Keußler



Prof. Bram Eldering

Geboren 8. Juli 1865

dann in der anglikanischen St. Peters-Kirche dirigiert hat. Diese Aufführung muß man nicht nur gehört, sondern auch „sehend" miterlebt haben. Es hatte sich nämlich die Galerie der St. Peterskirche für den großen, neuzusammengestellten Chor und für das Orchester als zu klein erwiesen, und so mußte man unten im Osten, in dem breiten Raum zwischen dem Altar und den Bänken, Aufstellung nehmen. Das war noch nie versucht worden und erschien den Behörden von St. Peter als sehr gewagt; namentlich weil dieser Raum durch Stufen und seitliche Halbwände geteilt ist, so daß der Dirigent von allen Spielern, von allen Sängern und vom Organisten nur dann gesehen werden konnte, wenn er gerade in der Mitte zwischen Chor und Orchester steht, wo er also eigentlich zwei Pulte brauchen würde. Das war für Keußler kein Wagnis und kein Experiment, denn er benötigte überhaupt kein Pult; er brachte auch zu dieser Aufführung die Partitur nicht in einer Mappe, sondern im Kopfe mit. Mit stupender Sicherheit war er mit seinem Auge immer gerade bei jener Chorgruppe, oder bei jenen Solisten, oder bei jenen Spielern, die ihr Einsatzzeichen bekommen mußten, oder die plastisch hervortreten sollten; unbeschadet konnte Keußler bald dem Chor, bald dem Orchester den Rücken zukehren, denn seine äußere Sicherheit entsprach der inneren, die sich gleich bei der ersten Probe in St. Peter im Vortrage der wechselnden Stimmungen des Mozartschen Meisterwerkes auf alle Mitwirkenden übertrug.

Die Aufführung hinterließ einen sehr tiefen Eindruck. Vor Keußlers Abreise nach Deutschland konnten wir nur noch eine einzige Wiederholung an einem heißen Dezembertage hören. In den Gartenanlagen von St. Peter, rings um die überfüllte Kirche, hatten sich unter den geöffneten Fenstern hunderte von andächtigen Zuhörern eingefunden.

Inzwischen hatte die Diözese Melbourne einen Vertrag mit Dr. von Keußler abgeschlossen. Aus den Tagesblättern erfuhr man das Programm und den reichen Plan der kommenden Arbeit Keußlers. Vergrößerung der beiden bestehenden Chöre (Messe und Vesper), Gründung eines a cappella-Chores mit Heranziehung von Knaben und Gründung eines Orchesters. Die beiden neuen Institutionen sollten im ersten Halbjahre nur studieren, je vier Proben wöchentlich. Seine Eindrücke von dem anderthalbjährigen Aufenthalt in Melbourne und seine Antwort auf die Frage, ob er gern wieder aus Europa nach Australien zurückkehren würde, haben wir erst durch die Interviews der Sidneyschen Zeitungen erfahren. Keußler hatte für die Heimreise nach Europa den Umweg über Sidney gewählt, um zuerst nach Java und nach Indien zu gehen, wohin er von Freunden eingeladen war. Von dort erhielten wir einige Kapitel der „Memoiren" Keußlers; der Abschnitt „Melbourne 1933" ist von Dr. J. Dale ins Englische übersetzt worden. Als Keußler, nach kurzem Aufenthalt in Deutschland, schon im Juni 1934 wieder in Australien landete, wurde er an Bord des Schiffes von Berichterstattern überlaufen; aus Port Pirie und Adelaide kamen Berichte über die große Ladung von Noten und Büchern, die Keußler aus Europa mitbrachte, und in Melbourne, das mit Interviews allein nicht zufrieden war, erwartete ein Schwarm von Photographen den deutschen Meister. Selbst Zeitschriften, die sonst für Kunst nur wenig Platz übrig haben, wie z. B. „Industrial Australian and Mining Standard", brachten lange Artikel der Bewillkommnung.

Von dem Tag seiner Landung bis heute hat Dr. von Keußler Immenses geleistet. Jüngst, nach Beendigung des Nationalen Eucharistischen Kongresses, las man in einem „Polihymnia"-Artikel, warum Keußlers Berufung nach Melbourne auf seinen jetzigen Posten ein Ereignis der hiesigen Musikgeschichte gewesen ist.

In den ersten sechs Monaten hat Keußler nicht öffentlich, sondern in stiller Arbeit gewirkt, als Chorpädagoge und als Orchesterpädagoge. Öffentlich aufgetreten ist Keußler in jener Zeit immerhin mit Vorträgen. Gleich der erste, — im Rahmen eines Musikvereines —, fand vor vollem Haus begeisterte Anerkennung. In einem der Pressereferate wurde besonders darauf hingewiesen, daß Keußler seinen anderthalbstündigen Vortrag ohne jedes Konzept in perfektem Englisch gehalten hat.

Der Administrator von St. Patrick hatte auf Keußlers Wunsch im großen Vereinshaus (Cathedral Hall) ein Studio herrichten lassen, neben dem Kammermusiksaal, der fortab nicht mehr vermietet wird, sondern dem Musikdirektor zu jeder Zeit zur Verfügung steht. Von diesen beiden Räumen aus, dem Studio und dem Probensaal, sind ungeahnte (never dreamt) Einwirkungen auf das Musikleben Melbournes und Australiens ausgegangen.

Keußlers Unterricht ist kein gewöhnlicher, und seine Art mit dem Chor und dem Orchester zu studieren, ist ganz außergewöhnlich. Bei den Schülern Keußlers und in seinen Musikerkreisen zirkuliert in geordnetem Wechsel eine Menge alter und neuer Musikliteratur und eine Menge alter und neuer Partituren, darunter manche Raritäten, sogar einige Unica, wie z. B. Drucke von Carretti. Was Keußler während der Proben über Stilfragen und andere praktisch-ästhetische Dinge sagt, ausführlich oder kurz andeutend, darüber können sich dann die Interessenten zu Hause näher orientieren, an Hand der empfangenen Original-Literatur. Dabei hat es sich herausgestellt, daß die Zahl wirklicher, d. h. arbeitender Interessenten sehr groß ist, und daß mitunter, von kleinen Anfängen ausgehend, wie z. B. vom berühmten und doch vergessenen Fermaten-Paragraphen der Violinschule Leopold Mozarts große Traktate von allgemeinem Interesse zustande kommen.

Keußler macht es seinen Schülern leicht und schwer; leicht, indem er ihnen immerfort zur Seite steht, schwer, indem er sie gründlich in die Tiefe hinabsteigen läßt, um vom lebendigen Wasser der verschütteten Quellen zu schöpfen. Wer in Keußlers Palestrina-Chor die Marcellus-Messe singt und gern privatim die Technik und Ästhetik des Palestrinastils studieren will, der muß sich zuerst allerhand praktische Vorkenntnisse aneignen, der muß außer den drei alten Schlüsseln, die ihm vom Konservatorium her bekannt sein mögen, noch den Mezzosopran-Schlüssel und den Bariton-Schlüssel beherrschen lernen; der bekommt einen Band der großen Palestrina-Ausgabe nach Hause mit und muß in einigen Wochen zur Aufnahmeprüfung kommen. Da hat der Kandidat eine achtstimmige Palestrinapartitur eigener Wahl zu spielen und bekommt eine ihm unbekannte Partitur von Lasso oder von einem frühen Niederländer vorgesetzt, wo er während des Spielens eine der Mittelstimmen zu singen hat und auf allerhand Meisterschikanen gefaßt sein muß. Besteht er diese Prüfung, so löst sich das Rätsel der „Keußlerschen Strenge" in väterliche Güte auf, denn er versorgt seine Schüler wie geliebte Söhne mit musikgeistiger Nahrung. Theorie und Praxis werden in wunderbaren Einklang gebracht; was gerade von einem der drei Chöre Keußlers zur Zeit studiert wird, sei es ein Werk von Palestrina, Viadana oder eine Orchestermesse von Beethoven, Schumann etc., immer bekommen Keußlers Schüler reichliche Mittel an die Hand, um die geschichtlichen Hintergründe und technischen Voraussetzungen der betreffenden Werke verstehen zu lernen.

Ehe der Schüler ein verständiger Leser der Polemiken über gregorianische Rhythmik werden kann, muß er zuerst versucht haben, seine eigene Stellungnahme zu den verschiedenen Problemen der alten Choralrhythmik und Metrik zu finden. Er bekommt die Paléographie musicale in die Hand, — diese wichtigste Sammlung von Faksimilien der Manuskripte des gregorianischen, ambrosianischen und mozartischen Kirchengesanges —, und er muß in der Stadtbibliothek das phototypische Seitenstück studieren: „The musical notation of the Middle Ages", herausgegeben von der Londoner „Plainsong and Mediaeval Music Society". Hernach kann das Studium von Mocquereau, Fleury, Houdard, Dechevrens etc. über die strittigen Interpretationsfragen förderlich sein. „Diese Autoren sind interessant, wenn wir interessiert sind; studieren wir also zuerst die praktischen Originale, die ältesten erhaltenen Handschriften." Mit diesen Worten schloß Keußler seinen ersten Vortrag über die Choralrhythmik vor einem Kollegium von Priestern, die sich anschickten, das gregorianische Te Deum unter Keußler zu studieren. Als Orgelbegleitung standen die grundverschiedenen Ausgaben von Terry-London und Le Guennant-Nantes zur Diskussion.

In Keußlers Handbibliothek nehmen die „Meisterbearbeitungen" einen beträchtlichen Platz ein; es sind Bearbeitungen von Meisterwerken durch Meister. Nicht allein für seine Schüler,

sondern vornehmlich für seine Chöre und für sein Orchester hat Keußler reiche Sammlungen mitgebracht. Da gibt es von Palestrinas Marcellus-Messe allein sieben Bearbeitungen. Studiert wird vom Chor nur das sechsstimmige Original; dann aber, wenn der Chor seine Sache kann und wenn jeder einzelne Sänger durch häufiges Hören des Ganzen durchaus bestimmte Vorstellungen vom Charakter der einzelnen Teile des Werkes hat, dann bekommt er nach der letzten Probe die beiden klassischen Bearbeitungen von Palestrinas Zeitgenossen Francesco Suriano (achtstimmig) und Felice Anerio (vierstimmig) vorgetragen, denn mittlerweile hat Keußler mit einem Eliteoktett und einem Elitequartett Suriano und Anerio eingeübt. Als Kenner des Originals versteht der Chor sofort, welche Wendung des Palestrina den Suriano zu Erweiterungen des Ganzen veranlaßt hat, und warum Anerio an gewissen Stellen kürzen mußte. Für diese meisterlichen Umgestaltungen gibt es wohl kaum aufmerksamere und verständnisvollere Zuhörer als gerade die Sänger des originalen Palestrina-Werkes, die ihren Part ziemlich auswendig kennen. Vom Dom und vom Konzertpodium hält Keußler solche Bearbeitungen fern; sie gehören aber zur Bildung des ästhetischen Geschmackes und Urteils, und man erfährt aus Keußlers Vorträgen unter welchen technischen Voraussetzungen und musikgeistigen Lebensbedingungen im 16. Jahrhundert geschaffen worden ist.

In Keußlers „Stilstudien des Orchesters" werden für den Spieler interessante Fragen aufgerollt, wenn dieser beispielsweise das allbekannte Stück Corellis „La Folia" in der Bearbeitung von Max Reger kennen lernt, oder umgekehrt, wenn er klassische Werke (etwa von Händel) erst in Bearbeitungen (von Mozart, Franz, Casadesus) studiert hat und dann an die Urquelle gesetzt wird. Und welch verschiedene Ausarbeitungen des Continuos sind möglich, je nach verschiedener Zeit und Stilistik: Saint-Lambert, Gasparini, Heinichen oder andere alte Führer als Gewährsmänner. Für die Ausarbeitung des Continuos von Werken der ältesten Generalbaßzeit wird das aufschlußreiche Buch von Max Schneider zu Rate gezogen: „Die geschichtlichen Anfänge des Basso Continuo". Um aber die Cantiones Sacrae von Heinrich Schütz zu neuem Leben erwecken zu können, müssen die Altistinnen den Altschlüssel und die Tenöre den Tenorschlüssel beherrschen, die Ausgabe Spittas verlangt es. Für gewöhnlich kennen heute die Chorsänger die alten Schlüssel nicht, und daher sind die herrlichen Cantiones Sacrae so unbekannt. Doch die Sänger können das alte Lesehindernis in kürzester Zeit überwinden lernen und so für die Liturgie alte Schätze neu erschließen. Dafür hat der St. Patrick-Chor den schönsten Beweis erbracht, unter seinem freundlich zwingenden Meister. Dieser Erfolg Schützens durch Keußler sagt viel; er sagt um so mehr, als der Thüringer Schütz und der Balte Keußler Protestanten sind, was der katholische Erzbischof Victorias, der Ire Dr. Mannix, hoch zu würdigen weiß.

Nicht „Bearbeitungen", wohl aber viele Retuschen und Varianten im Kleinen gibt es bekanntlich zu den Symphonien Beethovens, und unter den vielen sind manche von unerkannter Herkunft. Über diese Fragen hat Keußler eine besondere Abhandlung verfaßt. Nachweisbar sind die Retuschen Bülows, von denen einige sogar von Brahms beeinflußt oder bezeugt sind, und restlos klar ist Felix Weingartners Arbeit, die er in seinen „Ratschlägen" niedergelegt hat. Ebenso klar sind einige Uminstrumentierungen, wie die von Gustav Mahler in ganzen Partien der „Siebenten". Ungeklärt aber sind manche Retuschen, die auf Hans Richter zurückgeführt werden und auf Franz Habeneck, dem einst die Pariser Konservatoriumskonzerte ihren Weltruf verdankt haben. Nun geht unsere Neuzeit wieder darauf aus, ohne jede Änderung und Zutat die Originalwerke für sich sprechen zu lassen. So bringt auch Keußler mit seinem Orchester die Klassiker nur nach der Urschrift heraus.

Bei Beethovens Symphonien scheint die Wiederherstellung sehr einfach zu sein, da unsere großen Ausgaben den Originaltext bieten, doch näher besehen gibt es noch allerhand offene Streitfragen, die auf einstige Kopiefehler, Korrekturversäumnisse und Redaktionsmängel zurückgehen. So hat Max Unger schon vor zwanzig Jahren in der Eroica zwei im Druck vergessene Takte nachgewiesen; so hat Hugo Riemann einen merkwürdigen Fehler des Setzers der „Achten" zur Diskussion gestellt usw. Für einige fragliche Stellen der Originaldrucke

müssen Beethovens Skizzenbücher (Nottebohm, Mandyczewski und Mies) herangezogen werden. Wenn es ein gutes Zeichen unserer Zeit ist, auf die Originaltreue zu halten, so ist dagegen die blasierte Art (highbrow), in der man vielfach auf die ernste Arbeit meisterlicher Retuscheure herabblickt, ein bedenkliches Zeichen. Man muß mindestens auf den Urheber der Retuschenbewegung, Richard Wagner, urgründlich eingehen. Demnach pflegt Keußler seinem Orchester die einschlägigen Aufsätze Wagners (Zur Instrumentation der Neunten etc.) sowie verschiedene Entgegnungen von ernsten Schriftstellern und Künstlern vorzutragen. Ein Musikbetrieb großen Stils, freizügig in allen Dimensionen.

Keußler hat seinen Künstlerstolz: Als erster Dirigent, der seit dem Kriege aus Deutschland zu uns gekommen ist, verlangte er einmal eine andere offizielle Gastfreundschaft, als sie ihm geboten zu werden schien. Das ergab eine denkwürdige Stockung in unserem Musikbetrieb: Unter den Auspizien des Stadtrates war nach Ostern 1933 eine Musikwoche (Music week) vorgesehen, in der Keußler drei Konzerte dirigieren sollte; als ihm aber im Arrangement, so wie es in der Voranzeige veröffentlicht wurde, etwas nicht paßte, sagte er dem Stadtrate schlankweg ab, und die Konzerte unterblieben. Praktisch genommen schien dieser Verzicht unklug zu sein, doch Keußler modifizierte ihn mit so mannhaftem Stolz und solcher Sicherheit, daß das Ansehen seiner Persönlichkeit, der Respekt vor dem Gast, nur wuchs.

Um jene Zeit stand Keußler ganz allein; er hatte sich von allem Verkehr zurückgezogen. Als Gesellschafter und zwar als einen humorvollen Gesellschafter konnte man Keußler beim Maler Colin Coulahan und in dessen Freundeskreis kennen lernen. Auch das Präsidium der Gemäldeausstellungen im Athenäum würdigte den schlagfertigen Disputanten Keußler und lud ihn ein, die Eröffnungsrede zur Ausstellung der neuen Werke Coulahans zu halten.

Diese Eröffnungsrede vor vollem Saal fand außergewöhnlichen Beifall, denn sie bot Außergewöhnliches. Keine Anpreisung der Werke Coulahans bekamen wir zu hören, dafür die Aussprache eines vielgewanderten Musikers über allerhand Fragen des Verkehrs der Künstler untereinander, namentlich der Maler und Musiker. Keußler warf einige Streiflichter auf die alte Bohème in Italien, besonders in Bologna, und schloß mit einer Würdigung der zeitgenössischen Bohème, wenn diese eine Sphäre ist, in der, über dem banalen Mitleid in schlimmen Tagen, die Freude gedeiht, die Mitfreude des Einen mit dem Andern über jeden künstlerischen Erfolg, bei gepflegtem Respekt des Einen vor dem Schaffen des Andern. Nebenbei bemerkt: Zu den besten Werken Coulahans gehört das Portrait Dr. von Keußlers.

Über die mächtigen Erfolge des Dirigenten Keußler während der Kongreß-Feiern ist spaltenweise berichtet worden. Alle Aufführungen waren in dem Rundfunk für ganz Australien eingeschaltet. Keußlers neueste Komposition „Praeludium solemne" für Orchester und Orgel ist so bedeutend, daß ihre Würdigung eines eigenen Aufsatzes bedarf. Der Eindruck, den die Melbourner Uraufführung dieses erhabenen und leidenschaftlichen Werkes hinterließ, war ein so tiefgehender, daß man sich dringend die Bekanntschaft mit anderen Werken Keußlers aus früherer Zeit wünschte. Beflügelt durch ein Referat der Londoner „Musical Times" über Keußlers Oratorien, trat gleich nach dem Kongreß ein Komité zusammen, das die Aufführung eines der Oratorien Keußlers in die Wege leiten wollte. Von ihnen ist „Zebaoth" auch mit englischem Text erschienen, und per Kabel wurde sofort das Notenmaterial aus Leipzig von der Edition Peters bestellt. Der Melbourner Cäcilienchor, ein weltlicher Gesangverein (Leitung M. Burton) hat sich zur Verfügung gestellt und sich durch einen Aufruf in den Tagesblättern vergrößert, um auch hierin der Zusage Keußlers als Dirigent seines Zebaoth vollauf zu entsprechen. Von allen Seiten, nicht zuletzt durch die Zeitungen, sind die Melbourner bemüht, dem gefeierten Meister zu zeigen, wie sie sich seiner freuen. Die „British Music Society" hat ihn mit der Ehrenmitgliedschaft ausgezeichnet. Die Art und Weise, mit der Keußler all seine Arbeit anfaßt und durchführt, sei es als Pädagoge, sei es als ausübender Künstler, haben wir jetzt verstanden. Wir würdigen die weitgehende Einwirkung seines Wesens auf das musikalische Leben unseres Landes und wir bekräftigen freudig, daß Keußler bei uns nunmehr den Ruhm einer hohen Autorität genießt.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Zwei wesentlich musikalische Ereignisse wurden schon an anderer Stelle gewürdigt: einmal die Kölner Opernfestspiele (verbunden mit solchen des Schauspielhauses), dann die Bayernfahrt des Kölner Männergesangvereins, der bei seiner Heimkehr vom Leiter der Propagandastelle des Gaues Köln-Aachen, Toni Winkelnkemper am Bahnhofe begrüßt wurde. Ein Licht auf die künftigen musikalischen Kölner Veranstaltungen warf die Versammlung der Concert-Gesellschaft. Hier kündigte Bürgermeister Niemeyer als Gastdirigenten an die Herren Zaun, Hasse, von Hausegger, Pfitzner, Papst, Elmendorff und Konwitschny. An neuen Werken werden erklingen: Hasses Prinz Eugen - Variationen, Gottfried Müllers Heldenrequiem, Pfitzners Klavierkonzert, Regers Hiller - Variationen, Stephans Musik für Geige und Orchester, H. Ungers „Dem unbekannten Soldaten", an seltener gehörten älteren: Bruckners Achte, die Cid-Ouvertüre von Cornelius, Mozarts C-dur-, Schuberts B-dur-Sinfonie, Schumanns Ouvertüre zur „Genoveva", Straußens „Aus Italien", Verdis „Requiem". Die Zahl der Konzerte wurde auf acht eingeschränkt, doch geschah dies in Hinsicht auf die, das einheimische Musikleben im neuen Sinne ergänzenden zahlreichen anderen Veranstaltungen, so des im Werden begriffenen Orchesters der NSK, der Kammermusikvereinigungen, der Kirchenmusikabteilungen der Staatl. Hochschule für Musik, der Universität, der Musikantengilde usw. Die Oper verspricht als Uraufführung Ernst von Dohnanyis „Heilige Fackel", an Neuinszenierungen Mozarts „Don Juan" und „Gärtnerin aus Liebe", des Siegfried Wagnerschen „Herzog Wildfang" und der „Donna Diana" von Reznicek, des „Fliegenden Holländers", des „Parsifal", des „Rosenkavaliers" und der „Elektra", des „Armen Heinrich" von Pfitzner, des Humperdinckschen „Hänsel und Gretel", der Verdischen „Aida" und des „Barbiers von Sevilla" von Rossini.

Eine Reihe von musikalischen Darbietungen trugen sommerlichen Charakter: so gab der Geigenlehrer der Rhein. Musikschule und Primarius des nach ihm benannten Quartetts, Walter Kunkel im Schlosse Brühl bei Köln ein Barockmusikfest mit Divertimentis von Mozart, Arien von Händel und Mozart sowie Bachscher Klaviermusik und des Doppelkonzerts dieses Meisters, unterstützt von der Sängerin Hilde Wesselmann, die ihren hellen Sopran stilrein zur Geltung brachte, von dem Pianisten Pillney, den Quartettisten und Angehörigen des Städt. Orchesters wie der Musikhochschule (deren Meisterschüler überhaupt dieses kammermusikalische Musizieren, auch das an anderer Stelle noch zu nennende, erst ermöglichen). Die Universität, deren Rektor das Protektorat über das Brühler Fest übernommen hatte, gab zu Gunsten des Baltischen Roten Kreuzes ein Konzert, dessen Schutzherrschaft der Regierungspräsident Dr. Diels versah, und das Werke Bachs und Händels für Orgel und Klavier, dazu solche von Schubert in vollendeter Form bot, ausgeführt von Prof. Erdmann, dem Klavierlehrer der Musikhochschule, deren Orgellehrer Prof. Bachem und dem collegium musicum. Das Letztere veranstaltete im Rahmen einer graphischen Ausstellung „Deutsch sein heißt volkstümlich sein" im Innenhofe des Wallraf-Museums einen Serenadenabend mit Turmsonaten Pezels, Chören von M. Prätorius, Hofhaimer, Haßler und einer Suite Scheidts. Leiter der Sing- und Spielgruppen (die wieder von der Hochschule her verstärkt wurden) war der Privatdozent Dr. Gerstenberg. Klanglich und musikalisch gelang die hübsche Feier aufs beste. Das Rheinkontor der Nordischen Gesellschaft bot im Zusammenhang mit einem Vortrag über nordischen Geist in nordischer Dichtung eine Sinfonie Buxtehudes, deutsche und amerikanische Lieder, gesungen von dem kalifornischen Sänger Donald Morgan und norwegisch - schwedische, denen die Studentin Margrit Arnet eine feinfühlige Ausdeuterin war.

Die Staatl. Hochschule für Musik gab in einer Heinrich Schütz-Feier erneut Proben der ernsthaften und vorwärtsstrebenden Gesinnung ihrer Angehörigen. Prof. Dr. Hasse zeigte sich als Leiter des großen Chors in Werken von Schein, Schütz als hervorragender Chordirigent, während die Motetten von Schütz und dessen biblische Szene vom Jesus im Tem-

pel durch Otto Siegl mit dem Madrigalchor trefflich zur Wirkung kamen. Als gediegene Solisten bewährten sich die Sopranistinnen Keip (Klasse Foerstel), Stroux und Hohenschütz (Alt, Klasse Philippi), der Tenor Ritter und der Bassist Loges (Klassen der genannten Meisterlehrerinnen), dazu der Organist Werner und Bremer (Boell). Chor und Orchester der Anstalt wetteiferten in vorbildlicher Weise um eine stilreine Wiedergabe. Das Orchester der Hochschule bot Beethovens Prometheus-Ouvertüre gelegentlich der Amtseinführung von Direktor Prof. Dr. Karl Hasse, in deren Verlauf Bürgermeister Dr. Ludwig und Niemeyer den neuen Mann begrüßten, ihn als berufenen Führer in sein Amt einsetzten und Prof. Dr. Unger als stellvertretender Direktor dem Direktor und Kollegen seine und seiner Mitglieder Bereitschaft zur treuen Mitarbeit versicherte. Der Vertreter der Studentenschaft sprach danach noch Worte der Begrüßung, und Dir. Hasse handelte in kurzen Umrissen über die Ziele und Aufgaben neuer musikalischer Gemeinschaftserziehung, die weder von der Tradition noch von der Technik oder Gesinnung allein her unternommen werden dürfe und ihren Ausgang von der Erziehung im Chor und Orchester zu nehmen habe. Die Hitlerjugend gab unter Stud.-Rat Schmidt, dem neuen Lehrer der Schulmusikabteilung der Hochschule, eine offene Singstunde mit Grenzlandliedern Ostpreußens und im Wechsel von Gesang und Geigen- wie Lautenspiel. Eine regelmäßige Wiederkehr dieser Stunden ist vorgesehen und wird von sich aus dem Kölner Musikleben ein neues Gesicht geben helfen. Im Eduardushause veranstaltete die „Gedok" eine Abendmusik mit Solokantaten von Telemann und Liedern von Wolf, Trunk, weiter Violinsonaten Schuberts, denen Josefa Kastert, Ad. Holz und die Pianistinnen Bitteführ und Frenz zuverlässige Interpretinnen waren. In der Antoniterkirche hörte man, ebenfalls im Rahmen einer abendlichen Musik Buxtehude-Kantaten von Doris Stroux (Sängerin), W. Isselmann, Jean Schmidt (Geige), Engel (Gambe) und Hulverscheidt (Orgel) vortrefflich dargeboten und bereichert durch Orgelwerke Scheidts und Bachs.

In einem Klavierabend zeigte sich in einem Lieder- und Klavierkonzert die Sopranistin Maria Klaeser-Cremer mit Gesängen von Schumann, Brahms und Wolf als poetisch gestaltende Künstlerin, deren Begleiter Bert Klaeser in Mozarts c-moll-Fantasie und Werken von Schubert und Weber sich als konzertreifer Pianist bewährte. Stark war wieder die Beteiligung der Männerchöre am einheimischen Musikgeschehen. So zeigte der Kölner Männergesangverein in einem, seiner Bayernfahrt vorangehenden Vorkonzert seine ganze meisterliche Reife in Stücken von Vittoria bis Trunk unter Papst. Am 23. Juni als dem „Deutschen Liedertag" erklangen auf Kölner öffentlichen Plätzen, von allen örtlichen Vereinen vorgetragen, volkstümliche Liedfolgen. In dem Köln nahegelegenen Königsforst hielt Gauchormeister Dr. Collignon-Koblenz ein zweitägiges Schulungslager ab, das vor allem die Kenntnis des deutsch-musikalischen Brauchtums vermittelte, und der MGV Sülz bot einen Volksliederabend unter MD Hartmann und der Sopranistin Abels, der MGV Liedertafel Klettenberg ein Konzert mit Werken Heusers und seines jungen Dirigenten L. J. Kauffmann, dazu Geigensoli, von dem jugendlichen Hochschüler Baron wirkungsvoll ausgeführt.

Der Reichssender Köln ließ den Kölner Dirigenten Heinr. Knapstein als begabten Interpreten von Werken Regers, Fiedlers und Kauns auftreten, ebenso wie der Düsseldorfer Orchesterleiter C. M. Artz mit einem Programm nordischer Musik Gade, Weßlander, Sibelius, Frederiksen einfühlsam darbot. Schuberts Sonaten bringt in zyklischem Fortschreiten der Hauspianist Egbert Grape. Als neue Vereinigung guten Formats stellte sich das Göbelquartett vor, heitere Kammermusik gab das Stauchtrio (von Schubert über Arbos zu Schütt und Scott). Alte Musik bot die Cembalistin Erika Schütte und die Sopranistin Lore Schröder, die u. a. Lieder der Goethefreundin Corona Schröter überzeugend wiedergab, weiter Isabella Schmitz und M. Klatt (Violine), die, von Jak. Mühlen begleitet und von der Sängerin Neusitzer-Thönissen unterstützt, Werke von Purcell, Paradies, Sammartini und Pergolesi nachschufen. Neue Musik hörte man im Rahmen einer Lied- und Instrumentalstunde der Mezzosopranistin O. von Krupka-Lutz, des Geigers E. Schracke und des Hauspianisten Hans Haaß, die Werke von O. Siegl, H. Unger und Jos. Haas erklingen ließen, dazu erlebte man Quartettsätze des jungen Petzold, Wedigs „Streichermusik"

und „Deutschen Psalm“ sowie sein, von Erdmann gespieltes Klavier - Konzert unter Dr. Buschkötter, endlich die „Beuerle Suite“ des Kölners Ingenbrand und Lieder von Lothar, Chorwerke des unlängst verstorbenen W. Rinkens, vom Funkchor unter Breuer ausgezeichnet dargeboten.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Der Tod Alfred Rollers, der am 21. Juni ganz unerwartet einem Halsleiden erlag, hat die Wiener Staatsoper und alle, die an ihr hängen, in tiefe Trauer versetzt. Ist ihr doch mit dieser höchstpersönlichen Künstlerindividualität einer ihrer wertvollsten Helfer am Werk verloren gegangen. Es ist hier nicht der Ort und ich fühle mich auch nicht berufen, darzulegen, was er als Maler, als Graphiker und Kunstgewerbler Bedeutendes geleistet hat: die Oper gewann reichste Früchte aus seiner großartigen und großzügigen dekorativen Stilkunst, aus seinem Stilgefühle selbst, aber auch aus seinem künstlerischen Verantwortungsgefühl gegenüber dem musikalischen Drama, bei dem die Dekoration niemals Selbstzweck sein und, wie er selbst einmal ausführte, auch niemals den Eindruck einer für sich bestehenden Realität erwecken dürfe. Daß die Kunst des Bühnenbildners sich dabei doch auf die höchste, denkbar erreichbare künstlerische Höhe aufschwingen könne, dafür sind Rollers Szenerien der lehrreichste und herrlichste Beweis. Seitdem ihn Mahler 1903 zur Schaffung neuer Bühnenbilder für den „Tristan“ berufen hatte, erlebte die Wiener Hofoper und dadurch beeinflußt und künstlerisch befruchtet auch manch andre deutsche Bühne einen unerhört großartigen Aufschwung im Szenischen. Dem „Tristan“ folgten, in faszinierender Bühnenpracht, der „Fidelio“, der „Don Juan“, die „Iphigenie in Aulis“ und schließlich der ganze „Ring“. Als Roller 1907 zum Vorstand des Ausstattungswesens der Hofoper ernannt war, gehörte seine beste Arbeits- und Geisteskraft in erster Linie nur diesem Institut, und sie bewährte sich in unzähligen Großtaten, die auch im Wiener Burgtheater (z. B. durch die neuen Szenenbilder zu den Shakespeareschen Dramen) und zuletzt in den Bayreuther Festspielen sich auswirkten. Nach dem Bayreuther „Parsifal“ des Vorjahrs sollte nunmehr der „Ring“ in Rollers Ausstattung kommen, aber dies war dem unermüdlich Strebenden und Schaffenden nicht mehr vergönnt zu erleben. Alfred Roller ging seinen Weg gerade, ohne Zugeständnisse, unbeugbar, ja voll Verachtung für Entgegenstehendes, — ein aufrechter, ehrlicher, großer deutscher Künstler!

Die Chronik der Staatsoper kann glücklicherweise namhafte künstlerische Ereignisse der letzten Wochen verzeichnen: vor allem eine „Tristan“-Aufführung unter Wilhelm Furtwängler. Es war dies eine nachschaffende Leistung erster Größe, bei der sich das Kunstwerk in wunderbarem, von der Musik beherrschtem Aufbau vor uns gleichsam schöpferisch neu gestaltete. In der sinfonischen Erfassung und Verlebendigung der dramatischen Musik liegt die Größe dieser Interpretation. Zu ihr gehören vor allem — die langsameren Zeitmaße! Uns Älteren, die wir noch das Glück hatten, etwa durch Hans Richter oder Franz Schalk die „echten“ Zeitmaße Wagners als erste und bleibendste Jugendeindrücke vermittelt erhalten zu haben (ein Ähnliches gilt von den, heute mancher Willkür ausgesetzten Brucknertempi!) beschleicht hiebei wohl das bange Gefühl, wie leicht doch ein scheinbar für ewige Zeiten Festgelegtes durch mangelnde Tradition oder Eigensucht verändert, ja entstellt werden kann, — andrerseits aber auch wieder die Beruhigung darüber, daß wenn ein wirklich kongenialer Interpret von der geistigen Sphäre Furtwänglers ans Werk kommt, sich ihm aus genialer Intuition die wunderbaren Kräfte echter Gestaltungsweise wie von selbst erschließen. Und dies macht uns den Furtwänglerischen „Tristan“, wenn man ihn so nennen darf, besonders wertvoll und wichtig. Es war auch wirklich der Wagnersche „Tristan“! Die Darstellung der herrlichen Wiener Aufführung war dieses Geistes durchaus würdig: Anni Konetzni ist eine der besten Isolden, die wir kennen, Pistor ein vorbildlicher Tristan, Frl. Szantho sang zum erstenmale die Brangäne mit ihrem fesselnden, echten und ergreifenden Ausdrucksvermögen; Ludw. Hof-

mann als König Marke, Schipper als Kurwenal, Duhan als Melot, ſie alle boten Ausgezeichnetes. — Von großer Eindringlichkeit war auch eine von Knappertsbuſch geleitete Aufführung der „Meiſterſinger“; getragen von dem ſprühenden muſikantiſchen Temperament dieſes Dirigenten, wurde auch ſie zum Feſt, und was dabei vielleicht das Erfreulichſte war: die Aufführung war ohne Gäſte möglich geworden. — Als Feſtvorſtellung zur Eröffnung einer Gedächtnisausſtellung für Kaiſer Franz Joſef bot die Staatsoper eine freundlich aufgenommene Aufführung des „Zigeunerbarons“, dem hiebei auch eine Art Neuſtudierung zuteil wurde. — Im „Roſenkavalier“ ſang Fritz Krenn als Gaſt den Ochs von Lerchenau, er gibt von dieſer Geſtalt das urſprüngliche gröbere Bild des vollſaftigen ariſtokratiſchen Gauners, nicht das verſöhnendere, das uns durch Richard Mayrs Auffaſſung faſt lieb geworden iſt. Frau Nowotna gab zum erſtenmal den Oktavian, mit allen Vorzügen ihrer Erſcheinung, ihres Spiels und ihrer Stimme. — Die Giannini gaſtierte wiederum, diesmal als Carmen, in ihrer fein durchdachten, bewußt theatraliſchen, und immer feſſelnden Weiſe. Neben ihr ſtand der aus Lettland ſtammende Tenor Marziß Wehtra als Don Joſé; die klangvolle Stimme des Gaſtes und ſeine ſchätzbaren Eigenſchaften bewirkten, daß er alsbald dem Wiener Enſemble als engagiertes Mitglied einverleibt wurde. Aenne Michalsky ſpielte die Micaela mit tiefem Ausdruck und echter Gefühlswärme; noch blendender war ihr Auftreten in der „Verkauften Braut“ als Marie: reizend, friſch und natürlich erſteht in ihr eine reſtlos zufriedenſtellende Verkörperung der lieblichen Geſtalt.

Ein geiſtliches Legendenſpiel betitelt „Der „Spielmann“ hat Joſef Lechtaler mit einer geſchmackvollen, Volks- und Kirchenmelodien glücklich verwertenden Muſik ausgeſtattet, der die weihevolle religiöſe Stimmung durchaus gelungen iſt. — Der junge Generalmuſikdirektor Kurt Overhoff aus Heidelberg ſtellte ſich als klar disponierender, energiſcher Orcheſterleiter vor, der überall die große Linie herauszuarbeiten weiß; eine eigene Kompoſition des Dirigenten, „Miniaturen für kleines Orcheſter“ bringt liebenswürdige Stimmungsmomente in mehreren, etwas weit ausgeſponnenen Sätzen unter Verzicht auf neuartige Überraſchungen, jedoch geſchmackvoll, zum Erklingen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des Preisrätſel-Kanons.

Von Th. W. Werner, Hannover.

Spiegel

Krebs

Wir glaubten mit der Aufgabe unſeren Muſikern ein ſchönes und dankbares, wenn auch etwas ſchwieriges Rätſel zu geben. Leider ſcheint die Aufgabe doch etwas zu ſchwierig geweſen zu ſein, denn keine einzige richtige Löſung traf auf dieſes Rätſel ein. Wir bedauern das aufrichtig, umſomehr als wir überzeugt ſind, daß zahlreiche unſerer alten Rätſelfreunde ſich mit dieſer harten Nuß eifrig, aber nun leider vergeblich geplagt haben.

Die beſte Löſung, die allerdings auch nicht die vom Verfaſſer gewünſchte iſt, ſandte uns KMD Richard Traegner in Chemnitz, der ſeiner nicht ganz gelungenen Löſung noch weiter ein Choral-Vorſpiel im Doppelkanon für Orgel beifügte und allerdings mit letzterer Arbeit den vortrefflichſten Beweis erbrachte, daß ihm die Arbeit, die die Auflöſung unſeres Rätſel-Kanons forderte, keine fremde iſt. Wenn auch von ihm die Löſung nicht völlig getroffen wurde, ſo zeichnen wir ihn doch mit einem Troſtpreis im Werte von Rm. 4.— aus und bitten ihn ſeine Wünſche bekanntzugeben. Das neue Rätſel iſt teilweiſe heiterer Art und wird vielleicht viele für die Mühen, die beim Kanonraten vergeblich aufgewandt wurden, entſchädigen.

Muſikaliſches Silbenrätſel.

Von Fritz Müller, Dresden.

a — ab — ah — an — be — bel — ber — bün — che — cus — de — de — den — der — ein — gan — glei — hel — hum — i — ju — ke — kü — le — le — ler — lut — mel — mi — na — nie — nig — no — on — or — satz — schel — schlag — schnek — se — so — spra — ta — tau — ten — ter — ti — to

Aus vorſtehenden Silben ſind Wörter mit nachſtehender Bedeutung zu bilden, deren Anfangsbuchſtaben den Namen eines großen deutſchen Muſikers ergeben.

1. Monarch, auch Lauteniſt.
2. Wer das eine hat, muß das andere halten.
3. Münze und Tondichter.
4. Bibliſche Geſtalt und Mitarbeiter Bachs.
5. Witterungserſcheinung und muſikdirektionstechniſcher Fachausdruck.
6. Sinnesorgan, Dienſtſtrafe und Teil eines Inſtrumententeils.
7. Realinjurie, Lärminſtrument und Thomaskantor.
8. Spielſt du hier, darfſt du es nie verpaſſen; dort aber möchteſt du mindeſtens damit herauskommen.
9. Sind vielfach verboten, als Teile mancher Inſtrumente aber nicht.
10. Der Schuſter braucht es; auch hieß ein Vorgänger Bachs ſo.
11. Liebt Tempo adagissimo; Teil von Streichinſtrumenten.
12. Federvieh; einſt ſehr umſchwärmt geweſener Sänger.
13. Kannſt du es hier, ſo biſt du ein Meiſter im Kontrapunkt. Wenn du es aber dort treibſt, ſo droht dir das Zuchthaus.
14. Herrſche nicht ſo; ſorge aber dafür, daß einer deiner Sinne ſo wird!
15. Wer darnach ſpielt oder ſingt, möge recht viel davon bekommen!
16. Auf Reiſen hält er die Dame frei, während er ſich im Konzertſaal von ihr bezahlen läßt.
17. Je kürzer, deſto lieber hier; je leichter, umſo beſſer dort.
18. Diener und Notenzeichen.
19. Inſekt und Komponiſt.

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. November 1935 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Kurt Westphal: „Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik" (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).

J. L. Emborg „Conzert" op. 72 für Streicher (1. u. 2. Violine, Viola, Violoncello) und Piano (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).

„Denkmäler der Tonkunst in Österreich", 42. Jahrg., 1. Teil, Band 78: Jacob Handl (Gallus), Sechs Messen, bearbeitet von Paul Amadeus Pisk (Universal-Edition A.-G. Wien).

„Denkmäler der Tonkunst in Österreich", 42. Jahrg., 2. Teil, Band 79: Das Wiener Lied von 1792 bis 1815, bearbeitet von Hermann Maschek (Text) und Hedwig Kraus (Musik) (Universal-Edition A.-G. Wien)

Ebbe Hamerik: „Orchester-Variationen über ein altdänisches Motiv" (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).

Kai Senstius: „Concertino" für Flöte und Orchester, op. 5 (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig)

O. Ševčik: „Studien im Daumenaufsatz" (nach op. 1 Heft I) bearb. für Violoncello von Prof. Walter Schulz (Bosworth & Co. Leipzig).

Cecil Gray: „Sibelius, der Symphoniker" (Oxford University Press, London).

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HERBERT GERIGK: Giuseppe Verdi. Die großen Meister der Musik, hrsg. von Ernst Bücken; Akad. Verlagsanstalt Athenaion, Potsdam. 160 S., Gr. 4°.

Nach Chops schlichter, doch unvollständiger und Weißmanns einfühlsamer, doch allzu geistreichelnd journalistischer Arbeit erscheint endlich die erste umfassende deutsche Biographie über den großen ebenbürtigen Antipoden Richard Wagners, Giuseppe (oder genauer nach der Eintragung im Geburtsregister des damals französischen Busseto: Joseph) Verdi. Sie stützt sich im Biographischen auf des Italieners Carlo Gatti zweibändiges Werk von 1931, in der künstlerischen, stilkundlichen Arbeit auf eigene Forschung. Hätte der Verfasser die wenigen, aber wichtigen deutschen Arbeiten Franx X. Bayerls und Ludwig Unterholzners zu Hilfe gezogen, so würden sich ihm sicher manche unvollkommenen und in seinem Buch verstreuten Ergebnisse zu noch klarerer, einheitlicherer Erkenntnis der Gestalt von Werk und Schöpfer zusammengefügt haben. Vielleicht erwiese sich ferner gerade im Falle Verdi eine Trennung in der Darstellung von Leben und Werk als nützlicher denn die summarisch chronologisch angelegte Darstellung Gerigks.

Aber auch so nimmt seine Arbeit ein durch Einfachheit und Ernst — ja man wünschte ihr gelegentlich ein wenig mehr an Pathos und Begeisterung —, durch Eindringlichkeit und Tiefe der Werk-Analyse — trotz einer manchmal etwas einförmig beschreibenden Art —, durch den Hinweis auf die wesentlichen Erfordernisse gerade unserer deutschen Erkenntnis von Verdi wie auch ihrer praktischen Auswirkungen: Anerkennung der Echtheit, Naturwüchsigkeit und Selbständigkeit dieses Musikertypus; Größe der bewegenden Kräfte und der elementaren geistigen und musikalischen Mittel bei ihm; unbedingte Werktreue als Verpflichtung der Ausführenden gegenüber dem Genius Verdi. Die Hervorhebung des „unbekannten Verdi", von Werken wie „Macbeth", „Simone Boccanegra", „Don Carlos", und der Möglichkeit, daß sie eines Tages, unabhängig von einer „Verdi-Renaissance", gleichwertig den bekannten großen Werken an die Seite gestellt werden, scheint uns bemerkenswert und einleuchtend.

Eine Fülle ausgezeichnet gewählter musikalischer Beispiele, guten Bildmaterials sowie 7 Bild- und Faksimile-Tafeln ergänzen und veranschaulichen musterhaft die Darstellung. Kö.

WALTHER VETTER: Franz Schubert. „Die großen Meister der Musik", herausg. von Ernst Bücken. Potsdam 1934, Akademische Verlagsanstalt Athenaion m. b. H.

Die beträchtlichen Fortschritte, die in der Schubertforschung des letzten Jahrzehnts zu verzeichnen sind, und die, insbesondere infolge der energischen Hinwendung zur instrumentalen Seite des Schubertschen Schaffens ein ganz und gar neues Schubert-Bild gezeitigt haben, erfahren in Vetters Monographie eine schöne Zusammenfassung, die gleichwohl kritisch zu all dem neu Erarbeiteten Stellung nimmt, überspitzte Formulierungen in die gehörigen Schranken weist und auch das „Quentchen" Biedermeiertum in Schuberts Persönlichkeit und Kunst nicht unterschlägt. Das Schubert-Problem ist ja eines der kompliziertesten innerhalb der ohnedies problemerfüllten Romantik. Man wird

ihm nicht gerecht, wenn man ihm mit vorgefaßten „Grundbegriffen“, die vielleicht noch aus dem Bereich der literarischen Romantik stammen, zu Leibe rückt. Und man wird Schubert vollends nicht gerecht, wenn man ihn unter dem Gesichtswinkel des Romantischen schlechthin betrachtet, ohne dessen süddeutsche Abwandlung, die Wiener Atmosphäre im besonderen und vor allem die spezifische Artung der Schubertschen Persönlichkeit zu berücksichtigen. Bei Schubert ist es die eminente Spannung zwischen Gestalterischem, Kritischem auf der einen Seite und schweifender Phantasie andererseits, romantischem Weltschmerz und heiterer Sinnlichkeit, ja klassischem Helligkeitsbedürfnis, die den Grundklang seines gesamten Schaffens bildet, der nicht immer in gleicher Stärke vernehmbar ist, aber doch immer irgendwie da ist. Also eine wesentlich kämpferische Grundhaltung, mag sie auch von anderer Art sein als die Beethovensche. Diesen Schubert versucht Vetter in seinem Buch eindrucksvoll, mit Wärme und in einem flüssigen, anschaulichen Stil festzuhalten und zum Bewußtsein zu bringen. Bedeutungsvoll sagt der Verf. im Einleitungskapitel, daß die „vordergründigen Triebkräfte des Schubertschen Schaffens“ Goethe und Beethoven seien. Zur Erklärung dieses eigentümlichen Sachverhalts, dieses inneren Dranges nach dem gestalteten Erlebnis hätte noch nachdrücklicher, als dies durch Vetter geschah, auf Schuberts mitteldeutsche Herkunft hingewiesen werden können. Der von anderer Seite geprägte Satz, daß Schubert stammesgeschichtlich aus „nordischem Blut und südlicher Umwelt“ zu erklären sei, findet in seiner Kunst den schlüssigsten Beweis. Trotzdem dürfte es wohl übertrieben sein, wollte man ihn mit Vetter als den „wahren Großdeutschen im Geiste“ bezeichnen. Wenn einem der deutschen Romantiker dieser Titel zukommt, so kann dies nur C. M. v. Weber sein.

Vetters Analysen zeichnen sich durch großes Einfühlungsvermögen in den Stoff aus, durch eine außerordentliche Fähigkeit, lebensvoll die Eigenart eines Werkes oder die Entwicklungsgeschichte einer Gattung zu umreißen und dabei auf die für Schubert jeweils im Vordergrund stehenden Probleme, auf die Herausbildung der Schubertschen Romantik sowie (noch nachdrücklicher) auf die klassischen Orientierungspunkte und Vorbilder hinzuweisen. Was diesen letzten Punkt betrifft, so läßt der Verfasser zwar nicht immer die erforderliche kritische Vorsicht walten und begnügt sich öfters mit der Aufweisung des ähnlich lautenden klassischen Vorbildes, ohne den tiefer liegenden Gegensätzen und Wesensunterschieden nachzuspüren. Diese Unterschiede treten zumeist sichtbar hervor und sind z. B. im Falle des Schubertschen Streichquartetts Nr. 11 (Thema des 1. Satzes) bei dem Vergleich mit Mozarts g-moll- Sinfonie (Thema des 1. Satzes) nicht minder evident als die Gemeinsamkeiten. Etwas kurz weg kommen bei der Besprechung die Lieder, wo insbesondere — da der Verf. vorzugsweise die Goethelieder behandelt — eine Gegenüberstellung verschiedener Fassungen eines und desselben Liedes zu Erkenntnissen geführt hätte, die Schuberts Ringen um die Probleme des Liedes umfassender erhellt haben würden, als die mehr deskriptive Behandlung einzelner Lieder und Liedgruppen. Schließlich möge noch — als Wunsch für eine künftige Neuauflage — hervorgehoben werden, daß die Darstellung des Instrumental- und Liedschaffens nicht so sehr nebeneinander stehen dürfte, als ineinander greifen müßte. Es gehört zu den bedeutungsvollsten Erscheinungen bei Schubert, daß diese beiden Gebiete in lebendiger Wechselwirkung stehen, daß dieselben Gestaltprobleme ihn gleichzeitig auf beiden Seiten beschäftigen (nicht nur am Anfang seines Schaffens), daß liedhafte Gestaltungsweisen in die Instrumentalmusik dringen und bald wieder instrumentales Gestalten die Physiognomie der Liedmelodik bestimmt. Hier wünschte man den Weg weiter verfolgt, den Költzsch bereits beschritten bzw. angedeutet hat.

Rückhaltlose Anerkennung muß man Vetters Buch zollen hinsichtlich der Schilderung der Persönlichkeit Schuberts. Diese Schilderung ist von einer wahrhaften Wärme und Begeisterung getragen, die nichts verklärt und beschönigt, sondern den Menschen in seiner ganzen Tiefe mit allen Widersprüchen und Unzulänglichkeiten zu ergründen und verständlich zu machen sucht. Auf die Fülle der treffenden Bemerkungen, die in dieser Hinsicht fallen, kann hier nur ganz allgemein verwiesen werden. Es ist dies gewiß der schönste Ertrag der Arbeit, die die Aufgabe, die ihr innerhalb der Sammlung „Die großen Meister der Musik“ gestellt ist: diese liebenswerteste deutsche Künstlererscheinung dem deutschen Volke um ein gutes Stück näher zu bringen, gewiß aufs nachdrücklichste erfüllen wird.

Prof. Dr. Rudolf Gerber.

DAS ATLANTISBUCH DER MUSIK. Hrsg. von Fr. Hamel und M. Hürlimann unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter und Künstler. Berlin, Zürich, Atlantis-Verlag (1934). 1060 S. Lw. Mk. 9.60.

Nach Absicht der Herausgeber will dieses handliche und sehr preiswerte Buch „ein Lesebuch und ein Nachschlagewerk für alle sein, denen Musik etwas bedeutet“. Was der Musikfreund früher in dieser Hinsicht suchen mochte, bot ihm vor Jahren etwa Spemanns „Goldenes Buch der Musik“. Ein solches höchsten Ansprüchen genügendes Hausbuch will dieses Atlantisbuch sein. Schon auf den ersten Blick überrascht es mit der Fülle und Vielseitigkeit

seines Inhalts. Nicht ein Zug aus dem musikalischen Weltbild unserer Tage ist den Herausgebern entgangen. Die Behandlung einzelner Stoffgebiete wie etwa Militärmusik oder Salon-, Kaffeehaus- und Unterhaltungsmusik dürfte sich sogar kaum sonst irgendwo in dieser gedrungenen und doch gründlichen Darstellung nachweisen lassen. Höchsten Ansprüchen ist vor allem dadurch genügt, daß zu jedem Thema tunlichst ein erfahrener Fachmann zu Worte kommt. Zu den Fachgelehrten gesellen sich im Kreis der Mitarbeiter auch Künstler, und das gibt dann dem Gehalt des Ganzen mitunter, wie etwa mit dem Beitrag von R. Schulz-Dornburg „Vom Wesen der Oper" einen gewiß nicht unerwünschten Zuschuß an Temperament. Freilich, Bedenken über die Heranziehung auch solcher Mitarbeiter kann man angesichts der auf höchst unzulänglichen Grundlagen aufbauenden Ausführungen von Fr. Wohlfahrt über Musikästhetik nicht ganz unterdrücken. Zu allem findet man hier auch eine Musikgeschichte von Fr. Hamel, im ganzen recht verdienstvoll in der Stoffbewältigung, in der Verteilung der Akzente auf das Bild von der Gegenwart aber wird sie den Leser von 1935 keineswegs restlos befriedigen. Auch sollte in solchem Zusammenhang die Darstellung am allerwenigsten ins billige Feuilleton abgleiten wie bei der Kennzeichnung Mozarts als „dem Schmetterling, dem Sonnenkind, Phaeton und Euphorion der Musikgeschichte" (227). Es wäre unbillig, von einem ersten Versuch dieser Art gleich alles zu verlangen, was sich mit weiteren Auflagen jedoch sehr leicht erreichen läßt, vor allem eine befriedigende Abstimmung einer solchen Vielheit von Beiträgen untereinander auch in der Zuverlässigkeit des angeführten Tatsachenmaterials. Ich muß mir versagen, auch nur wenige Einzelheiten hier anzumerken. Allgemein, das darf doch wenigstens gesagt werden, wären knappe bibliographische Anhänge möglichst zu jedem Artikel von Nutzen gewesen für den, der sich zu weiterer Beschäftigung mit dem Gegenstand angeregt fühlt. Zwar bietet das alphabetische Musikerverzeichnis das Notwendigste für die einzelnen Künstler, aber diese Literaturangaben sind ebensowenig sorgfältig und zuverlässig wie eine vorangehende gesonderte Auswahl von Büchern und Zeitschriften über Musik. Diese Nachweise wären vielleicht besser auf die einzelnen Beiträge zu verteilen und dort noch etwas auszubauen. Dann bliebe immerhin noch Material genug zu einem eigenen bibliographischen Anhang allgemeinen Charakters am besten mit Einschluß der biographischen Literatur. In jedem Falle aber muß das Beste an Sorgfalt bei dieser Arbeit, die dem Leser weiterhelfen soll, gerade gut genug sein. Außerordentliches leistet das Werk mit seinen Bildern und geht da, um höchste Eindruckskraft zu erreichen, gelegentlich ganz eigene Wege, z. B. Schünemanns instrumentenkundlicher Beitrag, der wiederholt spielende Orchestermusiker (aus dem Berliner Philharmonischen Orchester) abbildet und so das jeweilige Instrument sozusagen in der ganzen Fülle des Lebens in die Erscheinung treten läßt. Überhaupt ist Lebendigkeit der Darbietung das, was den Leser von Beitrag zu Beitrag immer wieder fesselt. Nirgendwo sieht er sich bloßer Stoffanhäufung gegenüber und fast durchweg findet er zu jedem Gegenstand das Wesentliche in knappe Form gefaßt, wird unaufdringlich und auf angenehme Weise so belehrt, wie er es sich wohl wünschen mag. Dr. W. Kahl.

E. BÜCKEN: Richard Wagner (Die großen Meister der Musik). Akademischer Verlag Athenaion, Potsdam 1933. 4° 160 S.

Das schön ausgestattete Buch bietet viele zeitgeschichtlich wertvolle Bilder, die großenteils der Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth entstammen. Die Einstellung des Verfassers ist rein musikwissenschaftlich. Einer gedrängten Übersicht über Wagners Leben schließt sich die Beschreibung der Werke an, die mit zahlreichen Noten-Beispielen den Weg von der Oper zum „Drama in der Oper" vorführt. Bücken mißt Wagner eine der Reform Glucks ähnliche Bedeutung zu, in dem „formaler Stillstand, gehaltliche Verödung und Mißstände der Ausführung" in der Oper durch neue organische Form überwunden worden seien. Mit Entschiedenheit verneint er den „Trennungsstrich und Grundgegensatz zwischen Oper und musikalischem Drama". Wagner hat eigentlich nur ein äußerliches Formgerüst beseitigt. Sein Werk ist eine aus dem Geist und Willen der Dichtung geschaffene Neugestalt der Oper. Zum Schluß meint Bücken: „an den Gedanken einer deutschen Stilbildungsschule und des mit ihr verbundenen Mustertheaters muß immer wieder erinnert werden, damit sie nicht in Vergessenheit geraten. Die Nation muß sie in die Tafeln ihrer größten und erhabensten Ideen eingraben, die noch der Erfüllung warten". Wesentlich neue Gesichtspunkte und tiefere Einblicke in Wagners Schaffen gewinnen wir aus der Darstellung nicht, aber gute Beobachtungen über die Entwicklung des Musikers. Das Schriftenverzeichnis stellt eine nicht sehr kritische, lückenhafte Auslese aus der Wagner-Literatur zusammen, die dem Leser, der weiter forschen möchte, kein zuverlässiger Wegweiser ist. Bei aller Anerkennung der streng sachlichen Darstellung vermißt man die innerliche Verbundenheit mit der Persönlichkeit und dem Hochziel des Meisters von Bayreuth, der mehr verstandesmäßig beschrieben als gefühlsmäßig erlebt ist. Der letzte Abschnitt über die „Kulturerscheinung" entspricht keineswegs dem, was die Überschrift erhoffen läßt. Man möchte in ernsten und

gehaltvollen Wagner-Schriften immer einen Hauch vom Geiste Chamberlains verspüren, was mit wissenschaftlicher Einzelforschung wohl vereinbar ist. Prof. Dr. W. Golther.

HJALMAR ARLBERG: Belcanto. Der lückenlose Weg zur altitalienischen Gesangstechnik. 8°, 45 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mk. 1.20.

Wenn ein berühmter Sänger und Pädagoge wie Arlberg aus 40jähriger Praxis heraus die gewonnene Erfahrung in dieser knappen Schrift niederlegt, wird der Leser nicht eine umstürzlerische Theorie erwarten. Denn nur pädagogischer Unerfahrenheit ist es zugestanden, „Total-Umwälzungen" zu verkünden, und unter Ablehnung alles je Gedachten und Gewesenen von sich aus eine theoretische „Urwelt-Epoche" zu datieren. Der Wert des Arlberg-Buches liegt durchaus in der klaren Ausdeutung alter Wahrheiten und in dem feinen Inbeziehungsetzen seiner Lehrmeinungen zu der Überlieferung. Fast jeder Satz Arlbergs läßt sich belegen durch Erfahrungsgrundsätze der alten Italiener und stützt sich bewußt darauf. Wenn dem gegenüber gerade diese Schrift kürzlich scharf angegriffen und sogar als Plagiat eines neueren Werkes angesprochen wurde, so darf diese erstaunliche Tatsache nicht weiter wundernehmen: bekanntlich wissen sehr viele Gesangs-Kolumbusse nicht, daß Amerika bereits seit Jahrhunderten entdeckt ist.
Prof. Franziska Martienßen.

Musikalien:

für Klavier

JOH. ABRAH. PETER SCHULZ: Stücke für Klavier, herausgegeben von Willi Kahl. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1935.

J. A. P. Schulz' (1747—1800) mehrteilige Sammlung „Lieder im Volkston" sind, mit Kretzschmars Worten, das Testament der alten, in allem auf Einfachheit und volkstümliche Allgemeinverständlichkeit bedachten Berliner Liederschule. Die ungeheure Wirkung seiner 133 Lieder hat der Sänger von „Des Jahres letzte Stunde" freilich mit seinen wenigen Klavierwerken — ich nenne noch eine Sonate in Es und einige Sammlungen und Galanteriestückchen — auch nicht im entferntesten erreicht. Sie sind stilistisch und klaviertechnisch, wie die galanten Handstückchen seines Lehrers Kirnberger, aus der Kunst Philipp Emanuel Bachs erwachsen und zeigen besonders nach seiten des Freundlichen, Idyllischen und Bürgerlichen ein starkes und natürliches Talent. Mit Recht stellt der Herausgeber die vier in manchem bereits auf Mozart und den jungen Beethoven weisenden, lebendigen Variationen über ein schwärmerisch-weiches g-moll Larghetto-Thema (Nr. 2) in den Vordergrund. Wieviel Stellen intimster und sinnigster musikalischer Seelensprache, wieviel formale Geschlossenheit bei aller improvisatorisch-virtuosen Auflockerung (Übergang Var. 3 zu 4), wieviel kluge Bedachtsamkeit in der inneren und äußeren Steigerung zum virtuosen Presto der letzten Variation!

Der Herausgeber hat sich auf einfachen, sorgfältigen Abdruck des Urtextes mit Erläuterungen der schwierigeren „Manieren" in Fußnoten und eine vortrefflich orientierende Einführung in diese beiden, den „Sechs Stücken" op. 1 von 1778 entnommenen Stücken beschränkt. Wie bequem können sich's heute die Herausgeber alter Klaviermusik machen! Wie ich schon bei Besprechung von Georg Bendas Sonatinen in Neuausgabe desselben Herausgebers (Märzheft der ZFM) sagte: was die Alten an Phrasierung, Dynamik, Befingerung usw. zu viel taten, das tun die Jungen entschieden zu wenig. Denn sonst müßten sie doch z. B. wenigstens verraten, ob man den Anfang aller Stücke und Teile nun *p* oder *mf* oder *f* spielen soll?!
Dr. Walter Niemann.

für Kammermusik

PAUL BECHERT: Serenade D-dur op. 4 für Flöte, Violine und Viola. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Die Komposition hält sich, namentlich in Harmonik und Rhythmik, getreu an das bewährte Vorbild der beiden Reger'schen Serenaden in derselben Besetzung. Trotzdem mangelt es ihr nicht an Originalität. Die starke melodische Erfindung — gleich das flotte Hauptthema des ersten Satzes trifft sehr glücklich den Serenadenton —, die geistvolle thematische Verarbeitung und feine Klangfarbenmischung lassen das Trio als eine wertvolle Bereicherung der nicht großen zeitgenössischen Kammermusikliteratur mit Flöte erscheinen, das auch dem Liebhaber zugänglich ist, da seine technischen Schwierigkeiten nicht groß sind. Bei dieser Gelegenheit sei auch auf die im Verlag W. Zimmermann erschienene interessante Sonata piccola op. 15 des Komponisten für Flöte und Klavier empfehlend hingewiesen. Paul Mittmann.

OTTO SIEGL: op. 74 Variationen über das Beresina-Lied, für zwei Geigen und Bratsche, Verlag R. Haßlwanter, Köln.

Es ist in den letzten Jahren oft der Rat gegeben worden, die jungen Komponisten sollten doch an die alte Praxis der Volkslied- und Choralbearbeitungen anknüpfen, damit die Kluft zwischen Kunstmusik und Volk wieder überbrückt werde. Dieser Ratschlag übersah oft folgende erhebliche Schwierigkeit: selbst die allereinfachsten Melodien lassen sich durch einen kunstreichen Satz völlig dem Bezirk des Leichtverständlichen entziehen. Die alt-

niederländiſchen Meſſen über weltliche Lied-Tenores waren mit ihrer kontrapunktiſchen Kompliziertheit nichts weniger als volkstümliche Muſik, und Bach hat in ſeinen Kantaten mit manchen Choralmelodien derart ſubjektive Umformungen und eſoteriſche Einkleidungen vorgenommen, daß noch heute ſogar der Wiſſenſchaftler alle Mühe hat, den ganzen Beziehungsreichtum aufzudecken, geſchweige denn, daß damals etwa die braven Leipziger Bürger auch nur die Hälfte von all dem bemerkt hätten. Sie ſchätzten deshalb ja Telemann höher als Bach.

Auch die Variationen Siegls über das ſchweizeriſche Volkslied ſind recht kompliziert. Nicht, daß ſie übermäßig ſchwer zu ſpielen wären. Im Gegenteil, ihre techniſche Bewältigung wird jedem halbwegs ſattelfeſten Liebhaber gut möglich ſein. Jedoch ihre imitatoriſchen Feinheiten, ihre oft harte Linearität und Rhythmik, ihre eigenwilligen Zuſammenklänge und ausdrucksvollen Steigerungen ſtellen die Aufmerkſamkeit und Hellhörigkeit der Spieler und Zuhörer vor beträchtliche muſikaliſche Aufgaben. Eben darum aber ſind dieſe reizvollen Variationen als eine hochwertige Bereicherung der häuslichen Spielmuſik anzuſehen.

Walter Steinhauer.

für Hausmuſik

OSKAR SCHUMM: Album 100 religiöſer Liederweiſen für Harmonium oder Klavier. Verlag Merſeburger, Leipzig.

Wer die Veröffentlichungen der letzten Jahre auf dem Gebiete der geiſtlichen Muſik mit einiger Teilnahme verfolgte, einerlei ob es ſich hierbei um choriſche oder inſtrumentale Geſtaltungen handelt, wird die Wahrnehmung gemacht haben, daß all dieſe Werke einer beſtimmten muſikaliſchen und religiöſen Haltung entſprechen. Dieſe ſteht im ſchroffen Gegenſatz zu einer weichlichen Gefühlsſeligkeit, der die religiöſe Lyrik und die ihr angepaßte religiöſe Liedkompoſition in den letzten 50 Jahren verfallen war. In der Rückkehr zu den Quellen kirchlicher Muſik, zur Gregorianik und dem Choral des 15. und 16. Jahrhunderts erblicken denn muſikaliſche und kirchliche Kreiſe neben anderen Maßnahmen den Anſatzpunkt für eine geſunde Entwicklung ihrer Lebensgebiete.

Die vorliegenden 100 religiöſen Liederweiſen von Oskar Schumm nun entſtammen einer geiſtigen Haltung, die gänzlich unberührt von den eben ausgeſprochenen Gedanken und Erſcheinungen in Liedauswahl und melodiſcher und harmoniſcher Tonſatzgeſtaltung jenem Ideal huldigt, das bisher in der „Miſſionsharfe" und verwandten Veröffentlichungen verkörpert war. Einige Textproben mögen Einblick geben in die Sphäre dieſer Geiſtigkeit: „Auf hoher Alp wohnt auch der liebe Gott".

„... Und ſüßer Troſt wird mir beſchert:
den Frieden find' ich da
an jenem Plätzchen lieb und wert,
dem Kreuz von Golgatha."

Im gleichen Heft findet ſich aber auch ein Vorſpiel zu „Chriſt lag in Todesbanden" und der Choral „Mir nach, ſpricht Chriſtus, unſer Held", alſo herbe Choralweiſen und -texte und ſentimentale Lieder in harmloſem Nebeneinander.

Die muſikaliſche Bearbeitung der zum größten Teil auch in der Melodie vom Herausgeber vertonten Lieder ſteht auf der gleichen Linie wie die textliche Unterlegung. Häufige Verwendung von Nonakkorden und verminderten Dreiklängen erhöhen die ſentimentale Wirkung. In den Vertonungen tritt eine ausgeſprochene Neigung hervor, diatoniſche Töne durch Alteration zu verdrängen. Zeigt das Notenbild einmal wenige oder gar keine Verſetzungszeichen, ſo kommen wirklich ſchlichte und klangſchöne Vertonungen zuſtande. Von dem Beſtreben nach harmoniſcher Originalität geleitet — bedauerlich, daß ſelbſt das innige Lied „Die Blümelein, ſie ſchlafen" dazu auserſehen iſt (bei „Blütenbaum" die Harmoniſierung: *C* — E_7 — *a*, bei „ſchlafe du ...": *H-dur-* (Liednotation in *G-dur)* — gelangte der Herausgeber ſchließlich zur Anwendung von harmoniſchen „Patentverbindungen", die äußerſt unerfreulich wirken. Es handelt ſich um den innerhalb der Kadenz VI—I($\frac{6}{4}$)—V—I zwiſchen VI. Stufe und den $\frac{6}{4}$ Akkord der I. Stufe ſich einſchiebenden $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Akkord, deſſen Sexte erhöht und deſſen Prime erniedrigt iſt, alſo um folgendes Klangbild:

C-dur:	VI°	V_7	I	V	I
Sopran:	3—	4—	6—	5—	8
		3			
		1 b			
Baßtöne:	a	as	g	—	c

Vergegenwärtigt man ſich die Kadenz in dieſer Faſſung an 26 Liedern durchgeführt (zumeiſt im 2. Heft) und nimmt man noch all die anderen Bedenken hinzu, ſo wird man wohl zu der Überzeugung kommen, daß dieſes „Album 100 religiöſer Liedweiſen" in keiner Hinſicht eine Bereicherung geiſtlicher Muſik darſtellt.

Bernhard Scheidler.

für Orcheſter

MAURICE SCHOEMAKER: Feu d'artifice. Poèm ſymphonique. Edition Schott, Bruxelles.

Ein Stück prahleriſch ſtark in der Benennung als ſymphoniche Dichtung, jedoch bedenklich ſchwach in ſeiner muſikaliſchen Ausdeutung. Wir folgten hierbei der franzöſiſchen Original-Inhaltsangabe, da deren deutſche Übertragung widerſinnig und damit irreführend iſt. Es ſei dem Autor

gerne zugestanden, daß ihm die Darstellung des Zündschusses durch die große Trommel, sowie die „unerhörte Knallerei" am Schlusse des Feuerwerkes trefflich gelungen zu sein scheint. Weniger glücklich das Tempo di Scherzo, welches das Haschespiel zweier Kasperle in neuartigem $1/_4$ Takt zeigen soll; den einen Part vertreten die Streicher, den anderen die Holzbläser, und nehmen, als Matte, den beiden Figuren jegliche spielerische Leichtigkeit. — Alles in allem: dem Autor fehlte zur Lösung dieser Aufgabe das „zielsichere Werte" schaffende innere „künstlerische" Feuer.

RHgl.

für Violine

JOSEF B. A. KLEIN: Paganinis Übungsgeheimnis. Lehrgang des geistigen Übens. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Dieses Werk ist nicht so eindeutig und überzeugend. Was Klein empfiehlt und als Paganinis Übungsgeheimnis neu entdeckt zu haben glaubt, ist im Grunde alte Weisheit, jedem bekannt, der einmal auf dem Podium stand; denn ohne Zuhilfenahme des Geistes ist keine künstlerische und keine technische Leistung zu erzielen. Ob jedoch die letztere durch Kleins Methode des geistigen Übens ohne stundenlanges technisches Exerzieren erreicht werden kann, das möchte ich so lange bezweifeln dürfen, bis die Erfolge seiner Schule den Beweis geliefert haben. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. Sevcik, Flesch u. a. bedeutende Pädagogen haben jedenfalls durch weniger bequeme, aber unerbittlich folgerichtige Methoden den Beweis erbracht, daß nur der Weg äußerster Anstrengung körperlicher und geistiger Kraft zum Ziele führt. Gewiß paaren sich nicht immer manuelle Geschicklichkeit und musikalische Begabung. Aber die einseitig Begabten sollten doch lieber eine andere Kunst betreiben, die ihrer Anlage mehr entspricht. Mit dem Aufpäppeln von Halbbegabten ist der Kunst nicht gedient. Im übrigen zeigt das Werk, das in dem bis jetzt erschienenen 1. Heft nur die 1. Lage behandelt, einen normalen Studiengang mit durchaus wertvollen Anregungen, und man kann der Fortsetzung des Lehrgangs mit Interesse entgegensehen. Herma Studeny.

SIGFRID KARG-ELERT: Acht Stücke für Violine und Klavier, op. 112. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Vorliegen zur Besprechung Nr. 6 (Kanzone) und Nr. 7 (Legende), zwei Stücke einer subjektiven Musik, die immer wieder gefangen nimmt. Den bei Instrumentalkanzonen sonst gewohnten Wechsel in Satzart, Tempo und Taktart sucht man in Nr. 6 vergebens. Der Name des Stückes bezieht sich vielmehr auf eine kantable Stimmführung. Die in den einzelnen, ohne scharfe Zäsuren ineinander übergehenden „Kanzonen"-Teilen des äußerlich zweistimmigen Klaviersatzes einmal begonnene Bewegung — die Komposition hat meist murkyartige Bässe — wird unverändert durchgeführt. Große melodische Bögen sind das Ergebnis. Die improvisatorische „Legende" entwickelt vielgestaltigen Rhythmus und breit strömende Melodik. — Kleine Stücke, nach denen die Geiger greifen sollten.

Dr. Otto A. Baumann, Berlin.

für Flöte

LEONARDO DE LORENZO, op. 26 Rondinella, op. 27 Saltarello für Flöte (oder Klarinette) und Klav. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

An derartiger rein auf brillanten Vortrag und äußeren Effekt berechneten Salonmusik gibt es mehr als genug in der Flötenliteratur, sodaß der Druck dieser Stücke kaum einem Bedürfnis entsprechen dürfte. Paul Mittmann.

F. J. GIESBERT: Das Spiel auf der Altblockflöte in f'. Moeck's Gelbe Musikhefte Nr. 1. Verlag von Hermann Moeck, Celle, 1933. Mk. 1.50.

Die bisher erschienenen Blockflötenschulen sind für die Blockflöten im allgemeinen bestimmt. Wer nach ihnen die Altblockflöte spielen will, muß das Instrument transponierend behandeln. Nun ist aber die Altblockflöte die Blockflöte der Bachzeit und wird mit Recht als Konzertblockflöte bezeichnet. Jeder, der sich mit ihr besonders oder ausschließlich befassen will, wird das Erscheinen der Giesbertschen Schule mit Freude begrüßen.

Sie hat das Format der Hefte der bereits besprochenen Hefte der Zeitschrift für Spielmusik und zeichnet sich durch tiefgründige Knappheit aus. Auf 13 Seiten Druck- und Notentext hat der anerkannte Praktiker alles zusammengestellt, was man wissen und können muß, wenn man auf der Altblockflöte Sonaten von Händel, Telemann, Schickhardt usw. spielen und mit „Flûte à bec" bezeichnete Instrumentalstimmen ausführen will.

Die Übungen sind in der Tonlage aufgezeichnet, in der sie zu klingen haben. Ein großer Vorteil ist, daß die Griffe mit Ziffern bezeichnet sind. 0 ist das Überblasloch, 1 das erste Loch von oben usw. Gleich von Anfang an sind die Beispiele der Praxis entnommen. Die Schule beginnt mit Übungen für die linke Hand. Bald kommt die rechte Hand hinzu. Das Erlernte wird dann auf die höhere Oktave übertragen. Allmählich erweitert sich der Tonumfang; und es werden die schwierigeren Griffe für gewisse chromatische Töne fast unmerklich eingeführt. Übungen im Phrasieren und Einführungen in die alte klassische Rhythmik gehen Hand in Hand. Sätze aus alten Blockflötensuiten und -sonaten sind

mit gründlicher Sachkenntnis ausgewählt. Eine Grifftabelle und ein — sehr wichtiges — Verzeichnis aller Trillermöglichkeiten bilden den Abschluß.

Diese Schule ist die beste Blockflötenschule, die ich kennen gelernt habe. Fritz Müller, Chemnitz.

für Orgel

HEINRICH WETTSTEIN: 130 Orgelvorspiele zu den Chorälen und geistl. Liedern des deutschen evangelischen Gesangbuches, insbesondere des neuen Gesangbuches für die Provinz Sachsen und Anhalt, zum gottesdienstlichen Gebrauch. 1934. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. Br. Mk. 4.—, Lwdbd. Mk. 5.—.

Der aus Gotha gebürtige, 66jährige Magdeburger Organist Heinrich Wettstein, ein Schüler Theophil Forchhammers, Otto Reubkes und Ernst Rabichs, ist schon mit einer ansehnlichen Reihe kirchenmusikalischer Werke hervorgetreten. Aber es steht wohl außer Zweifel, daß diese Choralvorspiele alles das an effektiver Bedeutung übertreffen, was Wettstein bisher geschaffen hat. Aus der praktischen Erfahrung schöpfend und aus der Erkenntnis heraus, daß es an tatsächlich für den Gottesdienstgebrauch verwendbaren Orgelvorspielen mangelt, ging Wettstein an die Komposition dieser Präludien, die dem Sinn und Zweck des den Gemeindechoral einleitenden, gewissermaßen erläuternden und inhaltlich zusammenfassenden Vorspiels in jeder Hinsicht entsprechen. Der Inhalt des Chorals ist hier als Grundlage genommen, der Choral selbst als thematischer Leitgedanke, der im Kantionalstil oder nach Art der cantus firmus-Technik verarbeitet wird. Die Gewähltheit der formalen Sprache, die präzis ist, die ausgezeichnet abgewägte Kontrapunktik und aus dem harmonischen, einfachen Prinzip wachsende Melodik sind die Merkmale dieser Präludien, die in ihrer Anlage verschieden sind, wie z. B. das „Aus tiefer Not"-Vorspiel, das die Melodie alternativ in Sopran und Tenor Zeile für Zeile bringt, oder die mehr stimmungsmäßige Art in „Jesus, meine Zuversicht"; ein formales Charakteristikum ist das Pastorale „Es ist ein Ros' entsprungen", kanonisch dem Inhalt gemäß „Nun bitten wir den heiligen Geist", tokkatenhaft fast „Nun danket alle Gott". Die Vorspielform, so wie sie dem Zweck angepaßt ist, erhält durch Wettsteins Werk, das den Nachweis der Verschiedengestaltigkeit der Formtypen gibt, neuen Auftrieb. Man darf diese Sammlung als eine wesentliche Bereicherung der einschlägigen Literatur bezeichnen. Dr. Erich Valentin.

für Gesang

WALTER STELLER: Sudetenschlesische Volkslieder. Verlag Walter de Gruyter u. Co., Berlin und Leipzig 1934.

Es ist doch etwas merkwürdiges, wenn man sich die Volkslieder unserer Sudetendeutschen betrachtet. Man sieht sie hier mit ihren kleinen Sorgen und Lasten, mit einem liebenden Herzen, einem tiefen Gemüt und einer deutschen Seele. Zeugnis davon legen die vielen Weihnachtslieder ab, und ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, daß das herrliche „Uf 'm Berge da gehet der Wind" wohl des Neides wert ist. H. M. Gärtner.

KARL SCHULZ-TEGEL: 222 Deutsche Volkslieder in Einheits-Text und Einheits-Melodie mit der Jugend gesungen und als beste Form für den Schulgebrauch erprobt und dargeboten. Verlag Trowitzsch u. Sohn, Berlin W 8.

In mir sträubt sich etwas, wenn ich von Einheitswerten der Volkslieder höre. Geht man da nicht an die Lebenswurzeln, zerstört man damit nicht ihr eigentliches Wesen? Ein Volkslied, das nicht mehr „zersungen" wird, nicht mehr „zersungen" werden kann, hat aufgehört, ein solches zu sein, es ist tot! Für festliche Hymnen, feierliche Weisen, Lieder mit einem ausgesprochenen Gemeinschaftssinn, sind die Einheitswerte eine Notwendigkeit — ich denke da an die Großtat der evangel. Kirche — dem Volkslied lasse man aber seinen lebendigen Quell! H. M. Gärtner.

KREUZ UND QUER

Clemens Schultze-Biesantz †.

Von Prof. Dr. Th. W. Werner, Hannover.

Wenige Musiker werden mit diesem Namen eine Vorstellung verbinden. Und doch bedeutet er etwas; mehr vielleicht, als sein bescheidener Träger selbst annahm. Er hatte geglaubt, sich unbemerkt aus der Welt wegstehlen zu können. Wenn wir heute dem Leser ein leises „Halt!" zurufen, so handeln wir aus Freundespflicht. Doch noch etwas anderes ist dabei: die unabweisbare Forderung der Geschichte. In ihr verdient Clemens Schultze-Biesantz nun den Platz, den er als Lebender nicht umworben hat.

Seine „Sinfonischen Tongedichte" sind in den letzten zehn Jahren, lange Zeit nach ihrem Entstehen, von den Sendern Berlin, Leipzig, Köln, Hamburg, Hannover, Wien, Budapest ge-

legentlich, in den letzten zwei Jahren öfter aufgeführt worden. Hier war also ein Bedarf da, gerade für seine Art und Kunst.

Leider läßt sich das von einer andern Provinz seines Schaffens nicht sagen. Das deutsche Volk hat ja überhaupt keinen Bedarf mehr an der Gattung, deren Besitz einst sein höchster Ruhm war: am Liede. Von keinem Geringeren als Goethe auf den Weg gebracht hat es in Schubert, Schumann, Franz, Wolf und Brahms Meister gefunden, die, jeder auf seine Art, sein Wesen kannten und pflegten. Hier glaub ich, ist der Punkt, an dem Schultze-Biesantz seine geschichtliche Stellung haben wird. Gewiß nicht wegen der Größe seines Werks — es ist klein —, wohl aber wegen der in ihm beschlossenen Werte. Sie wird nur der spüren, der mit uns überzeugt ist, daß das Lied im letzten Menschenalter seine Vergangenheit auf tragische Art verleugnet habe. Es hat die Stellen des menschlichen Herzens gesucht und gefunden, wo weinerliche Plattheit und die flache Lust an der knalligen „Wirkung ohne Ursache" zu Hause sind.

Wir gehen nicht fehl, wenn wir das gute, reinere Verhältnis, in dem Schultze-Biesantz zum Liede steht, auf einen seiner Lehrer zurückführen: Georg Stolzenberg, selber Dichter und Musiker, stand in dem Kreise um Arno Holz, wo die Grundfrage aller Gesangsmusik: die Wägung und Mischung der Kräfte der Töne und des Gedichts besprochen wurde. Doch die Ästhetik hätte dem um seinen Ausdruck ringenden Künstler nicht geholfen, wäre nicht in seinem Inneren eine Saite gewesen, die von sich aus schon klingen wollte. So findet er früh, in den ersten beiden Liederheften („In Freud und Leid", „Ich und du") seinen eigenen Stil, wobei wir an einer gewissen Kindlichkeit nicht vorbeisehen wollen. Der Zug einer Naivität im schönsten, d. i. im schillerschen Sinne bleibt auch den reiferen, nun folgenden Gesängen erhalten. Der Komponist kennt (oder fühlt) den Unterschied zwischen Arie und Lied: er ersäuft es nicht in Musik. Wenn er aber dem Dichter alle Rechte läßt, die ihm gebühren, so behauptete er sich doch wieder als Musiker: ebensoweit, wie von der Arie, bleibt er vom Rezitativ. Der bunte Strauß der Töne wird leicht, aber fest durch ein Band gebunden: durch die musikbestimmte Form, die er nie aufgegeben hat. Er nähert sich auch dem Gedichte nicht, um eine Musik drum herum zu schreiben; vielmehr gestaltet er die vom Dichter geschaute Welt mit seinen eigenen Mitteln noch einmal. Das gibt einen neuen Zustand zwischen dem Musiker und dem Gedicht: den der Liebe und der völligen Versenkung in seine letzten Falten. Wie er aus dem Innern kommt, so führt er wieder nach innen, der geheimnisvolle Weg. Auch wo das Gedicht hell aufschäumt und wohl gar zu zerrinnen droht, wird es in seinem Kern erfaßt und gehalten. Liliencrons „Ich liebe dich" wurde etwa gleichzeitig auch von Richard Strauß komponiert. Wir würden sehr gegen den Sinn des Verstorbenen handeln, wollten wir allgemein seine Erscheinung gegen die des Altmeisters halten; aber der sich aufdrängende Vergleich dieser beiden Liedkompositionen zeigt die Lage des deutschen Liedes um die Jahrhundertwende; er zeigt aber auch, daß den ausladenden Kräften eines kalten Prunkstils schon damals Sammlung und Verinnerlichung, wenn auch nur von wenigen bemerkt, entgegentrat, das, was den künstlerischen Vorgang des Verdichtens ausmacht.

Dabei fehlt es dem Komponisten von Stücken wie „Und ich war fern", „Die schwarze Laute", „Vorfrühling", „Polnisches Vagabundenlied", um nur einige zu nennen, keineswegs an Größe und Lebhaftigkeit des Empfindens, nur ist die musikalische Geste eben niemals leer. Sein Lied ist kein Theater.

Neben dem balladesken Stoffkreise blühen ungemein zart, mit feinster Hand gestaltete lyrische Lieder, in denen wir den Freund zu finden glauben, wie er war, obwohl wir wissen, daß auch jene von fern an Weber erinnernde ritterliche Seite des Austönens ebenso sein eigen sei; wie denn ein reicher Temperamentszuschuß alle seine Arbeiten auszeichnet. In diesen kleinen Gebilden ist der Wahrheitsgehalt nicht dünner als in den großen. Wer das „Lieb Seelchen laß das Fragen sein" unter dem beliebten Kennworte „neckisch" begreifen wollte, würde zeigen, daß er die Schale, nicht den Kern gesehen hat. Wo das Seelische in den Bogen der Landschaft einschwingt, wie in dem Doppelliede „Die Linden dufteten" — „Der Faulbaum blühte" oder in „Spaziergang", „Traumkinder" und „So regnet es sich langsam ein", gibt es zwar ein letz-

tes Auskosten der Stimmungswerte, aber vor dem Untersinken, dem romantischen Überwältigtwerden beschützt den Musiker das Gesetz seiner Kunst: die Form, der er sich in freiem Gehorsam beugt. Durch diese sich bewahrende Haltung kommt der Komponist auch ohne Zwang zu dem Gegenpol eines reinen Humors im „Nachtwandler".

Wer einst die wechselvolle Geschichte des deutschen Liedes nach Brahms schreiben wird, kommt um diese klassische Insel nur zum Schaden der Wahrheit herum. —

Den Zersetzungserscheinungen der Nachkriegsjahre ist der vaterländisch gesinnte Mann nicht nur mit dem Worte entgegengetreten: er packte den wild gewordenen Stier der Unterhaltungsmusik bei den Hörnern und setzte in seinen „Original - Kompositionen für Salon-Orchester" dem Entarteten Stücke von seiner Art entgegen: lustige, übermütige, zärtliche, schmachtende aber anständige Stücke, Märsche, Tänze und Stimmungsbilder. Wenn er auch diesen Schaffensbezirk von dem andern (zu dem ein schönes Scherzo für Klavier und zwei Hefte mit Geigenstücken gehören) zu trennen wünschte, was er mit der Änderung seines Namens in S. B. Clemus bekundet, so sollte man seine praktische Hilfe für ein Notstandsgebiet auf keinen Fall gering schätzen; er hat diesen Dienst am Volke in reiner Gesinnung geleistet. —

Clemens Schultze-Biesantz ist am 3. Juni dieses Jahres in Braunschweig gestorben. Geboren war er am 1. Februar 1876 in Bückeburg, wo sein Vater Clemens Schultze, Schüler des abenteuernden Ch. H. Litolff, Hofpianist des Fürsten von Schaumburg-Lippe war. Er gab dem begabten Knaben Klavierunterricht und schickte ihn, nachdem er das Gymnasium verlassen hatte, zu Ludwig Bußler in die Lehre, der ihm Grells und Dehns Kunstanschauung überlieferte. G. Stolzenberg öffnete dem Kunstjünger den Weg in das Freie. Seit dem Jahre 1899 war er, zunächst als künstlerischer Berater, beim Litolffschen Verlage tätig, mit dem er später sich enger verband. An seiner Frau hat er eine verständnisvolle Helferin für seine Kunst und für sein Leben gefunden, das leider nicht selten von Krankheit beschattet war.

Prof. Bram Eldering in Köln 70 Jahre alt.

Er wurde am 8. Juli 1865 in Groningen geboren. Bis zu seinem 17. Lebensjahre erhielt er Violinunterricht in Groningen bei Poortmann. Im Jahre 1882 ging er nach Brüssel, wo er 4 Jahre Schüler von Jenö Hubay wurde. Er folgte dann 1886 Hubay nach Budapest und wurde Bratschist im Hubay-Popper-Quartett und Lehrer an der Musikakademie. Nach zwei Jahren ging Eldering nach Berlin und studierte dort bei Josef Joachim. Von 1891—1894 war Eldering Konzertmeister der Berliner Philharmonie. 1895 holte ihn Fritz Steinbach als Hof-Konzertmeister an die Hofkapelle nach Meiningen. Dort trat Eldering in engste Fühlung mit J. Brahms, von dem er noch Kammermusikwerke nach dem Manuskript bei Hofe aufführte. Im Jahre 1899 nahm Eldering die erste Violinlehrerstelle am Konservatorium in Amsterdam an. Im Jahre 1903 holte ihn Fritz Steinbach nach Köln als Lehrer an das Konservatorium und Führer des berühmten Gürzenich-Quartetts (Eldering, Körener, Jos. Schwartz, Friedrich Grützmacher — später für Jos. Schwartz, Hermann Zitzmann und für Grützmacher die Cellisten Em. Feuermann, Hasse und Grümmer) und I. Konzertmeister der Gürzenich-Konzerte. Einige Jahre nach Kriegsende erhielt Eldering eine Berufung an die Berliner Hochschule; Eldering blieb aber seinem alten Wirkungskreise treu.

Unter seinen Schülern sind zu nennen: Adolf Busch, Riele Queling, Hermann Zitzmann, Lotte Hellwig, Max Strub, Franz Schätzer, Gertrud Hoefer, E. Marx, H. Rennon, Grete Eweler, Willi Stroß, Siegfried Borries.

Bram Eldering und Joh. Brahms.

Im Jahre 1887 lernte Eldering Brahms schon in Budapest kennen. Eldering hatte den Vorzug, im selben Hotel mit ihm zu wohnen und kam dadurch viel mit ihm zusammen.

Brahms war vom Hubay-Popper-Quartett, in dem Eldering Bratschist war, eingeladen, seine letzten Werke c-moll Trio, A-dur Violinsonate (die noch Manuskript waren) in Kammer-

musikkonzerten zu spielen. Außerdem wurde das f-moll-Streichquintett aufgeführt und es ist Eldering stets unvergeßlich, wie Brahms ihm das herrlich schöne Solo im ersten Satz in einem steigenden stringendo vorsang, wodurch es im Ausdruck außerordentlich gewann. Am meisten war Eldering in Meiningen mit Brahms zusammen und musizierte dort im Schloß bei Prinzessin Marie mit ihm, seine Klaviertrios und Klavierquartette, das Klavierquintett, Schuberttrio usw.

Das letzte Mal war Eldering mit Brahms zusammen im Hagerhof bei Honnef, wo er nach der Beerdigung von Clara Schumann in Bonn, hinkam.

Prof. Dr. Peter Raabe, Präsident der Reichs-Musikkammer.

Von Gustav Bosse, Regensburg.

Als vor wenigen Wochen Reinhold Zimmermann seinen Abschiedsaufsatz über Peter Raabe gelegentlich von dessen Scheiden aus Aachen so schloß: „So verliert denn Aachen in seinem bisherigen musikalischen Generalissimus einen ungewöhnlichen Mann und Künstler. Wenn Deutschland ihn von nun an erst recht gewänne, d. h. wenn dem trotz seiner rastlosen Arbeit noch unverbrauchten an irgend einer besonders verantwortlichen Stelle ein neues und größeres Wirkungsfeld eröffnet würde, dann setzte dieses Deutschland der Lebensaufgabe Raabes ein letztes, zur vollen Erfüllung noch fehlendes Ziel und erwiese es sich gleichzeitig selber den größten Dienst . . .“, da wagte wohl kaum einer zu hoffen, daß dieser Wunsch so rasch in Erfüllung gehen sollte. Wir danken es dem Reichsminister Dr. Goebbels, daß er uns diesen Mann, der durch seine Kampfreden der letzten Jahre gezeigt hat, daß die innere Berufung in ihm längst lebendig war, nunmehr an die Stelle im neuen Deutschland gesetzt hat, die eine Führerpersönlichkeit vom Range Peter Raabes längst forderte. Es ist ein ungeheuer großes und weites Gebiet, das die Reichsmusikkammer gemeinsam mit dem Unterrichtsministerium im Geistesleben unseres deutschen Volkes neu bestellen soll. Wir haben in der Musikerziehung immer stärker eine gerade aufwärts führende Linie sich aus all dem vielen Planen, Wünschen und Wollen herausentwickeln sehen (vgl. die Aufsätze von Prof. Dr. Franz Rühlmann, Univ.-Prof. Dr. Rudolf Gerber und Prof. Dr. Karl Hasse im 2. Musikerziehungsheft der ZFM, Mai 1935). Nun hoffen wir, daß auch die gesamte deutsche Musikerschaft, ganz gleich auf welchem Gebiete sie wirkt und schafft, schon jetzt in inneren Kontakt mit diesem Wollen einer zukünftigen Musikerziehung gebracht wird und daß die deutsche Musik unser ganzes deutsches Volksleben in einer Weise durchpulst, wie es einem so großen Kulturvolke, wie dem deutschen, das gerade auf musikalischem Gebiete seit mehr denn 100 Jahre die geistige Führung auf sich genommen hat, zukommt. Zu Peter Raabe, dem großen Idealisten, aber auch zugleich dem scharfen Denker und dem von fester Willenskraft beseelten Führer unserer deutschen Musik, haben wir das Vertrauen, daß er den Weg in Gemeinschaft mit allen anderen am deutschen Kulturleben bauenden Kräften frei macht. Wir alle wollen ihm dabei Helfer sein!

Johannes Brahms' große Liebe.

Von Dr. Wilhelm H. Lange, Göttingen.

Die Universitätsstadt Göttingen, immer weitberühmt als Hochburg des Geistes und der Wissenschaft, hat von jeher der Musik fördernde Liebe in reichem Maße geschenkt. Aber wohl nie stand das Musikleben der Stadt auf solcher Höhe wie in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts, als der spätere Musikprofessor Julius Otto Grimm in Göttingen wirkte. Regelmäßig gaben Clara Schumann und Josef Joachim ihre Konzerte, und manches Mal erschien auch Johannes Brahms in dem Freundeskreise. Den Höhepunkt dieser festlichen Zeit bildete das Jahr 1858. Wieder weilte Clara Schumann mit mehreren Töchtern im Grimmschen Hause, Joachim kam, und nach langem Bitten erschien auch Brahms. Nun begann ein heiteres Leben, voll jener beschwingten romantischen Seligkeit, deren jene Zeit noch fähig war. In diesem Kreise fehlte nie ein dunkeläugiges, schönes Mädchen, dessen glockenklarer Sopran oft die Brahms-

Lieder lieblich erstrahlen ließ, während der glückliche Komponist am Klavier die Sängerin ebenso strahlend anblickte und Josef Joachim schmunzelnd daneben mit seiner Geige saß.

Dieses Mädchen war Agathe von Siebold, die Tochter des Göttinger Medizinprofessors Eduard v. S. Der Vater, 1801 in Würzburg als Sohn des berühmten Chirurgen Adam Elias v. S., der später in Berlin wirkte, geboren, war 1833 von Marburg nach Göttingen berufen, wo er im wissenschaftlichen wie musikalischem Leben der Stadt eine große Rolle spielte. In schwärmerischer Liebe zum „Freischütz" hatte er seiner ältesten Tochter den Rufnamen Agathe gegeben. Das schöne, kluge und hochmusikalische Mädchen entwickelte ihre reichen Gaben in der gepflegten Kultur Göttingens auf das trefflichste, vor allem auch in dem Hause des Professors Dirichlet und seiner Frau Rebekka, der Schwester Felix Mendelssohns. Ihre musikalischen Studien leitete Grimm, dessen intime Familienfreundin sie schnell wurde. Brahms, der trotz seines jungen Ruhms bislang allen fraulichen Reizen widerstanden, verfiel sofort der lieblichen Agathe. Und die Liebe des ernsten und tiefen Mannes wurde auf das innigste erwidert. Es war eine berauschende Zeit für die Beiden, wenn auch Clara Schumann abseits stand und warnte. Umsomehr freuten sich die anderen Freunde dieses jungen Glücks. Nach dem Abschied — Brahms rief im Herbst die Pflicht nach Detmold zurück — folgte ein reger Briefwechsel und ein kurzes stürmisches Wiedersehen um die Jahreswende. Dann aber folgte überraschend für alle, niederschmetternd für Agathe der Bruch. Brahms wollte und konnte sich nicht binden, wie es die Freunde, wohl etwas übereilt, gefordert. Johannes und Agathe haben sich nie wiedergesehen. Aber die Liebe zu dem schönen Göttinger Mädchen ist im Herzen des großen Einsamen wohl nie ganz erloschen. In seinen Werken hat sie sichtbaren Niederschlag gefunden, ja mehrfach (so in op. 106 Nr. 1 und in dem G-dur-Sextett für Streichinstrumente, op. 36) erklingt vernehmlich der Ruf „Agathe". So blieb der berauschende Sommernachtstraum des Jahres 1858 für Brahms wie für die Geliebte nur ein Traum — vielleicht die Notwendigkeit für den Meister, der der Welt gehören mußte und nie einer Einzigen.

Die Briefe, die beide gewechselt, sind von ihnen in stillschweigendem Einverständnis vernichtet worden. Wohl wußte die Forschung seit langem von dem tiefen Erlebnis, das Brahms in Göttingen gehabt. Aber einen wirklichen Einblick haben wir erst gewonnen durch das wundervolle Buch, das Emil Michelmann vor kurzem über Agathe von Siebold im Verlag Cotta herausgegeben. Auf Grund eines imponierenden Quellenmaterials, das vor allem den großartigen Kultur-Hintergrund der Zeit aufleuchten läßt, hat Michelmann das Bild dieser edlen Frau gezeichnet. Ein reiches Leben trotz aller Tragik! Das Buch ist ungemein fesselnd und bildet in seiner plastischen Schilderung der Zeit ein Kulturdokument ersten Ranges.

Am 5. Juli jährte sich zum hundertsten Male der Geburtstag Agathes. Neben der Stadt und der Universität Göttingen haben die Brahms-Gesellschaft und die Brahmsfreunde einen Kranz des Dankes und des Ruhmes auf das Grab der edlen Frau niedergelegt. Möge darüber hinaus das Buch Michelmanns in viele Hände und zu vielen Herzen gelangen und damit die Erinnerung an eine ebenso große wie wahrhaft deutsche Frau wach halten.

Eine Bach-Händel-Gedenkfeier am 3. Mai 1935 im Pfarrhaus zu Jelgava-Mitau, Lettland.

Von Prof. Richard Hagel, Berlin.

Elisabeth Kraulis-Leitlant, Schülerin im Klavierspiel von R. M. Breithaupt und in der Kompositionslehre von Felix Draeseke, eine begeisterte Anhängerin deutscher Kunst, übt — als Pastorenfrau — aus purem Idealismus noch jetzt ihren einstigen Beruf als Klavierpädagogin erfolgreich aus. Sie auch ist es, welche von Zeit zu Zeit gleichgesinnte Leute um sich sammelt und mit ihnen nach Deutschland an die uns heiligen Kunststätten mit den Endzielen: Oberammergau und Bayreuth pilgert. Ihrer Gedenkfeier für die großen Meister deutscher Kunst lag die schöne Idee zu Grunde: Ein Musik-Abend in einer „Thüringer" Kantorenfamilie damaliger Zeit in Kostüm und bei traulichem Kerzenschein. Die Ausführenden waren außer Elisabeth Kraulis-Leitlant (Klavier

und Chronistin): der dortige Organist Ferdinand Bergmanis (Harmonium) die Kirchensängerin Katija Zelms, Juris Redlichs (Violine). Nach einführenden Worten in die Kunst dieser deutschen Meister, und Hinweis auf deren überragende Bedeutung für die musikalische Kulturwelt folgte eine Auslese ihrer schönsten Werke auf den verschiedenen Gebieten ihrer Kunst, die allseitig dankbar freudigen Beifall fanden.

Zu dieser Feier waren auf besondere Einladung hin zahlreiche einheimische und auswärtige Interessenten erschienen. Da nach schöner Landessitte diese zugleich auch Gäste des Hauses sind, fand dieser denkwürdige Abend seinen „stilvollen" Ausklang bei „Thüringer" Würstchen, Kartoffelsalat und einem guten Trunk. Von „Einem" berichtet, der ab 1920 fast alljährlich Gastdirigent in dem kunstbegeisterten, schönen Lettland war.

Herr Kastner wittert Morgenluft . . .

Ein nicht unwichtiger Beitrag zur jüdischen Kulturpolitik von einem Deutschschweizer.

Hätte die jüngst erschienene Kritik im „Berner Bund" (26. Juni) des Herrn Kastner an Straußens „Schweigsamer Frau" nicht symptomatischen Wert, dann würde es sich von selbst erübrigen, sie unter die Lupe zu nehmen und gewissermaßen Kritik an der Kritik zu üben. Da sie aber wichtig ist, weil Herr Kastner darin doch so manches enthüllt, was deutschbewußte Menschen sehr interessiert, so sei denn auf einiges hingewiesen, was schlagend beweist, daß sich an den Zielen jüdischer Kulturpolitik nichts, aber auch gar nichts geändert hat, und was vielleicht auch — Herrn Strauß die Augen öffnet über die wahre Zuneigung seiner jüdischen „Freunde".

Überfliegt man nur mit dem Auge das Satzbild dieser Besprechung, dann fällt auf, daß zwei Worte gesperrt gedruckt sind: „Zweig" und „schöpferisch". — Das erste Wort ist in positivem Sinne gebraucht, selbstverständlich; denn wie könnte man über des Juden Zweig Textbuch schlecht schreiben, wenn man Kastner heißt. Das zweite Wörtchen „schöpferisch" bezieht sich auf den deutschen Künstler Richard Strauß und ist im negativen Sinne gebraucht, auch selbstverständlich; denn hat je einer von der Gilde Kastners die Schöpferkraft deutscher Künstler gewürdigt??

Eingangs wird alles erwähnt, was Strauß in den Augen Kastners negativ erscheinen läßt: daß er Hindemith nicht portiert, daß er in Salzburg nicht dirigiert, daß er im Fall Furtwängler sich nicht auf dessen Seite stellt. Das wird vorausgeschickt, um die Stimmung auf die abscheulich schlechte und niederreißende Kritik am jüngsten Werke Richard Strauß' vorzubereiten! Ein bißchen unklug, Herr Kastner, und ein bißchen sehr durchsichtig die Motive enthüllt! Kastner rühmt sich zwar, daß er „nie ein Blatt vor den Mund genommen." Nun, das dürfte stimmen, wenn man das nur richtig auffaßt: Nämlich wenn es galt, alles Deutsche und vor allem: alles Deutsch-Schöpferische anzugreifen und zu negieren, und alles Fremde, Undeutsche zu loben, dann ja, war man immer am Platze.

Es wird dann weiter festgestellt, daß die „internationalen" Größen bei der Premiere fehlen. (Ausnahme: Herr Kastner selbst natürlich).

Dann folgt der Höhepunkt der Kastnerschen Kritik des Straußschen Werkes, der zwar mit der „Schweigsamen Frau" nichts zu tun hat, dennoch aber für ihn Höhepunkt bedeutet. Und für jeden, der Ohren hat zu hören. Er sei wörtlich angeführt!

„Die Uraufführung der „Schweigsamen Frau" könnte übrigens von Optimisten (lies: Juden) insofern bedeutsam für eine etwaige Schwenkung (man beachte das schöne Deutsch) im heutigen deutschen Kulturleben ausgelegt werden, als ja nebst Strauß der ideelle Urheber und Wortgestalter des neuesten Werkes Stefan Zweig (von Kastner gesperrt) unter Patronanz des Führers (dies soll man sich dreifach gesperrt vorstellen, damit es jene Bedeutung erhalte, die Herr Kastner dieser Stelle beilegt) und in Anwesenheit des Propagandaministers Goebbels (auch nicht ganz unwichtig) am Dresdner Stadttheater (nicht Staatstheater) trotz und gegen so manche Quertreibereien etzlicher (man beachte das deutsche Wort „etzlich" in diesem un-

deutschen Munde) Miesmacher aufgeführt wird. (So wird also die Goebbels'sche Prägung des Wortes und Begriffes „Miesmacher" verwendet! Goebbels versteht darunter all jene, die am Nationalsozialismus herummäkeln. Herr Kastner aber alle die, die es wagen Bedenken gegen die Ehe Strauß-Zweig zu äußern.) Daß ein so prononziert nichtarischer Autor wie Zweig ganz gegen den bisherigen strengen Ausschluß solcher Schriftsteller und Künstler nunmehr auf deutschen Bühnen unter ausdrücklicher Zustimmung regierender Kreise gespielt wird — sollte man darin wirklich ein erstes Zeichen dafür erblicken dürfen, daß sich die Toleranz im Dritten Reich auch gegenüber andern geistigen Erscheinungen regen wird, die Deutschland zeitlebens nur Ehre (??) gemacht haben? . . ."

Herr Kastner wittert Morgenluft . . . Und mit ihm vermutlich noch viele Kollegen und Rassezugehörigen. Und in der Tat, der Außenstehende stutzt ja auch ein wenig, wenn er den Namen Zweig mit dem des Präsidenten der Reichsmusikkammer auf einem Theaterzettel vereinigt findet . . .

Dann wird Zweigs „ganz famoses Buch" gewürdigt. Am Schluß gelangt man zu Straußens Musik, wobei man feststellt, daß „die eigentlich schöpferische (das zweite von Kastner gesperrte Wort) Einfallspotenz (schönes Wort!) selbst diesmal noch weit unter die Linie von „Arabella" herabsinkt." (Eine Potenz sinkt unter eine Linie . . .)

Aber die Hauptsache: der unschöpferische Jude Zweig wird gelobt, der deutsche schöpferische Künstler Strauß zerrissen, es wird ihm das abgesprochen, was jeden deutschen Künstler erst zum Künstler macht: die Schöpferkraft! Nun: so kurz ist unser Gedächtnis nicht (oder ist es doch bei manchen, die sich deutsche Menschen nennen, so kurz?), daß wir nicht wüßten, daß der Jude systematisch alles deutsche Schöpfertum anzweifelt, daß er ihm nachspürt wie ein Hund einer Fährte, um es zu vernichten?? — Haben wir alle die famosen „Kritiken" der Nachkriegszeit, die über deutsche Werke (sei's nun Pfitzner, sei's Graener oder andere) ihre zynisch vernichtenden Urteile fällten und dafür „Jonny" und Herrn Weill in den Himmel hoben, haben wir sie alle vergessen, um uns zu erinnern, worauf diese jüdische Kunstpolitik ausgeht? Um uns zu erinnern, daß sie, selber impotent, alles Deutsch-Schöpferische auszurotten, vor dem Volk in den Staub zu zerren sucht? —

Richard Strauß, der deutsche Künstler aber — wird vielleicht doch stutzig, wenn er Herrn Kastners Kritik liest, stutzig, weil er fühlt, daß deutsche Künstlerehre in einer solchen Ehe Strauß-Zweig nie gewinnen, aber nur verlieren kann, und daß der „Dank", aber eben der jüdische Dank, nicht ausbleibt. Herr Kastner ist einer; es werden noch andere Dankbare folgen. — Herr Einstein z. B. hat in derselben Zeitung in einem Bachartikel ja vorweg festgestellt, daß von dem neuen Werke Straußens, im Gegensatz etwa zu einem alten Verdi, nichts zu erwarten sei. . . .

Herr Kastner wittert Morgenluft, und mit ihm alle seiner Art. — Er ist so unklug, das heute schon zu verraten. Er erinnert hier an Mime, der mit dem Gifttränklein an Siegfried sich heranschleicht, und vor lauter „Überklugheit" seine Pläne verrät! —

Er wittert Morgenluft, aber er kommt, wie jeder deutschbewußte Mensch hofft, um „etzliche" Jährchen zu früh . . .

„Die kommende Oper".

Von Dr. Walter Hapke, Hamburg.

Unter diesem Titel veröffentlicht Herbert Trantow im „Neuen Musikblatt" (14. Jahrg. Nr. 8, Juni 1935) einen programmatischen Artikel, der wegen seiner inhaltlichen Lückenhaftigkeit und zufolge etlicher alberner „Beweis"führungen zum Widerspruch herausfordert. Zunächst ist grundsätzlich zu sagen, daß auch die klügste Theorie und Aesthetik der Zukunft, also auch der Zukunft der Oper gegenüber günstigenfalls auf Vermutungen oder Hoffnungen beschränkt bleiben muß. In der künstlerischen Praxis sind einzig die schöpferischen Taten entscheidend; weshalb es aber keinen denkenden Musiker und Musikfreund verwehrt sein mag,

ſich in Wunſchträumen über die Zukunft zu ergehen; nur ſollte man einſichtig genug ſein, ſolche Träumereien und Phantaſtereien als Subjektivismen (für ſich und die anderen) zu bewerten und ſie in geziemendem Abſtand vom wachen, tätigen Leben zu halten.

Mit der Wachheit iſt es nun bei Trantow ein ſonderlich Ding, jedenfalls was die Gegenwart und unmittelbare Vergangenheit betrifft. Bei ſeiner Skizzierung der deutſchen Opernſituation iſt ihm bemerkenswerterweiſe entgangen, daß es einen Mann namens Hans Pfitzner gibt, in deſſen muſikaliſchen Bühnenwerken ein großer Teil des deutſchen Volkes die wichtigſten Leiſtungen erkennt und anerkennt, die uns ſeit Wagners Tod geſchenkt wurden. Aber auch die Einſchätzung Wagners erſcheint bei Trantow recht fragwürdig: „Das Wagnerſche Muſikdrama (und damit auch die Straußſche Oper) wird vom Orcheſter her beſtimmt." Abgeſehen davon, daß dieſe Gleichſetzung von Wagner und Strauß völlig abwegig iſt, geht es beim Wagnerſchen Kunſtwerk doch wohl noch um andere Dinge als eine „mehr oder minder reiche Orcheſterpolyphonie". — Sodann „Man kann ſich beim beſten Willen nicht vorſtellen, daß die kommende Komponiſtengeneration in irgend einer Hinſicht den Wunſch verſpürt, dort wieder anzuknüpfen, worüber ein Richard Strauß längſt hinausgewachſen iſt; an das leitmotiviſche Muſikdrama". Es iſt durch nichts zu erhärten, daß Strauß über dieſes Muſikdrama „hinausgewachſen" iſt; das Kapitel „Guntram" und die dann bei Strauß radikal durchgeführte Abwendung von einer ethiſch fundierten Auffaſſung der Opernaufgabe ſprechen keineswegs für eine poſitive Entwicklung über Wagner hinaus.

Geradezu kindiſch lieſt ſich dann aber das Folgende: „Man kann ſich im Gegenteil nur vorſtellen, daß ein wirklich innerlich junger Komponiſt von einigermaßen Begabung ſich ungefähr Folgendes ſagt: Einen ganz großen und echten Erfolg mit einer Oper kann ich nur haben, wenn man meine Melodien auf der Straße pfeift". Vorläufig ſtellen wir uns die Gedankengänge eines Mannes, der ein Kunſtwerk zu konzipieren im Begriffe ſteht, doch beträchtlich anders vor. Und desgleichen ſind wir der Überzeugung, daß nicht aus dem jeweiligen Formtyp (Nummernoper oder Muſikdrama) die Garantie für die Gegenwarts- und Zukunftstüchtigkeit eines Werkes abzuleiten iſt. Es iſt eine glatte Geſchichtsfälſchung, wenn behauptet wird, „daß ſeit 20 Jahren (den letzten großen „Nummern" im Roſenkavalier und der Ariadne auf Naxos) keine deutſche Oper entſprechender Geltung geſchrieben wurde". Wenn Geltung hier nicht mit Geldung gleichgeſetzt wird, dann ſind der „Paleſtrina" und das „Herz" Pfitzners doch wohl ſtichhaltigere Wahrnehmungen der deutſchen Opernbelange. — Im übrigen darf man Trantow dieſe Escapaden vielleicht nicht ſo ſehr verübeln. Seine „Erfahrungen" tragen die Schuld daran. Er kennt nur eine „Beſucherſchicht, die heute lediglich das Amüſierbedürfnis ins Theater treibt". Es iſt zu hoffen, daß Trantow ſeine Anſichten revidieren wird, wenn er Theater und — Publikum — kennen lernt, in und vor denen dank der aufgeführten Werke ſich Höheres vollzieht als Amüſierbetrieb. Allerdings mutet es ſeltſam an, daß Trantow trotz der Neuordnung des Theaterlebens im Dritten Reich zu ſolchen Erlebniſſen noch keine Gelegenheit hatte.

Seb. Bach — der fünfte Evangeliſt.

Von Prof. D. Otto Richter, Dresden.

Faſt täglich iſt jetzt in der Preſſe und in Vorträgen die Rede von Bach dem fünften Evangeliſten. Ein jüngſt erſchienenes Bach-Buch iſt ſogar ſo betitelt. Auch von Bach, dem „13. Apoſtel", kann man neuerdings leſen. Manche meinen, dieſe Bezeichnungen auf Philipp Spitta, ja den Bach-Biographen Forkel (geſt. 1818) zurückführen zu ſollen. Die Sache verhält ſich jedoch ganz anders: Es war am Pfingſtfeſte 1920, als es dem Dresdner Kreuzchore vergönnt war, Bach'ſche Kantaten- und Motettenkunſt erſtmalig nach Schweden tragen zu dürfen. Nach dem Geſange zweier achtſtimmiger Bach-Motetten im Dom zu Upſala ſchritt der Erzbiſchof Prof. D. Söderblom, der zugleich ein feinſinniger Muſiker war, auf den Kreuzchor zu und hielt an ihn eine tiefgründige Anſprache, in der er Bach als den fünften Evangeliſten bezeichnete. Albert Schweitzer, der neben mir ſtand, ſtimmte ihm bei. Das Wort

Söderbloms ist damals allgemein bekannt geworden und man tut recht daran, an dasselbe im jetzigen Bachjahre immer wieder zu erinnern.

„Dorftag" und Volksmusik.

Karl Storck, der hochverdiente Musikpolitiker, hat einmal von der künstlerischen Verarmung des Landvolkes geschrieben, von der Einschränkung der dörflichen Feste, während es ehedem kaum ein Dörfchen gegeben habe, das nicht auch seine Volksfeste hatte. Es ist ein verdienstliches Unterfangen des Deutschen Gemeindetages, wenn gerade bei der naturverbundenen Landbevölkerung heute der Hebel angesetzt und durch die „Dorftage" eine Einrichtung geschaffen wird, die der Volksmusik neue Verbreitungsmöglichkeiten bietet.

Dieser „Dorftag" soll sich über mehrere Tage erstrecken mit einer Abschlußkrönung als Volks- und Heimatfest. Neben Volksspielen und Festzügen sollen vor allem Volksmusiker zur Schaffung guter Dorfmusik eingesetzt werden. Volks- und Tanzlieder sollen neu erklingen. So wird der „Dorftag" den Beweis erbringen, daß auch einfachste Landbevölkerung in der Lage ist, aus eigener Kraft heraus inmitten ihrer Lebenskreise Musik in den Herzen zu erwecken und die freudenspendende Wirkung der volkstümlichen Kunst zu erfahren.

Warum war es bisher nicht möglich, solche Ziele zu verwirklichen? „Das Gedeihen des Volksliedes hängt aufs engste mit dem des Bauernstandes zusammen", antwortet Karl Storck. Nur auf dem Boden eines gesunden, seelisch und geistig erstarkten Bauerntums kann daher die segensreiche Anregung des Deutschen Gemeindetages die reifsten Früchte tragen. Und darum wird auch die Hoffnung nicht trügen, daß diese Versuche umsomehr von Erfolg begleitet sind, als sie im Sinne Storcks nicht nur Kunst ins Volk bringen, sondern vielmehr die Kunst aus dem Volke heraus entwickeln. F. St.

Eine Robert Schumann-Anekdote.

Als Robert Schumann, dessen Geburtstag sich zum 125. Male jährte, noch ein junger Student war, wanderte er mit seinem Freund, dem später so bekannt gewordenen Schriftsteller Willibald Alexis, den Rhein entlang und kam auch nach Frankfurt. Die beiden waren, wie Schumann einmal selber erzählt hat, „etwas ärmlicher als die deutschen Kaiser zur Krönung, aber im Herzen ebenso reich wie alle". Nachdem man sich in einer billigen Herberge ausgeschlafen hatte, schlenderten Schumann und Willibald Alexis durch die Straßen der alten Kaiserstadt. Da überkam den Musiker eine unbezwingliche Sehnsucht, Klavier zu spielen. Aber was sollte er tun? Er hatte kein Geld und keine Freunde in dieser Stadt.

Ein glücklicher Einfall rettete ihn aus seinen Nöten. Er ging zu dem feinsten Instrumentenhändler Frankfurts und gab sich dort für den Hofmeister eines englischen Lords aus, für den er einen Flügel kaufen sollte. Zunächst wollte er einmal probieren, und so spielte er stundenlang nach Herzenslust auf den verschiedensten Instrumenten. Dann empfahl er sich mit der Bemerkung, er würde in einigen Tagen wiederkommen. Zu dieser Zeit befanden sich die beiden Freunde aber schon wieder weit vor den Toren Frankfurts.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Wolfgang Fortner: „Eine deutsche Liedmesse" f. gemischte Stimmen a cappella (Dresdener Kreuzchor, Ltg. Rudolf Mauersberger).

Bernd Scholz: „Die Frühjahrskantate" für Sopransolo, Chor und Orchester nach Gedichten von Richard Billinger (Deutscher Kurzwellensender, Berlin).

Dr. Martin Dumler: „Stabat mater" für Soli, Chor und Orchester. Leitung Eugene Goossens (Cincinnati, USA.).

Joan Balans: „Fatum" (Kurzwellensender Berlin).

Heinrich Zöllner: „Vaterländische Volksouverture" (Karlsruhe, Badisches Sängerbundfest).

C. H. Grovermann: Klavier-Suite (Königsberg, Reichssender).

Albert Jung: „Passacaglia“ für großes Orchester (Düsseldorf, Reichstagung der NS-Kulturgemeinde).

Hansheinrich Dransmann: „Einer baut einen Dom“ für Soli, Chor, Sprechchor und Orchester (Düsseldorf, Reichstagung der NS-Kulturgemeinde).

Karl Hasse: „Hymnus“ nach Johannes Kepler (Stuttgart).

Kurt Thomas: „Auferstehungs-Oratorium“ (Bremen, Reichstagung der gem. Chöre).

Rudolf Gansser: „Allen Gewalten zum Trotze erhalten“ für Bariton, Männerchor und Orchester (Stuttgart).

Franz Philipp: „Heiliges Vaterland“, Volkskantate für Männer- und Knabenstimmen. (Heidelberger Thingstätte u. Koblenzer Thingplatz).

Karl Schäfer: „Variationen über ein fränkisches Volkslied“ (Münchener Reichssender).

Kurt Roth: „Sonate für Violoncello und Klavier“ (Dresden, Tonkünstlerverein).

Hermann Zilcher: „Rameau-Suite“ (Würzburg).

Bühnenwerke:

G. F. Händel: „Parthenope“, Oper (Göttingen, 25. Juni 35).

Eugen Bodart: „Der abtrünnige Zar“, nach einem Text von Karl Hauptmann (Köln, Opernhaus).

W. F. Laudon: „Der Ackermann und der Tod“ Mysterium (Basel).

Ludwig Maurick: „Die Heimkehr des Jörg Tilman“ (Düsseldorf, Reichstagung der NS Kulturgemeinde).

Ottmar Gerster: „Madame Liselotte“. Deutsche Volksoper (Mainz, Stadttheater).

Raoul von Koczalski: „Semrud“. Oper (Ljubljana in Jugoslavien).

Hugo Kaun: „Der Fremde“, Oper (Weimar)

Hermann Zilcher: „Musica Buffa“ (konzertmäßige Uraufführung im Reichssender München).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hans Fleischer: ‚Eine Sinfonie“ (Frankfurt).

Kurt Rasch: „Musik für Orchester“ (Frankfurt).

Philippine Schick: „Orchesterlieder“ (Frankfurt).

Michael Rühl: „Kreuzweg“, eine Passionsmusik für 4 Solostimmen, gemischten Chor und Orchester (Düsseldorf).

Emil Frey: „Konzert für Violoncello und Orchester (Karl Grümmer).

Michael Rühl: „Liederzyklus“ für Sopran und Klavier nach Texten von Ruth Schaumann (Düsseldorf).

Erich Mirsch-Riccius: „Heliogabal“, Sinfonie (Berlin).

— — „Max und Moritz“, Suite (Königsberg).

Roderich von Mojsisovics: Streichquartett c-moll (op. 71), (München, Reichssender).

Wilhelm Mahr: „Der ewige Strom“ (Essen).

Bühnenwerke:

Robert Heger: „Der verlorene Sohn“ (Dresdener Staatsoper).

Ibert: „Der König von Yvetot“ (Düsseldorfer Städt. Bühnen).

C. Flick-Steger: „Leon und Edrita“ (Krefelder Stadttheater).

C. Flick-Steger: „Das lebende Bildnis“ (Deutsches Opernhaus, Berlin).

Karl Diergardt: „Herz Ahoi“, Oper (Mainzer Stadtheater).

Ernst von Dohnanyi: „Die heilige Fackel“, Oper (Köln).

Joachim Therstappen: „Lord Savilles Verbrechen“, Oper (Köln).

Erich Mirsch-Riccius: „Der Student von Prag“, Oper (Wiesbaden).

Erich Mirsch-Riccius: „Licht“, einaktige Oper (Berlin, Kurzwellensender).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DRESDNER OPERNWOCHEN 1935.

Von Gerhart Göhler, Dresden.

Wie bei Gelegenheit der Uraufführung einer neuen Strauß-Oper fast durchweg, so hat in diesem Jahre die Staatsoper Dresden Veranlassung genommen, der Uraufführung der „Schweigsamen Frau“ eine Reihe festlicher Opernaufführungen folgen zu lassen, die als Dresdner Opernwochen 1935 die Neueinstudierungen und die Uraufführungen der verflossenen Spielzeit zu einem Zyklus zusammenfassen, und so ein ziemlich umfassendes Bild geben von der bisherigen Wirksamkeit des Generalmusikdirektors Dr. Karl Böhm und des Oberspielleiters Hans Strobach.

Den Mittelpunkt der Opernwochen bildete die erste zyklische Aufführung des neueinstudierten Nibelungen-Ring, der nach der Ablehnung der vorausgegangenen Inszenierung von Strnad durch Oberspielleiter Strohbach nicht nur neueinstudiert, sondern auch szenisch und in den Kostümen von gleicher Hand neugestaltet wurde: eine Vereinheitlichung der Inszenierungsarbeit, welche in einer fast durchweg glücklichen Übereinstimmung

der gesamten Bühnenvorgänge ihre Berechtigung erwies; für einzelne der sehr zahlreichen Inszenierungsprobleme — so für den Lindwurm und für den Abschluß des ganzen Werkes — fand Strohbach die vielleicht restlose Lösung; die künstlerische Einheit der Inszenierung zu beurteilen, wird wohl erst dann möglich sein, wenn eine Aufführung ohne Gäste durch ein gefestigtes, auf weitere Sicht zusammenwirkendes Ensemble erfolgt ist; dem musikalischen Teil ist Dr. Karl Böhm ein auf äußerste Klarheit bedachter Führer; mit seiner Kapelle erreichte er Höhepunkte im Waldweben, Feuerzauber und Trauermarsch; den lyrischen Stellen haftete öfter ein Ton der Sachlichkeit an.

Die Festwochen brachten im übrigen außer der Strauß-Oper Aufführungen des „Günstling“ von Wagner-Régeny, des „Figaro“ und des „Oberon“; letztere in der Neueinstudierung der vorigen Spielzeit, nun aber mit Rudolf Dittrich als Hüon und mit Kurt Striegler (für den erkrankten Kutzschbach) am Pult.

Aus den Veranstaltungen verschiedener Art geht man mit einigen grundsätzlichen Erwägungen in die Ferien; einmal hat ein natürlich nur zufälliges Nacheinander des Auftretens grundverschiedener Künstlerpersönlichkeiten (das Auftreten von Frau Hafgren-Waag in der Neueinstudierung, das Auftreten von Frau Anny Konetzni in der zyklischen Aufführung der „Walküre“) die Frage geradezu aktuell gemacht, in welcher Richtung der Aufführungsstil der Wagner'schen Dramen auf unseren Opernbühnen (Bayreuth scheidet bei Betrachtungen dieser Art natürlich aus) sich entwickeln wird: die Wirksamkeit der gestaltenden Tragödin auf der einen Seite, die Herrschaft schönen Gesanges (nur dieses) auf der anderen Seite rührt an die Grundfragen jeder Ring-Aufführung und läßt bedauern, wie wenig große Sänger-Persönlichkeiten die deutschen Bühnen besitzen.

Erwägungen anderer Art betreffen die speziell Dresdner Verhältnisse; hier wird das Schwergewicht aller Arbeit auf der Heranbildung eines Ensembles liegen, das nicht nur künstlerisch einheitlich erzogen, sondern vor allem einmal auf Geschlossenheit angelegt wird; die Schwierigkeiten, die hier durch noch immer bestehende Doppelengagements, durch Gastspielverpflichtungen usw. vorhanden sind, verringern zwar die „Schuld“ der Theaterleitung an den vorhandenen Lücken; sie machen es aber zur Pflicht, die zusammenfassende Betrachtung über die Aufführungen der verflossenen Spielzeit zu schließen mit der Feststellung, daß hier ein Ausgleich dringend notwendig und diesen zu ermöglichen auch Entscheidungen erforderlich sind, die von Entschlüssen und Wünschen der Leitung der Dresdner Bühnen allein nicht abhängig sind.

DAS I. THÜRINGISCHE GAU-SÄNGERFEST IN GERA.

Von Artur Breitenborn, Gera.

Das Gaufest, das 12 000 großthüringische Sänger und Sängerinnen am 22. und 23. Juni in Gera vereinigte, hatte in gesanglich-musikalischer Beziehung einen Rahmen erhalten, der einem Musikfest gleichkam. In bester Sängerkameradschaft hatten sich Vereinigungen des Reichsverbandes der Gemischten Chöre mit den DSB.-Vereinen im edlen Sangeswettstreit in Reih und Glied gestellt. Damit war den gesanglichen Veranstaltungen, die in diesen beiden Tagen nahezu die Zahl 20 erreichten, eine abwechselungsreiche Ausgestaltung gegeben worden, die dabei überwiegend eine musikalische Tiefenwirkung aufzuweisen hatten. Von orchestralen Chorwerken über den Kunstchor zum volkstümlichen und reinen Volkslied führte die gesangliche Linie. Neben dem wertvollen wie guten Alten waren fast gleichmäßig auch die zeitgenössischen Tonsetzer vertreten, entsprechend der neuen Form des Singens, wie sie das neuerliche Kulturprogramm des DSB im Sinne einer erneuerten deutschen Kunst im nationalsozialistischen Geiste fordert. Auch der Volksgesang im Gemeinschaftserleben hatte unter lebendigster Führung von Rosenthal-Heinzel, Schulungsleiter des DSB, hierbei seinen berechtigten Platz gefunden. Alles in allem: das großthüringische Gausängerfest hatte in diesem weitgespannten Rahmen einen Querschnitt des Chorgesanges in seiner Vielgestaltigkeit aufzuweisen, der kennzeichnete, daß, natürlich allgemein gesehen, die Sangeskunst in Großthüringen auf recht beachtlicher Stufe steht. Jetzt gilt es nun, an der Hand des zahlreich chorisch Beispielhaften das gesangliche Wollen allerwärts zum Können zu vertiefen und restlos zum Gemeinschaftserlebnis im Geiste des Dritten Reiches zu führen.

Die Eröffnungsfeier, die die Gruppe Tschirch-Gera gesanglich bestritt, war im chorischen Aufbau völlig auf die neue deutsche Kunst, aus dem Geiste der Zeit erwachsen, eingestellt. Neben Armin Knab („Weckruf“ und „Deutscher Morgen“ mit Bläserbegleitung), Baußnerns „Deutschland, heiliger Name“ und Karl Schülers hinreißendem „Deutscher Glaube“ fiel mir der zum Höhepunkt gesteigerte einstimmige Chor Walter Hensels „Dem Führer“ auf. Kreischormeister Albert Heuschkel, ein jüngerer, zukunftversprechender Dirigent, hatte der Einstimmigkeit eine wirkungsvolle klangliche Färbung dadurch verliehen, daß er Kinder- und Frauenstimmen zur tonlichen Überhöhung heranzog. Im ersten Sonderkonzert, das Geraer Chorvereinigungen und den Vereinen des festgebenden Kreises Osterland vorbehalten war, kam einleitend Kurt Lißmanns Männerchor-Kantate „Vom Men-

ſchen" zur Aufführung, ein ſatztechniſch ſchwieriges Werk, muſikaliſch ſtimmungsmäßig von philoſophiſch-religiös verhaltener klanglicher Grundierung. Heuſchkel, der mit überlegener Sicherheit führte, ließ es zu eindruckstiefem Vortrag bringen. Zum Höhepunkt muſikaliſch inneren Erlebens wurde jedoch Anton Bruckners gewaltiges „Te deum" unter Prof. Labers impulſiv-mitreißender Leitung; hervorſtechend die wahrhaft chorkulturliche Prägung bis zu den kleinſten Feinheiten des Ganzen. Im 2. Sonderkonzert, das ebenfalls Chorwerke mit Orcheſterbegleitung brachte, wie u. a. W. Reins „Schwur des Volkes" im Wechſel mit Sprechchor und Geſang, Otto Siegls „Feſthymnus", iſt als hervorragendſte Leiſtung Richard Wetz' urmuſikaliſcher ſinfoniſcher „Geſang vom Leben" anzuſprechen, den Chöre aus Weimar, Jena und Apolda, von Georg Böttcher-Jena klar ausdeutend geführt, zu wirkungsſtarkem Erfolge verhalfen. Eine ergreifende Weiheſtunde (Johanniskirche) galt dem Gedenken der beiden jüngſt verſtorbenen thüringiſchen Komponiſten Wilhelm Rinkens-Eiſenach und Richard Wetz-Erfurt; die von ihnen geleiteten Erfurter Vereine ſangen fein ausgewählte Chöre beider, während Prof. Rud. Volkmann Orgelwerke ihrer muſikaliſchen Erfindung mit meiſterlichem Können zu Gehör brachte. In einer erhabenen wie würdigen Schütz-Bach-Händel-Gedenkfeier im gleichen Gotteshaus führte Gem. Chor Weida (Kantor Freytag) den doppelchörigen Pſalm 98 in bewegt fließender und wirkungsvoll deklamatoriſcher Form auf; der Bachverein u. a. (A. Heuſchkel) die Bachſche Kantate 79 „Gott iſt Sonn' und Schild" in ſtilgerechter Herausarbeitung des polyphonen Gehaltes, während Heinrich Laber mit dem Muſikaliſchen Verein Gera und Gem. Chor Weida Händels „Halleluja" jubelnd-hymniſch und kraftvoll geſteigert erklingen ließ. Die große vaterländiſche Kundgebung auf der Hitler-Kampfbahn, die geſanglich von Maſſendarbietungen der Männerchöre (8000 Sänger), Gemiſchten Chöre und Kinderchöre (Ltg. A. Heuſchkel), zumeiſt neuzeitliches Liedgut, ausgefüllt wurde, leitete mit einer einzigartigen Gefallenen-Ehrung in muſikaliſch-geſanglicher Form ein, der das Männerchorwerk „Langemarck" mit Begleitung von Bläſern und Pauken von Karl Schüler-Magdeburg zugrunde lag. In dumpfen getragenen Rhythmen wird das Gedenken an die Helden wachgerufen und in jeweils voll geſteigerter Form, von Moll nach Dur gewandelt, des Sterbens Sinn enthüllt: Deutſchland, um im Schlußteil, vom Lied des „guten Kameraden" (Volksgeſang) überhöht, in ſphäriſche Klänge zu verhallen. Gauchormeiſter Prof. Laber, der die Maſſen feſt und geſtrafft zuſammenfaßte, ließ dieſes Werk trotz der ihm innewohnenden ſatztechniſchen Schwierigkeiten zu tief ergreifender und nachhaltigſter Wirkung bringen. Eine Heldenfeier von ſelten erlebtem Eindruck!

OPERNFESTSPIELE IN KÖLN.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Wie in Vorkriegszeiten, ſo ſoll nun auch von jetzt ab wieder Köln als Metropole des deutſchen Weſtens allſommerlich die wertvollſten Gaben der Oper als Sinnbilder deutſchen Kulturwertes herausſtellen. Und Generalintendant Alexander Spring als bewährter Bayreuther hatte vor allem Wagners „Ring" als Mittelſtück gewählt, um an ihm ſeine Verbindung mit der geſunden Tradition kundzutun, wie er auch Gäſte von Rang einlud, dieſen feſtlichen Aufführungen auch nach außen hin Glanz zu verleihen. Mit Wagners „Lohengrin", der in den Zeiten der revolutionären Entwicklung Wagners zu Dresden entſtand, begann die Reihe. Karl Elmendorff aus Wiesbaden war dafür als Gaſtdirigent gewonnen worden und zeigte, ebenſo wie Maria Müller von der Berliner Staatsoper, wie ihm dieſes Werk vor allem als romantiſche Oper, ja ſchon faſt als Muſikdrama erſcheint, da beide weniger dem oratoriſch-legendenhaften als dem romantiſch-bewegten Charakter dieſer Schöpfung nachgingen. Mathias Steland als Vertreter der Titelrolle war ein Wagnis, das aber gelang, wenn man von kleineren darſtelleriſchen Ungeſchicklichkeiten abſehen will. Treskow als Telramund, Tappolet als Heinrich, Freſe als Rufer und Frau Joſt-Arden als Ortrud boten durchaus feſtgemäße Leiſtungen. Lortzings „Undine" zeigte den Abſtand der beiden im Märchenbereich ſchaffenden Zeitgenoſſen, hinterließ aber dennoch kraft ihrer reinen Naivität und der ſauberen muſikaliſchen Nachzeichnung durch Erich Riede einen köſtlichen Eindruck, wobei auch Frl. Ruſſart als Vertreterin der Titelrolle ein Hauptverdienſt zukam. Die lebendige Inſzene gab Erich Bormann. Mozarts „Figaros Hochzeit" kam, dank der ſinngemäßen neuen Verdeutſchung durch Dr. Anheißer, des früheren Operndramaturgen des Kölner Senders und dank der lebendigen muſikaliſchen Leitung Fritz Zauns zu ſchönſter Geltung. Felſenſtein als Regiſſeur beſtätigte den gediegenen Eindruck, den er in ſeiner früheren hieſigen Tätigkeit erweckt hatte. Knäpper als Almaviva, Griebel als Figaro, Henny Neumann-Knapp als Suſanne und Olga Schramm-Tſchörner fügten ſich zu einem wahrhaft feſtſpielmäßigen Enſemble zuſammen. Wagners „Triſtan" von Elmendorff in einheitlicher Linie aufgebaut und im Inſtrumentalen wie Vokalen ineinandergearbeitet, zeigte unſere Kräfte im Vollbeſitz ihrer künſtleriſchen Leiſtungen, ſo Hartmann als Titelheld, Ruth Joſt-Arden als Iſolde, Adelheid Wollgarten als bewährte Interpretin der Brangäne,

Theodor Scheidl vom Prager deutschen Theater als eindrucksvollen Kurwenal. Wagners „Ring des Nibelungen" rollte sodann in einer, die fleißigste und stilistisch treueste Vorarbeit verratenden Form ab. Im „Rheingold", dem Intendant Spring als Spielleiter nach Bayreuther Vorbild stärkste dramatische Spannung einhauchte, und worin Alf Björn in zahlreichen Fällen als Bühnenbildner selbständige Erfindung aufzeigte, gaben Fritz Zaun am Pult und Treskow als Wotan, Adelheid Wollgarten als Fricka, Riedel und Griebel als Alberich-Mime, Tappolet und Germann als Riesen, Elsen als Mime eine ganz prachtvolle Nachschöpfung. Als Erda verdient Marietheres Henderichs, als Froh Joh. Schocke, als Donner Rud. Frese lobende Erwähnung. Als „Walküre" hinterließ Maria Müller einen unvergeßlichen Eindruck, sowohl kraft der Fülle und Schönheit ihrer Stimme, der wundervollen Beseeltheit ihres Vortrags wie der lebensvollen Bewegtheit ihrer Gesten. Der Titelpartie war Ruth Jost-Arden, der Fricka Adelheid Wollgarten, dem Hunding Tappolet und dem Siegmund Karl Hartmann eine stilgemäße Ausdeutung. Der „Siegfried", der als letztes Glied der Reihe eine neue Inszenierung erfahren hatte, gab den schon Genannten erneut Gelegenheit, ihre Vertrautheit mit Wagnerischem Stil ins Licht zu rücken, wie auch das Orchester unter Zaun sein Bestes hergab. Im Gürzenich sprach Prof. Dr. W. Golther über „Bayreuth, das Festspiel und den Festspielgedanken". Er mahnte die Jugend, getreu dem Vorbilde des Führers, Bayreuth als heiliges Vermächtnis zu ehren. Wagner habe als guter Theaterkenner in seinen Festspielen das Höchstmaß der inneren wie äußeren Leistungen angestrebt und daher auch die, von König Ludwig gewünschten Münchener Aufführungen als verfrüht und unzureichend empfinden müssen. Von Erich Riede begleitet sang Henny Neumann-Knapp mit feiner Einfühlung Wagnersche Jugendlieder. In der, den Ring beschließenden „Götterdämmerung" bewies der, an der Kölner Musikhochschule ausgebildete, vom Mainzer Stadttheater als Gast erschienene und soeben nach Charlottenburg berufene Willi Schirp als Hagen beste sängerische und schauspielerische Eigenschaften. Auch der an der gleichen Anstalt ausgebildete Carl Hartmann hielt als Siegfried die geforderte Höhenlinie. Fritz Zaun gab wieder den Beweis seiner eindringenden Wagnerverbundenheit als Dirigent.

Für Lortzings „Wildschütz" hatte man als Dirigenten den jungen begabten Max Schulte gewählt, der die fast mozartische Beschwingtheit des Werkchens trefflich in Bann hielt, von Hans Schmid als Spielleiter und Otto Reigbert als Bühnenbildner aufs beste unterstützt, wie auch von den, in den Rollen beschäftigten ersten Kräften des Hauses, unter denen sich Mertens als Schulmeister hervorhob, ebenso wie Erwin Hoffmann als Pankratius. Neben ihnen verdienten Anerkennung Knäpper, Peter Sanders und die Damen Looß-Werther, Neumann-Knapp, Russart, Veith.

Wagners „Meistersinger" gaben den Festtagen den Ausklang. Rosalind von Schirach als kindlich-reine Eva, Lorenz als temperamentvoller Stolzing, Prohaska als menschlich packender Sachs boten ein prachtvolles Zusammenspiel, dem sich Griebels Beckmesser famos einfügte. Unter Kittels musikalischer Leitung hinterließ das Werk einen mächtigen Eindruck, der in immer wiederholten Hervorrufen der Mitwirkenden seinen Nachhall fand.

BAYERNREISE DES KÖLNER MÄNNERGESANGVEREINS UNTER LEITUNG VON GMD EUGEN PAPST.

Von Gerhard Kaschner, Münster i. W.

Seine große Tradition fortsetzend unternahm der Kölner Männergesangverein, der Spitzenverein unter den deutschen Männergesangvereinen, im Juni d. J. eine Konzertreise nach Bayern. In einer Stärke von 200 Sängern gab der Verein, dessen Erfolge auf Konzertreisen durch Deutschland, aber auch England, Skandinavien, die romanischen Länder usw. weltbekannt sind, in sechs Städten insgesamt sieben Konzerte. Zu der diesjährigen Bayernreise war der KMGV von Adolf Hitler beauftragt worden. Die künstlerische Leitung des Vereins liegt seit kurzem in Händen von Generalmusikdirektor Eugen Papst (Münster), dem langjährigen Mitarbeiter Karl Mucks in Hamburg, dem vor allem der ungeheure Aufschwung in der technischen und musikalischen Durchbildung der Stimmen der einzelnen Sänger zu danken ist. Den Auftakt der Konzerte bildete ein Konzert in Würzburg, wo die Sänger mit stürmischem Beifall, der sich von Stadt zu Stadt gleich blieb bzw. sich noch steigerte, empfangen wurden. Starke Anerkennung fand das Konzert der Kölner in der Gustav-Adolf-Kirche in Nürnberg. Einen Höhepunkt bildeten die musikalischen Darbietungen im gastlichen Regensburg, wo die Sänger im Festzuge durch die ihnen zu Ehren beflaggte Stadt geführt wurden und am Abend in der Stadthalle vor etwa 2500 begeisterten Regensburgern sangen. Auf der Walhalla, die mittels Dampferfahrt auf der Donau erreicht wurde, fand eine kurze vaterländische Feierstunde statt, in deren Verlauf Vizepräsident Dr. Schulte die Beziehungen Bayerns zum Kölner Männergesangverein, dessen letzte Dirigenten (Schwartz, Trunk, Papst) sämtlich aus Bayern stammen, in schönen Worten würdigte.

In München, wo dem Verein durch Vertreter des Bayerischen Staates, der Stadt, sowie seinem Ehrenchormeister Prof. Richard Trunk ein offizieller Empfang bereitet wurde, wirkten die Sänger mit einem Konzert im Odeon und einem Rheinischen Abend an der „Festwoche des Neuen München" mit. Auch hier wurden sie wie in den vorhergenannten Orten stürmisch gefeiert. Staatsminister Gauleiter Adolf Wagner sprach den Kölnern namens der bayerischen Staatsregierung bei dieser Gelegenheit seine Bewunderung aus und teilte mit, daß es sich der Führer Adolf Hitler dringender Behinderung wegen zu seinem größten Bedauern habe versagen müssen, dem Konzert im Odeon beizuwohnen. Weiter wohnte dem Konzert noch Ministerpräsident Siebert bei. Von München aus unternahm man eine Alpenfahrt, die nach Oberammergau führte, wo der KMGV vor 2500 Menschen im Passionsspielhaus ein Konzert gab, erstmalig in der Geschichte Oberammergaus, daß das Passionsspielhaus sich auch anderen Veranstaltungen als den Passionsspielen öffnete. Von Oberammergau, das übrigens der Geburtsort des Vereinsdirigenten ist, ging die Reise weiter über Ettal, Mittenwald, Walchensee, Tegernsee und München nach Augsburg, der letzten Etappe der Konzertreise.

Unter den Werken, die die Kölner Sänger zu musterhafter Aufführung brachten, jedes Einzelne in einer dank der subtilen Chorkenntnis und straffen musikalischen Führung Papsts bis in letzte Möglichkeiten differenzierten Wiedergabe, sind Schuberts „Deutsche Messe", die beiden Trunkschen Zyklen „Von der Vergänglichkeit" und „Feier der neuen Front" (letzteres Adolf Hitler gewidmet), verschiedene Einzelchorwerke und die prachtvollen alten deutschen Volkslieder zu nennen. Triumphe feierte immer wieder auch das prachtvolle stimmliche Material, das die Kölner besitzen und dem Papst ein so verantwortungsbewußter Verwalter ist.

Als Solistin wirkte bei den Konzerten Adelheid Holz (Köln) mit. In München dirigierte Ehrenchormeister Prof. Trunk eine seiner Kompositionen. Dem Präsidenten des KMGV, Dr. Klefisch, sei die Anerkennung dafür gezollt, daß er diese von Erfolg zu Erfolg führende Reise möglich machte. Im nächsten Jahre wird der Verein Ostbayern besuchen.

SCHÜTZ-BACH-HÄNDEL-FESTWOCHE IN LIEGNITZ vom 17. bis 22. März 1935.

Von O. Rudnik, Liegnitz.

Als eine der ersten Städte des deutschen Süd-Ostens würdigte Liegnitz das Andenken von Schütz - Händel - Bach durch eine Festwoche vom 17.—22. März 1935. Die Stadt Liegnitz hatte durch den Kommiss. Oberbürgermeister Huebenett alle Chöre zu erfolgreicher Zusammenarbeit aufrufen lassen. Hat Liegnitz selbst auch keine persönlichen Beziehungen zu den drei Großmeistern, so ist es doch stets eine Stätte hervorragender Pflege ihrer Kunst gewesen.

Das erste Chorkonzert leitete Otto Rudnick. Der Chorgesangverein „Wilhelm Rudnick" und die vereinigten Chöre der Sängerschaft, ca. 200 Mitwirkende, und das verstärkte vortreffliche Städt. Orchester bildeten die Träger dieser Aufführung. Otto Rudnick würdigte in einer „sachlich und stimmungsgemäß feinen Unterscheidung des Wesens und Schaffens" die beiden Großmeister Händel und Schütz in einer Festansprache. Nach einer einleitenden Händelouvertüre in D folgte die Cäcilienode von Händel und die „Frühlingskantate" von J. S. Bach („Schleicht, spielende Wellen"). Chor, Orchester, Solisten zeigten sich in besonders guter Form, der Leiter verstand es, das Festlich-Jubelnde der Händelschen Stilart und die quellende innere Freude des „unergründlichen Reichtums Bachs" hervorragend darzustellen und erntete reichsten Beifall.

2. Abend: Instrumentalkonzert des Städt. Orchesters. Händels Concerto grosso Nr. 16, Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 4 waren die Ecksätze des Abends, der wie eine große Sinfonie anmutete. Als Mittelteil spielte Konzertmeister Rößler mit ganz hervorragendem Einfühlen das a Violinkonzert, köstlich die g Orchestersuite und die wundervolle h Suite für Flöte und Streichorchester. Jedes Mitglied des Städt. Orchester war unter der feinsinnigen Leitung von KM Karl Gerigk vom Geiste der Großen erfüllt.

3. Abend. Das Stadttheater bot in der Intendanz von Dr. v. Kutzschenbach unter Leitung von Kapellmeister Butzengeiger eine in Stil und Ausstattung ganz vorzügliche Aufführung von Händels „Julius Cäsar" und zeigte auf diese Weise wieder einmal den künstlerischen Hochstand unserer Provinzbühne.

4. Abend. Otto Krause führte mit der Singakademie und den vereinigten Chören der Sängerschaft Teile aus dem Messias, der Johannes- und Matthäuspassion wie der h-moll Messe auf. Der Chor sang mit großer Hingabe der Leiter brachte den musikalischen Stoff zu großer künstlerischer Wirkung. Die Solisten: Frau Laube, Frl. Schulze-Breslau, R. Danske, A. Kaspar, H. Bialetzki (Cembalo), H. Arlt (Cembalo) Liegnitz trugen wie am ersten Abend in besonderer Weise zum Gelingen des Ganzen bei. Es galt nun, die Anregungen, die in dieser Woche gegeben wurden, auszuwerten und fortzusetzen.

Das geschah am Karfreitag, wo in der Peter-Paulkirche Otto Rudnick mit Karl Gerigk und dem städt. Orchester wie Kirchenchor St. Peter-Paul besonders Heinr. Schütz und seinen Zeitgenossen gerecht wurde und Werke für Orgel (Otto Rudnick) und Orchester (K. Gerigk) die Hörer ergriffen. Otto Krause gibt neuerdings regelmäßig Orgelvorträge in der Liebfrauenkirche mit Werken von J. S. Bach. So ist jeder an seinem Teil bemüht, deutsche Kunst ins deutsche Volk zu tragen.

DAS „NORDISCHE MUSIKFEST" IN LÜBECK.

(26.—29. Juni.)

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Im Rahmen der zweiten Reichstagung der „Nordischen Gesellschaft" fand in Lübeck das erste „Nordische Musikfest" statt. Alfred Rosenberg lieh diesem bedeutsamen Festzyklus gelegentlich seiner Rede auf dem Lübecker Marktplatz die kulturpolitische Wegweisung. Der Reichsleiter wies auf das Zeichen der völkerverbindenden Kunst dieser Tagung hin, „die mit ein Symbol sein soll, für die nordischen Urkräfte, die überall lebendig einmal ihren sieghaften Niederschlag in den Völkern dieses Nordens gefunden haben". Er wünschte auch für das Gebiet der Musik, „daß die nordische Wiedergeburt nicht eine Phrase, sondern ein großes Erlebnis von gestaltender Kraft ist". Alfred Rosenberg erblickt die innere und äußere Zielsetzung dieser Festtage deutsch-nordischer Musikpflege darin, daß alte und neue nordische Musik seelische Verbindungslinien schaffen wird, die alle zum Kern eines urverwandten Schaffenswillens führen.

Diese aufrüttelnde Wegweisung und Verkündigung des Sinngehalts dieses Musikfestes fand während der einzelnen Aufführungstage eine eindrucksstarke kulturpolitische und künstlerische Erfüllung — ganz im Sinne der verpflichtenden Worte des Führers: „Die Kulturdenkmäler der Menschheit waren noch immer die Altäre der Besinnung auf ihre bessere Mission und höhere Würde".

Dieses viertägige „Nordische Musikfest" war zunächst ein Kunstereignis von hoher kulturpolitischer Wichtigkeit. Fand hier doch die Schaffung einer Vertrauensbasis in den skandinavischen Ländern gegenüber dem neuen Deutschland einen ersten sichtbaren und wirkungskräftigen Ausdruck. Es wurde gemeinsam von Deutschland und den zuständigen Stellen der nordischen Länder — und hierbei wieder unter Schirmherrschaft der gegenseitigen Gesandten! — bestritten. Jedes der fünf Länder trug für die entsandten Künstler sowie auch für die Wahl der aufgeführten Werke die Eigenverantwortung. So waren deutsche und nordische Künstler von Ruf in freundschaftlichem Wettbewerb vereint, um auf den Boden dieses Länder-Austausches von dem augenblicklichen Stand ihrer Musikkultur Zeugnis abzulegen. Ein solches harmonisches deutsch-nordisches Zusammenwirken auf künstlerischem und kulturellem Gebiete ist das erste im nationalsozialistischen Deutschland.

In seiner bewußten Betonung der Gleichberechtigung zwischen Kunst- und Volksmusik strebt die Programmgestaltung des „Nordischen Musikfestes" einer neuen Zielsetzung zu. Seine drei Hauptabschnitte gliederten sich in die Gipfelereignisse der drei Orchesterkonzerte, die Kammermusikabende und Kirchenkonzerte und die Frühkonzerte junger nordischer Musiker.

Die Reihe der Orchesterkonzerte eröffnete Wilh. Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern an seinem von unbeschreiblichem Triumph begleiteten Abend: der Niederdeutsche Johannes Brahms (Haydn-Variationen), der Finnländer Jean Sibelius (mit dem charakteristischen Beispiel seiner heimatverbundenen einsätzigen 7. Sinfonie op. 105) und Beethoven als der kämpferisch-heldische Typus des nordischen Menschen in der Verkündigung seiner Fünften. Nordische Wiedergeburt — hier ward's zu letzter Erfüllung verkündet und erlebt!

Hermann Abendroth fand im Städtischen Orchester (Lübeck) einen gefolgswilligen und verläßlichen Instrumentalkörper für Emil Bangerts im wesentlichen repräsentative „Ouvertüre", für die kunstreich und farbenfreudig durchgeführte Variationenfolge des Norwegers Irgins Jensens und eine alle Schönheiten erhellende Wiedergabe der Brahmsschen Zweiten. Kurt Atterberg dirigierte den ersten Satz seines Klavierkonzerts op. 35, eines in pompösem Aufwand orchestraler Mittel schwelgenden Werkes von durchgehend ekstatisch-pathetischer Haltung (Hermann Hoppe war ihm ein überragender Solist). Heinz Dressels (Lübeck) Abschlußkonzert erbrachte wohl am nachhaltigsten den eigentlich nordischen Musiknerv dieses Zyklus. Sein deutscher Auftakt und Ausklang mit der Oberon-Ouverture und der dritten Leonoren-Ouvertüre war von tiefer symbolischer Bedeutsamkeit. Im nordischen Teil zeigte sich des Dänen Knudaage Riisagers Concertino für Trompete und Streichorchester vom Jahre 1933 als ein entschieden glücklicher kompositorischer Wurf: ein aus naturhafter Musizierfreudigkeit geborenes Werk von schmissig-spritziger Satztechnik und schalkhaft sprühender Thematik in den Ecksätzen. Carl Nielsens 6. Sinfonie, die hier ihre reichsdeutsche Erstaufführung erlebte, ist ein eigenwilliges Werk des dänischen Meisters: in der unerschöpflichen Phantasie seiner thematischen Einfälle, in der Frische und Gesundheit seiner harmonischen Fassung und Farbenfreudigkeit

das Zeugnis eines Vollblutmuſikers, der über einer reich quellenden Phantaſie jedoch ſtrenge architektoniſche Ausrichtung vergißt. Der Finnländer Levii Antte Madetoja bringt in ſeiner Suite aus der Oper „Oesterbottner“ (op. 45) eine in wirkungsvollem Orcheſterſatz gehaltene Programmuſik von ſtark naturaliſtiſcher Färbung und ſtimmungsgeſättigter Thematik, die überwiegend aus den Quellen landſchaftlich verbundener Volksmuſik geſchöpft iſt.

Gerhard Hüſch, der unermüdliche Pionier ſkandinaviſcher Liedkunſt in Deutſchland, erſang ſich mit den „König Eriks Weiſen“ des Schweden Ture Rangſtröm und den herrlichen „Fjeldliedern“ des Finnen Yrjö Kilpinen einen ſieghaften Erfolg.

Das Kammermuſikkonzert des trefflichen Berliner Steiner-Quartetts vermittelte mit N. O. Raaſtedts unproblematiſchem Streichquartett op. 19 in d-moll, mit Algot Haquinius (Schweden) impulſivem Streichquartett in a-moll und mit Hans Brehmes (Stuttgart) aus ſchöpferiſch beflügeltem Können geborener Partita für Streichquartett eine feſſelnde Bekanntſchaft mit deutſchen und nordiſchen Seltenheitswerken der zeitgenöſſiſchen Literatur.

Auch das im Dezember 1934 von Gertrude Ilſe Tilſen begründete, bisher einzige Frauen-Kammerorcheſter (Berlin) durfte mit ſeinem wagemutigen Einſatz für unbekannte nordiſche Kompoſitionen des Finnen Sulha Ranta, des Dänen Ebbe Mamerich, des Norwegers Bjerne Bruſtad ſowie mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Händels Concerto grosso Nr. 16 einen beachtenswerten künſtleriſchen Erfolg für ſich verbuchen.

Die Frühkonzerte junger nordiſcher Kunſtkräfte, deren namentliche Aufzählung ſich erübrigt, erbrachten im Geſamteindruck eine Enttäuſchung, weil hier die heimatverbundenen Tonſchöpfungen zu wenig Beachtung fanden, dafür dann in einem Falle ſogar Konfitürenwerk ſubſtanzarmer Salonliteratur neben einer Kreislerſchen (!!) Bearbeitung und Saint-Saëns (!!) für ein nordiſches Muſikfeſt paſſend befunden wurde!

Dem Stimmungszauber des Mitternachtskonzerts in der angeſtrahlten St. Marienkirche ſchenkten die Berliner Altiſtin Moja Petrikowski mit alten deutſchen und nordiſchen Volksliedern und Walter Kraft mit Klängen Bachs und Buxtehudes die muſikaliſche Weihe.

Der Kopenhagener Domorganiſt Haakon Elmer ſpielte Carl Nielſens breitſchwingendes rhapſodiſches Nachlaßwerk „Comotio“ auf der großen Marienorgel in charaktervoller und geiſtig vertiefter Haltung.

Emmi Leisner (Reger: An die Hoffnung) und Einar Kriſtjanſſon (Dresdener Staatsoper), der ein Skaldenlied des Norwegers David Monrad Johannſen zündend ſang, waren weitere hervorragende ſoliſtiſche Stützen dieſes ereignishaften Muſikfeſtes.

Die am Marienwerkhaus enthüllte Gedenktafel für Franz Tunder und Dietrich Buxtehude ſoll an das lübiſche Wirken dieſer Altmeiſter und Begründer der berühmten Abendmuſiken von St. Marien erinnern.

Das erſte Nordiſche Muſikfeſt in Lübeck muß als eine Kulturtat von weithin empfundener Bedeutung und langanhaltender Wirkung fern und nah gewürdigt werden.

Möge ſich dieſes ſo einmütig begangene Feſt deutſcher und ſkandinaviſcher Tonkünſtler fördernd für die deutſch-nordiſche Zuſammenarbeit im allgemeinen erweiſen; möge es aber beſonders auch unſern deutſchen ausübenden Muſikern die Wege in die nordiſchen Länder ebnen helfen.

KLEINES HÖFISCHES MUSIKFEST IN RHEDA.

Von Karl Pätzold, Bethel bei Bielefeld.

Eine durchaus glückliche Verbindung des Wollens der Freunde „Kabeler Kammermuſik“ mit den muſikaliſchen Intereſſen des Fürſten zu Bentheim-Tecklenburg hatte im Schloſſe zu Rheda ein „höfiſches Muſikfeſt“ von Reiz und Eigenart zuſtande kommen laſſen. Das alſo war das Beſondere an der Veranſtaltung: Auf einem Boden, der im 17. und 18. Jahrhundert Kulturzentrum einer deutſchen höfiſchen Muſik war, gelangte im Zuſammenklang von alten Inſtrumenten, Notenſchriften (beides z. T. aus der nicht unbedeutenden Muſikſammlung des Schloſſes) mit den originalen architektoniſchen Verhältniſſen des Raumes und ſeiner Beleuchtung eine Muſik zur Darſtellung, die in ihrer ſtrengen Linienführung alles rein Geſchichtliche vergeſſen ließ und in ihrem Erklingen den gar nicht kleinen Kreis der Empfangenden zum letzten Mitſchwingen zu bringen vermochte.

In der musica da camera im Rokoko-Schloßſaal brachte die Vortragsfolge von Willem de Feſch ein Concerto grosso F-dur und von G. Ph. Telemann ein äußerſt galantes, ſpritziges Concerto für Flöte (G. Scheck-Berlin), Violine (K. Glaſer-Eſſen), Streicher und Continuo (H. M. Theopold-Berlin) zu Gehör (Noten aus der Schloßbibliothek Rheda). Von beſonderem Reiz war von G. F. Händel die von W. Hinnenthal-Bielefeld aufgefundene und bearbeitete Trio-Sonate B-dur für Oboe (J. B. Schlee-Eſſen), Violine und Continuo. Als Vokalmuſik gelangte J. S. Bachs köſtliche weltliche Sopran-Arie „Schafe können ſicher weiden“ und Händels „Flammende Roſe, Zierde der Erden“ aus den „deutſchen Arien“ zur Aufführung. Schade, daß die Soliſtin Elly Volkenrath-Bonn, die an ſich über ein vorzügliches Stimmaterial verfügt, ſich im Vortrage noch nicht ganz dem Anſpruch des Stiles

unterstellte. Den stärksten Beifall erheischte sich Ph. Em. Bachs Concerto für Violoncello (Aug. Wenzinger-Basel, der auch für die musikalische Leitung verantwortlich zeichnete), Streicher und Continuo, ein Werk von köstlicher Anmut und lebensprühender Bewegung in seiner musikalischen Thematik.

Die musica da chiesa ließ von dem gleichen Kreis der Musizierenden eine Entwicklungslinie instrumentaler und vokaler Art von Michael Altenburg über Samuel Scheidt, Joh. Walther, Heinrich Schütz, G. Ph. Telemann bis Joh. Seb. Bach lebendig werden. In dem denkbar würdigen Rahmen der aus dem 12. Jahrhundert stammenden Schloßkapelle kamen Corellis ernste Sonata da chiesa für 2 Violinen und Continuo sowie Händels gravitätische Sarabande aus dem g-moll Oboen-Konzert und verschiedene „schöne und auserlesene Deutsche und Lateinische Geistliche Gesänge — Auff drey Stimmen und allerlei Instrumente zu gebrauchen“, umgeben von „Neuwen lieblichen und zierlichen Intraden, welche zuvörderst auff Geigen, Lautten, Instrumente und Orgelwerk gerichtet sind“ zu ihrer vollen Wirkung. Auch Blockflöten gaben die großen spannenden Bögen in den melodischen Bewegungen zu J. S. Bachs Arie: „Höchster, was ich habe“ sauber und selten schön wieder.

Die Veranstaltung, die auf Veranlassung der Pfefferschen Buchhandlung Bielefeld unternommen war, hatte dank des stilsicheren Könnens der Kabeler Kammermusiker in ihrer künstlerischen Gestaltung Linie und Musikalität und war so auch in ihrem äußeren Rahmen ein künstlerisches Ereignis von besonderer Bedeutung: ein überzeugendes „kleines höfisches Musikfest“. Vivant sequentes!

RÖMISCHE VOLKSKONZERTE IN DER BASILIKA DES MASSENZIO.

Von Dr. E. J. Luin, Rom.

Das berühmte Cisterzienserkloster Strachow bei Prag hat unter seinen mancherlei Schätzen, die sich auf das Musikleben Böhmens beziehen, auch eine Sammlung von Konzertprogrammen aus Paganinis Virtuosenzeit, darunter eines unter Glas und Rahmen vom 1. XII. 1828, das auf der Rückseite von einem Musiker folgenden Vers aufgeschrieben uns bewahrt hat:

„O Paganini, Wunder unserer Zeit,
Genie, wie es noch keines gab,
Vielleicht nie geben wird,
Sey doch gescheid
Und setz den Eintrittspreis herab,
Daß jeder, auch der ärmere Mann
Nach Würden dich bewundern kann.“

Allerdings die Preise bei Paganinis Konzerten, die im Prager Ständetheater stattfanden, waren für die damalige Zeit sehr hoch, eine Parterreloge kostete 20 Gulden, ein Garnisonbillett, vom Hauptmann abwärts, 1 Gulden, Kinderbillett ebenfalls 1 Gulden und der billigste Platz auf der Galerie auch 1 Gulden. Wir wissen nicht, ob der Geigerkönig dem Stoßseufzer des armen Musikers Gehör geschenkt hat, aber das wissen wir, daß im heutigen Italien sich auch darin die Zeiten zum Besseren gewendet haben, denn nicht nur Benjamin Gigli singt gratis auf dem Markusplatz, sondern auch bei großen Veranstaltungen, wie den Veroneser Festspielen in der Arena kann man schon einen billigen Sitzplatz zu 4 Lire haben. Neuerdings hat auch Rom Volkskonzerte zu billigen Preisen und veranstaltet sie in einem Rahmen und in einer Aufmachung, wie es der Hauptstadt des neuen Italien durchaus würdig ist.

Es mag mancher der ärmeren Musiker früher in Rom auch geseufzt haben wie sein Prager Kollege: „Ach Molinari, Meister unserer Zeit, sei doch gescheit und setz den Eintrittspreis herab“, aber billiger als 6 Lire hat man bis jetzt auch auf der obersten Galerie des Augusteo keinen Platz bekommen. Nun aber ist — der Gedanke soll von den Musikern des Augusteo selbst ausgegangen sein — in Rom eine Konzerthalle entstanden, die Hunderten und Aberhunderten Raum gewährt und man kann im prachtvollsten Rahmen bei 3 Lire Eintrittspreis die herrlichsten Symphoniekonzerte hören.

Die Basilika des Massenzio, 306 nach Christo begonnen und geplant in gewaltigen Ausmaßen auf einer Oberfläche von 100 bei 60 Meter, sollte das Mittelschiff, 25 Meter breit in einer Apsis endend, mit den übrigen Räumen, drei auf jeder Seite, durch große Öffnungen miteinander verbinden. Diese Räume, wie man an den noch stehenden Resten sehen kann, waren von parallelen Tonnengewölben überdeckt, das Mittelschiff dagegen nur von einer einzigen Wölbung, die aus drei auf 8 Säulenenden ruhenden Kreuzgewölben bestand. Die Säulen 14.50 m hoch, waren im Verhältnis zu den vier großen Pfeilern errichtet. Der Mittelraum sollte bis zu einer Höhe von 35 m ansteigen. Die Ermordung Massenzios machte seinen gewaltigen Plänen ein Ende und seinem Mörder sollte auch der Ruhm werden, der Schöpfer der Basilika zu sein. Unter Konstantin wurde sie zu Ende geführt und zwar als drei Schiffe, in der Mitte von einem größeren Querschiff durchzogen, das Gewölbe mit mächtigen von Stuck bekleideten Kassetten geschmückt, die Pfeilernischen mit Statuen geziert, der Fußboden mit funkelndem gelben Marmor, Serpentin und Paruazetto belegt. Dieses imposante Bauwerk wurde 847 durch Erdbeben zerstört. Die Reste der heidnischen Basilika, die einst zu Volksversammlungen, zur Verwaltung der Gerichtsbar-

keit, auch Betreiben von Geſchäften diente, wurden jetzt im neuen Italien zu einer großartigen Konzerthalle geſtaltet. Noch ſtehen von dem gewaltigen Bauwerk die drei hohen Gewölbe mit ihren Pfeilern und Niſchen und man hat in ſehr genialer Weiſe in dem Mittelſchiff, das als Podium für das Orcheſter dient, eine Decke eingezogen, und damit eine ausgezeichnete Akuſtik erhalten. Sowohl im Mittelſchiff als in den beiden Seitenräumen wurden viele Stuhlreihen aufgeſtellt und außerhalb der Ruine, bis zum Forum hinaus Maſſen von Bänken aufgereiht, ſo daß Sitzplätze für alle, auch bei größtem Andrang, vorgeſehen ſind. Zu dieſem wundervollen Raum, der durch ſeine Lage und ſeine Geſchichte wohl einer der großartigſten Konzerthallen der Welt ſein dürfte, ſtrömen allwöchentlich Scharen von Fremden und Einheimiſchen. Die wunderbare Umgebung, zur Rechten das abends durch Scheinwerfer beleuchtete Colloſſeum, zur Linken das durch den Lichtkegel vom Piazza Venezia her erhellte Kapitol, im Hintergrund ernſt und ſchweigend die hohen Mauern des Paladins, von dem die dunklen Zypreſſen und großen Pinien als Silhouette ſich abheben, wird den Konzertbeſuchern zu einem unvergeßlichen Preludium.

Von Juni bis September werden die Konzerte allwöchentlich zweimal abgehalten und von den erſten Dirigenten Italiens geleitet. Molinari als der ſtändige Dirigent des Auguſteums, hat ſein Orcheſter darum auch am erſten Abend dirigiert. Er ſchenkte uns eine prachtvolle Wiedergabe der „Eroica", R. Strauß: Zarathuſtra, Dukas: Zauberlehrling und Reſpighi „Pinien Roms". Etwas improviſiert klang an dem zweiten Abend unter Marinuzzi „Beethovens IV." und Strauß' „Till Eulenſpiegel", dagegen hübſch und charakteriſtiſch feine „Sizilianiſchen Weiſen". Ganz Ausgezeichnetes leiſtete der junge Roſſi, der als Molinaris Schüler und Aſſiſtent ſich zu einem tüchtigen Kapellmeiſter entwickelt hat. In ſeinem Konzert ſpielte er flott Strauß' „Don Juan", mit großem Anklang das „Lohengrinvorſpiel" und ſehr ſchön Beethovens VII. Bedeutend war auch der Abend unter Vincenzo Bellezza, der ſchon durch ſein Programm feſſelte. Mascagnis Symphonie Le Maschere, Beethovens II., Mattucci Nocturno, Mendelsſohns Scherzo aus dem Sommernachtstraum, Bizet Zigeunertanz und Farandola, Gomez Symphonie zu Guarany und bezaubernd ſchön aus Strauß Salome der Tanz der 7 Schleier. — Mit Molinari und Roſſi als ſtändige Dirigenten, kommen für dieſe Sommerkonzerte auch mehrere italieniſche Gaſtdirigenten, darunter der einſt als Wunderknabe ſchon mit 6 Jahren dirigierende Willy Ferrero, der durch Springers Schule in Wien gegangen und ſich auch ſpäter als Dirigent bewährt hat, ſelbſtverſtändlich leitet auch der Liebling der Römer eines der Konzerte: Pietro Mascagni.

Die Einführung dieſer Sommerkonzerte, abgeſehen davon, daß die Mitglieder des Auguſteumsorcheſters ihre Arbeit behalten haben, ſind für das Muſikleben Roms zu einer wichtigen Kulturſtätte geworden. Eine fantaſtiſch ſchöne Konzerthalle, wie nur das ewige Rom ſie bieten konnte, ein erſtklaſſiges Orcheſter, vorzügliche Dirigenten, bei der tropiſchen Hitze freundlich etwas Kühlung ſpendend das weite Forum Romanum, dazu ein Publikum, das aus allen Schichten der römiſchen und italieniſchen Bevölkerung und mit Fremden aller Zungen hier zuſammenſtrömt, geben ſie Gelegenheit die bedeutendſten Muſikwerke der klaſſiſchen und romantiſchen Periode kennen zu lernen und wiederzuhören. Daß in dieſen Konzerten mit der Wiedergabe alter und neuer italieniſcher Meiſterwerke, mit Ausnahme der IX. alle Beethoven-Symphonien geſpielt werden, dazu R. Strauß' große Orcheſterſchöpfungen und ſelbſtverſtändlich auch R. Wagner ſoll noch beſonders bemerkt werden.

REICHSWICHTIGE NATIONAL-FESTSPIELE IN WEISSENBURG.

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

Alljährlich veranſtaltet der „Reichsbund der deutſchen Freilicht- und Volksſchauſpiele e. V." im Weißenburger Bergwaldtheater, auf der Heidecksburg in Rudolſtadt, der „Luiſenburg" in Wunſiedel und auf der Wartburg-Waldbühne in Eiſenach während der beiden Sommermonate Aufführungen, die als „Reichswichtige Nationalfeſtſpiele" unter der Schirmherrſchaft des Reichsminiſters Dr. Goebbels ſtehen. Das Weißenburger Bergwaldtheater nimmt unter den vier Freilichtbühnen eine beſondere Stellung ein: es iſt das einzige Naturtheater, das in gleicher Weiſe das künſtleriſche Sprechſchauſpiel wie das Muſikdrama pflegt. Die Spielzeit des Bergwaldtheaters wurde mit einer glänzend verlaufenen, von nahezu 2000 Perſonen beſuchten Aufführung der Strauß-Operette „Der Zigeunerbaron" eröffnet.

Für Weißenburg, die reizvolle ehemalige freie Reichsſtadt mit dem Castrum Biricianis, den Limes-Reſten der Teufelsmauer und der Wülzburg, ſind die Feſtſpiele ein rechtes Volkstheater. Zwei Weißenburger Geſangvereine ſtellen den Hauptkontingent der Statiſterie. Man war überraſcht von der gelockerten Bewegungsfreiheit, die der treffliche Spielleiter Paul Hagen-Stiller (Chemnitz) in den regietechniſch geſchickt eingeſetzten Chorſzenen bei ſeinen Weißenburger Theatereleven erzielte. Die hübſchen bunten ungariſchen Volkstrachten belebten erfriſchend die deutſche Waldſzenerie, in die der Bühnenbildner Willy Will-

mann (Meiningen) mit schönem Stilgefühl einen stabilen Massiv-Hintergrund eingebaut hatte. Der Weißenburger Chor sang wohldiszipliniert, mit rühmenswerter Sauberkeit der Intonation und erwies sich weitgehender dynamischer und agogischer Differenzierungen fähig. Das Verdienst, diese singfreudigen Hilfstruppen bühnenmöglich gemacht zu haben, fällt KM Wilhelm Brückner-Rüggeberg zu, dessen frische Leitung das klangsauber musizierende Orchester — die „Meininger Landeskapelle", verstärkt durch arbeitslose Musiker der Berliner Reichsmusikerschaft — zu temperamentvollem Wirken inspirierte.

Das besonders Erfreuliche an dieser Zigeunerbaron-Aufführung war, daß ihr so gar nichts Operettenhaft-Kitschiges anhaftete. Aus dieser Eröffnungsvorstellung wurde eine rechte „Klassische Operette" ohne Revuemätzchen, dafür mit viel unverbogenem Humor, viel frischer Natürlichkeit der Darstellung und mit gesunden, kräftigen Stimmen. Ein lustiges musikalisches Volksspiel, dem der deutsche Waldesodem viel forcierte Pusztastimmung genommen hatte.

Ebenfalls unter der ausgezeichneten Leitung Brückner-Rüggebergs stand eine Freischütz-Aufführung, die im Bergwaldtheater acht Tage später herauskam.

Es wird kaum ein Werk geben, das für eine Waldoper mehr Eignung besitzt, als Webers „Freischütz" — der Prototyp der deutschen Volksoper, das gemütvolle Spiel um deutsche Minne, deutschen Glauben, deutsche Sage und deutschen Wald. Das „Weißenburger Bergwaldtheater" erfüllt in seinen natürlichen Gegebenheiten alle Voraussetzungen gerade für dieses Werk in schönem Maße. Mit wenigen geringfügigen Änderungen konnte die Handlung der Freilichtbühne angepaßt werden. Die wilde Wolfsschlucht wurde mit viel Rauch, bengalischem Feuer und mit zischenden Leuchtraketen wirkungsvoll ausgestattet.

Eugen d'Alberts „Tiefland" — musikalische Leitung: KM Max Stumböck — beschloß die Reihe der Operninszenierungen. Um eine veristische Oper im grünen Wald ist es etwas sehr Eigenartiges. Das Atmosphärische der bodenverwachsenen Bühnenumrahmung, das Rauschen der durchsonnten Baumwipfel lassen die triebbesessene Blutrunst krasser Realistik nicht zur Auswirkung kommen. Eine Art Läuterung geht von dieser Naturständigkeit aus. Als beispielsweise der gewalttätige Grundbesitzer Sebastiano unter den würgenden Händen des rache- und mordgierigen Pedro in Todeszuckungen lag und als sein Leichnam in grausiger Starre vom Tisch auf die bereitliegenden Mehlsäcke rollte — da löste diese unverhohlene Realistik nicht gerade aufrüttelnden Schrecken aus. Man empfand diese natürliche Minderung eines verkrampften Affektes sehr angenehm.

Intendant Egon Schmid verstand es, die vielen organisatorischen Schwierigkeiten mit glücklicher Hand zu beseitigen und sich einen künstlerischen Mitarbeiterstab zu schaffen, der den Sondererfordernissen des Freitheaters in weitgehendem Maße entspricht. In den Hauptpartien der drei Werke waren u. a. der vielseitig begabte Berliner Tenor Fritz Blankenhorn, Annelies Mittler (Rudolstadt), Margot Scheler (Trier), Maria Menzinger, Lisl Bischof und Else Boy (Ulm), ferner der Kasseler Georg Hennecka, Paul Hagen-Stiller (Opernhaus Chemnitz), John Witt (Remscheid) und Lothar Weber tätig.

MAIFESTSPIELE IM WIESBADENER STAATSTHEATER.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

.... Sie hielten nicht, was die Überschrift versprach und was sie sonst waren: Eine Reihe wertvoller Neuerscheinungen auf der Bühne und im Konzertsaal. Letzterer fiel diesmal schon ganz aus, da die Kurverwaltung — wohl in Anbetracht der Ende April stattgehabten „nordischen Musiktage" — nicht in Aktion trat. Und das Staatstheater? Es brachte neben der bereits im April herausgekommenen Pfitzner'schen „Rose vom Liebesgarten" und der hier erstmalig aufgeführten „sizilianischen Vesper" Verdis lauter Repertoirestücke. Schade! Aber allein Pfitzners „Rose" söhnte mit Vielem aus. Wenn sie auch nie zum Publikumsstück wird — die Begeisterung, mit der sie aufgenommen wurde, war erneut Beweis genug, daß wir in Pfitzner den längst ersehnten Wegbereiter zeitgenössischen Opernschafens gefunden haben. Was wertvoller als Publikumsopern, die weit eher in Überzahl am Weg erblühen. Wenn Walter Abendroth in seinem „Hans Pfitzner" von der „Rose" sagt: „Sie ist eine lyrische Variante der musikdramatischen Form aus dem Geiste der romantischen Oper", so hat er damit die Eigenart des Werkes trefflich umrissen. Pfitzner benutzt die uns von Richard Wagner überlieferte Form des Musikdramas und füllt sie mit seiner unendlich reichen, eigenpersönlichen musikalischen Schöpferkraft. Dem Text von James Grun ist eine gewisse theatralische Leblosigkeit nicht abzuleugnen; doch sollte man Operntexte ja überhaupt nicht von literarischer Warte aus richten, sondern den Maßstab an das Gesamtwerk „Oper" legen. Im Fall „Rose" dürften dann alle Zweifler beschämt schweigen! Denn Pfitzner schuf über diesem Text einen Dom von Musik, der in seiner Mystik und Religiosität jeden packt, der „reinen Herzens ist". Die Musik Pfitzners ist das Werk. Auf nähere

Einzelheiten einzugehen (z. B. musikprogrammatische Teile wie „Blütenwunder“, „Tropfenmusik“ usw. im Gegensatz zur absoluten Musik des symphonischen Zwischenspieles im 2. Akt usw.) dürfte sich nach der weiter zurückliegenden Entstehungszeit der Oper (1897—1900) erübrigen.

Die Wiesbadener Aufführung unter Dr. Zulaufs musikalischer Leitung war eine wirklich meisterhafte. Für vorbildliche Inszenierung und Bühnenbilder hatten Hans Springer vom Nationaltheater Weimar und Lothar Schenck-v. Trapp im Verein mit Theodor Lankers sinnfälligen Kostümschöpfungen Sorge getragen. Bodo Greverus blieb seiner Partie des „Siegnot“ nichts an Adel und beseelter Stimmschönheit schuldig. Eine stimmlich wie darstellerisch überzeugende „Minneleide“ bot Helena Braun. „Der Nachtwunderer“ fiel dem stimmgewaltigen Viktor Hospach mit Recht zu. Die „Edelinge vom Liebesgarten“: Adolf Harbich und Carl Schmitt-Walter, wie in kleineren Rollen: „Moormann“, Max Oßwald, „Waldweiblein“, Elfriede Draeger und Irmgard Roettger, in ihren stummen Ämtern Erika Lugenbühl als „Sternenjungfrau“, Ferdinand Henckel „Torhüter“ und Käte Müller als entzückendes „Sonnenkind“ bildeten den würdigen Rahmen. Die eminente Bedeutung des Lichtes, schärfste Kontraste heischend, war vollendet erfaßt. Der Beifall, welcher schon nach dem 1. Akt sehr herzlich war, nahm am Schluß ungewohnt enthusiastische Form an und bewies, daß man den Abend als eine Tat bewertete. Pfitzners Werk steht lebendig vor und in uns und es wäre eine Utopie, es uns Deutschen länger nur in zagen Dosen verabreichen zu wollen!

Die eigentliche Erstaufführung der Maifestspiele: Verdis „sizilianische Vesper“ steht natürlich auf gänzlich andrem Boden. Ein echter Verdi, etwas französisch beeinflußt (Auber, Herold), in der Melodieführung nicht immer gerade wählerisch, jedoch dramatisch im Ausdruck und vor allem die bekannte feine Instrumentierung und prächtige Chöre. Die üblichen „Arien“ sind in der „Vesper“ geschmackvoller als in mancher andren Verdi-Oper. Man sollte ruhig an Stelle des fast in jeder Stadt unvermeidlichen „Troubadour“ die „Vesper“ bringen; sie verdient entschieden öfter herauszukommen. Der Aufführung war alle erdenkliche Mühe erfolgreich zu Teil geworden. Musikalisch meisterlich betreut von Karl Elmendorff wirkten in den Hauptrollen: Adolf Harbich, „Monfort“; Bodo Greverus, „Arrigo“; Hilde Singenstreu, „Elena“; Viktor Hospach-Béthune, in gewohnter Vollendung. Die Szene war durch reiche Benutzung der Drehbühne sehr unruhig, verfehlte jedoch ihre Wirkung nicht. —

Das übrige Programm der Festwoche umfaßte je eine Wiederholung des „Rosenkavaliers“ (Ltg. Elmendorff), des „Tannhäuser“ (Titelrolle Eyvind Laholm, Berlin, Ltg. Dr. Zulauf), „Polenblut“ (Ltg. Dr. Tanner), ferner im Schauspiel den vorzüglichen, so ganz aktuellen „Kanzler von Tirol“ von Josef Wenter und Shakespeare „Wie es Euch gefällt“.

Hoffentlich schließt sich nächstes Jahr die Kurverwaltung wieder an und beide Häuser widmen die traditionellen Maifestwochen wieder großen unbekannten Werken!

KONZERT UND OPER

BRAUNSCHWEIG. Hans Pfitzner dirigiert eigene Werke: „Der arme Heinrich“ und „Von deutscher Seele“. Daß die Aufführungen dieser beiden Werke Höhepunkte des diesjährigen Theaterwinters darstellten, hatte seine besonderen Gründe, die einerseits in der genialen Künstlerpersönlichkeit Pfitzners und andererseits somit in dem erhöhten Verantwortungsbewußtsein aller Mitwirkenden zu suchen sind. Im „Armen Heinrich“ verzichtet Pfitzner auf jeden Effekt, ja man vermißt sogar durch Theaterinstinkt bewußt hervorgebrachte Wirkungen. Trotzdem fesselt dieses Werk von Anfang an, es vermittelt eine ungeahnte Fülle innerer Werte und zieht den Hörer unbedingt in seinen Bann. Josef Witt als Heinrich war darstellerisch überzeugend und stimmlich in bester Verfassung. Gertrud Riedinger als Agnes und Karl Schmidts Verkörperung des Dietrich befriedigten stimmlich nicht restlos. Dagegen gestaltete Lotte Schrader die Partie der Mutter der Agnes abgerundet und ergreifend. Richard Lüttjohanns Arzt im Kloster zu Salerno war nicht absolut ausgeglichen in Spiel und Stimme. Ungleich romantischer mutet die Kantate „Von deutscher Seele“ an. Hier lernen wir Pfitzner in seinem ganzen Gestaltungsvermögen restlos kennen. Das 6. Sinfoniekonzert der Landestheaterkapelle unter Leitung von Prof. H. Abendroth (als Gast) war Bach (3. Brandenburgisches Konzert), Beethoven (4. Symphonie) und Brahms (1. Symphonie) gewidmet. Das 7. Sinfoniekonzert unter Leitung unseres ausgezeichneten Kapellmeisters Rudolf Moralt überraschte durch die Regerschen Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart, die die Leistungen unserer Landestheaterkapelle durchaus auf der Höhe ihres Könnens

zeigten. Rudolf Sinramm bewältigte das Violinkonzert von R. Strauß in nicht restlos erschöpfender Darstellung. Trotz vieler Vorzüge seines Spiels schien Sinramm doch nicht in allen Teilen unbedingt über allen Technik-Problemen zu stehen. Ein Lieder- und Arien-Abend von Fritz Völker (am Klavier: Willy Czernik) vermittelte uns ein buntes Programm, das deutlich Völkers Überlegenheit für das rein Opernmäßige zeigte. Das Konservatorium Max Plock veranstaltete im Mai einen Kammermusikabend, der von dem inzwischen schnell bekannt gewordenen Pianisten und Lehrer am Konservatorium Kurt Lichdi zusammen mit Braunschweiger Kammermusikern bestritten wurde (Klavierquartett g-moll von Mozart, Klavier-Violinsonate F-dur von Beethoven und Forellenquintett von Schubert). Ernst Brandt.

DANZIG. Die letzten Monate der Saison in Danzig brachten, abgesehen von den Konzerten bekannter deutscher Solisten, zwei bedeutsame Aufführungen: Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" und das „Stabat mater" von Peter Cornelius, die beide zum ersten Mal in Danzig erklangen. Es erübrigt sich, an dieser Stelle etwas über das Werk Pfitzners zu sagen. Die außerordentlichen Anforderungen, die es an alle Mitwirkenden stellt, wurden unter der Leitung von Erich Orthmann, der sich mit der Aufführung als Dirigent von Danzig verabschiedete, hervorragend bewältigt. Sowohl der durch den Staatstheaterchor verstärkte Lehrergesangverein (ständiger Dirigent: KM Hans Lenzer) als auch das an diesem Abend besonders vortrefflich spielende Orchester des Staatstheaters gaben einen erneuten Beweis ihrer hohen Leistungsfähigkeit. Nicht weniger gut war das ausgezeichnet aufeinander abgestimmte Solistenquartett: Elsa Bast, Maria Kleffel, Fritzkurt Wehner und Fritz Friedrich. Erich Orthmann bewies, wie schon anläßlich seiner unvergessenen Palestrina-Aufführung, seine tiefe Vertrautheit mit dem Werk Pfitzners. Danzig verliert mit ihm einen Dirigenten von großem Können und Verantwortungsbewußtsein, eine starke Künstlerpersönlichkeit, die sich unterordnet unter die Ehrfurcht vor dem Werk.

Das 1848—49 entstandene „Stabat mater" von Cornelius erwies sich als ein Werk, das in einer Zeit traditioneller Erstarrung der katholischen Kirchenmusik, lange vor Bruckner und Liszt, einen neuen kirchlichen Zeitstil erstrebt. Das durch die Wiederbelebung von Lassus und Palestrina wieder lebendig gewordene Ideal der alten Chorpolyphonie und romantischer Gefühlsausdruck gehen hier eine höchst persönlich geformte Verbindung ein. Freiheiten der chorischen Stimmführung und die Kühnheit der Modulation und der Harmonik, die an Bruckner gemahnt, überraschen. Die Aufführung, die das Werk durch die Danziger Singakademie und den Domchor zu St. Marien unter Leitung von Reinhold Koenenkamp erfuhr, verdient höchstes Lob. Mit bewundernswürdiger Sauberkeit wurde selbst der schwierige sechsstimmige a cappella-Chor „Sancta mater" zu Ende geführt. Unter den Solisten zeichnete sich besonders Elvira Hausdörffer (Sopran) aus. Im gleichen Konzert erklangen die Kantate „Sehet wir geh'n hinauf gen Jerusalem" von Joh. Seb. Bach, in der sich Wilhelm Schmidt mit der Wiedergabe der Arie „Es ist vollbracht" besonders auszeichnete, und die „Sonata pian e forte" von Giovanni Gabrieli. Die Kapelle der Landespolizei Danzig fand sich überraschend gut in die ungewohnte Aufgabe.

Vor wenigen Tagen erreichte uns die Nachricht, daß das Staatstheater Danzig, das in der vergangenen Spielzeit infolge des Theaterumbaus im Schützenhaus gastierte, während der kommenden Spielzeit geschlossen bleibt. Damit kann auch das Orchester des Staatstheaters, das Träger der Oper, der staatlichen Sinfoniekonzerte und der meisten Oratorienkonzerte ist, nicht in Danzig gehalten werden. Das bedeutet für das Danziger Musikleben einen unersetzlichen Verlust, dessen Auswirkungen sich im Augenblick noch gar nicht übersehen lassen. Die wirtschaftliche Lage der Freien Stadt Danzig machte indessen diese überaus harte Maßnahme notwendig. Heinz Kühl.

DESSAU. Die zweite Hälfte des Dessauer Musikwinters gipfelte in der Oper in einer Aufführung von Verdis „Othello", die auch von größeren Bühnen kaum zu übertreffen sein dürfte; die leidenschaftlich-großzügige musikalische Gestaltung Seidelmanns fand hier in Hermann Kühns Inszenierung und den prächtigsten gesanglichen Leistungen, allen voran Dr. Horst Wolffs Othello, eine geradezu ideale Ergänzung. Der weitere Spielplan widmete sich mit bestem Gelingen einigen Standard-Werken deutschen Opernschaffens, so u. a. Beethovens „Fidelio" unter Gustav Mannebeck, Mozarts „Figaros Hochzeit" unter Seidelmann sowie auf dem Gebiet der Spieloper Donizettis ewig-junger „Regimentstochter" und Aubers „Fra Diavolo". Von den Gastspielen berühmter Gesangsgrößen begeisterte man sich an Valentin Hallers „Radames" in Verdis „Aida" und an Helge Roswaenge und Ilonka Holndonner, die in Mozarts „Zauberflöte" zusammen als Tamino und Pamina auftraten.

Im Rahmen der Anrechtskonzerte stand das sechste unter Helmut Seidelmanns Führung

im Zeichen Bachs und Händels und ließ eine gewiſſe Neigung zum Romantiſieren der Bachſchen Klangwelt erkennen; im ſiebenten Konzert hörte man als Neuheit Tſchaikowſkys „Manfred"-Symphonie, die in den paſtoralen Teilen für unſeren heutigen Geſchmack etwas langatmig wirkt, im Bacchanal dagegen an Berlioz und Strawinſky gemahnt. Hanns Dünſchede (Violine) und Fritz Rupprecht (Violoncello) boten an dieſem Abend das Doppelkonzert von Joh. Brahms op. 102. Das abſchließende achte Konzert war auf einen leichteren Ton geſtimmt und begann mit der Erſtaufführung der „Heiteren Serenade" von Joſ. Haas, um über Haydns „Militärſymphonie" zu Joh. Strauß zu führen. Die Kammermuſik wurde mit zwei Abenden fortgeführt, und widmete ſich reſtlos der Wiener Klaſſik; leider wird dieſes Quartett abermals ſeines Führers beraubt, da Hanns Dünſchede, der auch mit einem eigenen Violinabend erfolgreich hervortrat, an die Reichsoper Berlin verpflichtet wurde. Sein Nachfolger Erich Kindſcher vom Leipziger Gewandhausorcheſter verfügt über eine entwickelte Technik, aber einen bedeutend härteren Ton.

Auf dem Gebiet der Kirchenmuſik kann hier nur die Erſtaufführung der „Lukas-Paſſion" von Joh. Seb. Bach erwähnt werden, dieſes vielumſtrittenen Werkes, für deſſen Echtheit in Deſſau beſonders der Abert-Schüler Dr. Fr. Boettger eintrat. Die Aufführung durch den Reformations- und Schloßkirchenchor unter Landeskirchenmuſikdirektor Prof. G. Preitz ließ keinen Wunſch offen. Nicht vergeſſen ſei die Uraufführung eines Chorwerkes „Arbeit" op. 19 des hochbegabten Deſſauer Muſiklehrers Fritz Schulze durch den Geſangverein „Vorwärts" und den Extrachor des Friedrich-Theaters unter der Leitung von Erich Rex; dieſe Hymne für gemiſchten Chor und Blasorcheſter nach Worten von E. von Wildenbruch erreicht zwar im Chorſatz noch nicht ganz die Originalität des ſymphoniſchen Schaffens des Komponiſten, ſtellt aber von neuem ſeine kraftvolle Knappheit des Ausdrucks und eine nicht gewöhnliche techniſche Meiſterſchaft unter Beweis.

Schließlich ſei noch auf die Sommerſpielzeit auf der Freilichtbühne des Friedrich-Theaters im Luiſium hingewieſen, die mit größtem Erfolg den Verſuch unternahm, Lortzings „Undine" und Zellers „Vogelhändler" den Bedingungen des Spiels im Freien anzupaſſen.

Dr. Hans Georg Bonte.

DRESDEN. (Uraufführung in der Kreuzkirchenveſper.) Wolfgang Fortner hat ſeine Deutſche Liedmeſſe für gemiſchten Chor a cappella dem Dresdner Kreuzchor und ſeinem Dirigenten Rudolf Mauersberger gewidmet; von dieſen wurde das Werk in der letzten Kreuzkirchenveſper vor Beginn der großen Ferien uraufgeführt. Der Eindruck der Uraufführung blieb zwieſpältig; Fortner, der ſeine Kompoſition „in erſter Linie für gottesdienſtliche Feiern beſtimmt" und doch durch einen entſprechenden Satz auch Aufführungsmöglichkeiten im Rahmen von Veſpern, Motetten, Abendmuſiken ins Auge gefaßt hat, erkennt zwar klar die Wichtigkeit aktiver Beteiligung der Gemeinde am evangeliſchen Gemeindegottesdienſt und er ſetzt dementſprechend an Stelle der dem „Ordinarium missae zugehörigen Chorteile römiſcher Prägung" evangeliſche Kirchenlieder, er erſchwert aber andererſeits die gewünſchte Anteilnahme (auch dieſe und nicht etwa nur die Beteiligung der Gemeinde) durch einen diffizilen, in der ſtimmlichen Führung zwar äußerſt kunſtvollen, in ſeinen Wirkungen aber brüchigen Satz. Er nimmt gelegentliche Unterteilungen in den Sopranen und Bäßen vor, läßt wiederholt die zweiten Soprane oder den Alt hervortreten, überläßt die Verwendung von Solo-Sopranen den örtlichen Gegebenheiten oder dem Gutdünken ſeines Dirigenten — kurz, er nützt zahlreiche Möglichkeiten auch der dynamiſchen Schattierungen, und er erreicht doch eigentlich nur einmal, am Ende des vierten Teils eine zwar gar nicht ſonderlich neue oder gar außergewöhnliche, immerhin aber plaſtiſche Wirkung. Kunſtvoll verklingt mit dem Amen des fünften (Schluß-)Teils das ganze Werk: über der ſechsfachen Wiederholung des Schlußwortes durch die Bäße figurieren geteilte Soprane, Alt und Tenor in ruhiger Bewegung und dieſer ſchlichte, behutſam getönte Ausklang iſt unmittelbar, iſt empfunden und feierlich. Eine Verwendung des Chorwerkes im liturgiſchen Rahmen (im folgenden Sonntagsgottesdienſt der Kreuzkirche erſtmals erprobt) wird an dem Eindruck Entſcheidendes nicht ändern; wie beinahe immer bei Fortners Kompoſitionen für Chor läßt ſelbſt das ſelbſtverſtändliche allen Anforderungen ſpielend gerecht werdende Vermögen des Kreuzchors nicht die gleiche Anſtrengung der Erfindung vergeſſen, die eine unmittelbare — bei Kirchen-Muſiken die einzig mögliche — Anteilnahme des Hörers erſchwert. Gerhart Göhler.

EISENACH. Bedeutungsvoll ſtand eine Aufführung von Bachs Matthäuspaſſion am Karfreitag in der Reihe der Veranſtaltungen des Eiſenacher Konzertwinters. Zum Erfolg dieſer wirklich ſtilvollen Wiedergabe verhalf nicht zuletzt der Bach- und Georgenkirchenchor unter Leitung Erhard Mauersbergers, der ſeine Hauptarbeit in einer zielbewußten Bachkultur ſieht. Die Evangeliſtenpartie war bei Hugo Zeeh-Dresden in beſten

Händen. Ungemein packend gestaltete Otto Karl Zinnert-Dresden den Christus. Unter den übrigen Solisten begeisterte vor allem der gepflegte Alt Elisabeth Raymann (Altenburg). Martha Thomas-Oberhof (Sopran) und Hans Erich Lange-Eisenach (Baß) bemühten sich mit Erfolg um gute Leistungen.

Sehr erfreulich war die Leistung des städtischen Orchesters in seinem letzten Anrechtskonzert. Unter Walter Armbrusts Leitung gelangten Haydns D-dur-Symphonie (Nr. 4) und Beethovens — etwas zu oft gehörte — C-dur-Symphonie zu eindrucksvoller Wiedergabe. Prof. Heinz Knettel-Würzburg war dem Klavierkonzert d-moll von W. A. Mozart ein ausgezeichneter Interpret. — Zwei Gastkonzerte seien noch erwähnt: das Leipziger Genzelquartett, dessen Primarius Franz Genzel übrigens ein Eisenacher ist, brachte in einem Kammermusikabend innerhalb der Eisenacher Kulturwoche Quartette von Mozart (K. V. 465). Schumann (op. 41, 3) und Beethoven (op. 18, 5) zu Gehör. Tino Pattiera (Klavierbegleitung Rolf Schroeder) holte sich in einem Liederabend des Musikvereins einen starken Publikumserfolg. Günther Köhler.

FRANKFURT a. Main. Das Ende der Opernspielzeit 1934/35 brachte eine Reihe Abende des großen Abschiednehmens von Künstlern, die seit Jahrzehnten der Frankfurter Oper angehörten: so eine Emma Holl, ein Josef Gareis und eine Else Gentner-Fischer. Ihr Name verkörpert ein bedeutsames Kapitel Frankfurter Operngeschichte, dokumentiert in dieser Großleistung: seit 1906 ist sie in 160 Partien über 2600mal aufgetreten. Auf der Höhe einer künstlerischen Bühnenlaufbahn von ganz seltenem Format stehend, bot sie noch einmal zwei ihrer großen Glanzrollen: die Feldmarschallin im „Rosenkavalier" und die Isolde, zwei unvergeßlich starke Eindrücke, die ausverkaufte Häuser zu Beifallsstürmen von ungewöhnlichen Ausmaßen hinrissen.

Als letzte Neuheit vor den großen Opernferien kam Webers „Euryanthe" in der neuen Bearbeitung durch Max Hofmüller zur Erstaufführung. Das hohe Lied der Treue, auf einer romantisch-märchenhaften Handlung aufgebaut, fand unter vollständiger Umgestaltung des (bisher schon 11mal umgearbeiteten!) Textbuches von Helmine von Chezy in Walter Felsensteins Spielleitung, unterstützt von Caspar Nehers ausgezeichneten Bühnenbildern, beste Ausdrucksmöglichkeit. Die musikalische Neuentdeckung der Oper erhielt durch Karl Maria Zwißler einen sehr lebendigen Antrieb, der durch eine hervorragende solistische Besetzung (Titelrolle: Emmy Hainmüller) verstärkt wurde. August Kruhm.

GELSENKIRCHEN. Die zweite Hälfte und der Schluß der Konzertzeit erfüllten im allgemeinen die Erwartungen, die man nach dem erfolgversprechenden Beginn erwarten konnte. Aus der Reihe der städtischen Sinfoniekonzerte verdienen als besonders gut gelungene Leistungen hervorgehoben zu werden Regers herrliche Mozartvariationen und Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt"; Jon Leifs' „Island-Ouvertüre" fand in ihrer auf nationales Volksliedgut zurückgehenden Melodik und — das muß man in Gelsenkirchen schon hervorheben — trotz ihrer ausgesprochen modernen Gestaltung in Stimmführung und Harmonie starken Anklang. Das städtische Orchester zeigte in diesem Konzert eine sich ständig steigernde Spielkultur und bewies unter der zielklaren Leitung des städtischen MD Dr. Folkerts, daß es sich in weiter aufsteigender Linie befindet. Es konnte im Mai auf sein einjähriges Bestehen zurückblicken und hatte die Genugtuung, in diesem Jahre nicht nur in Gelsenkirchen selbst Anerkennung gefunden zu haben, sondern darüber hinaus zu einem wichtigen Kulturfaktor für das ganze nördliche Industriegebiet geworden zu sein, indem es seinen Tätigkeitsbereich durch Gastspiele in Wanne-Eickel, Gastrop-Rauxel, Recklinghausen, Herten, Datteln und Marl erweiterte. Der kommende Winter wird ihm als Opernorchester im Rahmen des neu gegründeten eigenen städtischen Theaters noch größere Verwendungsmöglichkeiten geben.

In der Auswahl der Solisten hatte Dr. Folkerts eine glückliche Hand. Man hörte Alfred Hoehn mit dem klanggesättigten Klavierkonzert in b-moll von Tschaikowsky, das er mit sehr kraftvoller Gestaltung meisterte; Prof. Alfred Sittard erneuerte auf der Hans-Sachs-Haus-Orgel die Bekanntschaft mit auserlesenen Werken der Orgelliteratur. Der stärkste Eindruck ging aber doch vielleicht von einem ganz Jungen aus: dem durch das Elly-Ney-Trio rasch zu Ruf gelangten Cellisten Ludwig Hoelscher, der mit dem a-moll-Konzert von Schumann und der D-dur-Suite für Cello allein von Reger Proben seines starken Talentes gab.

Der städtische Musikverein, der mit Händels „Samson" (Solisten: Gisela Derpsch, Hildegard Hennecke, Anton Knoll, Fred Drissen) seinen Beitrag zum großen Jubiläumsjahr gegeben hatte, schloß mit dem Deutschen Requiem von Brahms (Solisten: Else Suhrmann, Gelsenkirchen, Albert Fischer) die Konzertzeit ab. Der Chor hat nicht nur zahlenmäßig und trotz seiner Verschmelzung mit dem NS-Volkschor abgenommen, sondern auch in seiner Leistung. Es ist zu wünschen, daß er der Schwierigkeiten, die in der Hauptsache aus inneren Spannungen nach der Zu-

ſammenlegung der Chöre erwuchſen, Herr wird und im nächſten Winter, für den das „Lebensbuch Gottes“ von Haas und „Stabat mater“ von Roſſini vorgeſehen ſind, mit größerer Stärke auch ſeine alte Leiſtungsfähigkeit wiedergewinnt.

Eine Arbeit, die Erfolg zwar erſt auf lange Sicht verſpricht, die aber gerade in einer Stadt mit dem ſchwierigen Boden Gelſenkirchens notwendig iſt, hat Dr. Folkerts mit der Jugendmuſikpflege in Angriff genommen und trotz erheblicher Schwierigkeiten im engen Einvernehmen mit Stadtſchulrat Dr. Weitzmann zum erſten Male durchgeführt. Es handelte ſich darum, der Jugend, in der Erkenntnis, daß ſie beim Neubau deutſcher muſikaliſcher Kultur der wichtigſte Faktor iſt, die Inſtrumentalmuſik in einer Form nahezubringen, daß ſie dafür Intereſſe gewinnt. Mit einem großen Maß von Uneigennützigkeit ſeitens des Orcheſters und ſeines Leiters gelang es, die Kinder, die zu Oſtern die Volksſchule verließen, zu erfaſſen. Nach einer Einführungsſtunde, die in den einzelnen Stadtteilen wiederholt wurde, erhielten ſie eine erſte Kenntnis der Inſtrumente, ihrer Klangfarben und ihres Zuſammenwirkens im Orcheſter, ſowie der muſikaliſchen Formen des Marſches, Tanzes und der Variation; in einem erſten Jugendkonzert hörten 3000 Kinder die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ von Roſſini, Haydns „Paukenſchlag-Sinfonie“ und die Nußknacker-Suite von Tſchaikowsky. Dieſer erſte Verſuch, der bei den Jugendlichen begeiſtert aufgenommen wurde, ſoll im nächſten Jahre auf breiterer Baſis wiederholt werden.

Ein anderer Verſuch, den Konzerten fernſtehende Kreiſe durch ſogen. Volkskunſtabende zu gewinnen, hatte kaum Erfolg; hier zeigte ſich, daß auch gewiſſe organiſatoriſche Dinge noch nicht ſo geregelt ſind, wie es ſein müßte, zum Teil auch dadurch verurſacht, daß die NS-Kulturgemeinde erſt nach der Bekanntgabe des ſtädtiſchen Programmes auf den Plan trat. Dr. Wilh. Niemöller.

JENA. Auch im Sommer wird in Jena viel muſiziert. Im Gegenſatz zu den anſpruchsvolleren Veranſtaltungen des Winters, in denen zum großen Teil auswärtige Künſtler mitwirkten, wurde einesteils ein Weſentliches mehr an leichterer Muſik geboten und kamen außerdem die einheimiſchen Muſiker ſtärker zu Wort. Das Ende des Konzertwinters brachte noch einige Konzerte des ſtädt. Sinfonie-Orcheſters unter Ernſt Schwaßmann, von denen neben einem Opernabend mit Ernſt Oſterkamp aus Leipzig, einem Operettenabend mit Grete Welz aus Weimar und einem Johann Strauß-Abend diejenigen beſondere Erwähnung verdienen, in denen die h-moll-Symphonie von Tſchaikowsky und die 1. Symphonie von Brahms, ferner das Violinkonzert von Beethoven und die Unvollendete von Schubert zur Aufführung kamen. Ausgezeichneter Interpret des Violinkonzertes war Guſtav Havemann. Kammerſänger Schmidt-Jena ſang feinfühlig und eindrucksvoll eine Reihe von Schubert-Liedern. Der Organiſt der Stadtkirche Prof. Rudolf Volkmann veranſtaltete mehrere Abendmuſiken, in denen er ſelbſt ſpielte und auch auswärtige Organiſten gaſtierten: Joh. Ernſt Köhler aus Weimar in einer Bach-Feier, Arno Landmann mit einem reizvollen Programm, in dem er auch eigne Werke ſpielte, darunter eine Reihe außerordentlich ſchöner Orgelchoräle, und Michael Schneider aus Stuttgart, der u. a. die Introduktion und Paſſacaglia über „Wach auf, du deutſches Land“ von Joh. Nepomuk David erſtmalig zur Aufführung brachte. Wertvolle Bereicherung und Stütze für dieſe Abendmuſiken ſind der von Volkmann geleitete Jenaer a cappella-Chor und der Jenaer Männergeſangverein. Auch der junge Organiſt der Garniſonskirche Walter Zöllner bereicherte unſer Muſikleben durch die Veranſtaltung einer Reihe von Abendmuſiken mit guten, wertvollen Programmen, in denen Bach und Händel eine Vorzugsſtellung einnahmen. Mit der Geigerin Hildegard Krafft von Dellmenſingen gab Zöllner außerdem ein Konzert, in dem Werke von Händel, Biber, Schubert und Beethoven aufgeführt wurden. Für die Wiedergabe der alten Muſik wurde ein außerordentlich klangſchönes Cembalo von Ammer in Eiſenberg verwendet. Die Bach-Gemeinde konnte in dieſem Jahre ihr 50. Konzert ſeit ihrem Beſtehen (1922) geben. Es beſtand in einer Bach-Feier, welche Prof. Edgar Wollgandt aus Leipzig und Prof. Willy Eickemeyer würdig ausgeſtalteten. Zum Vortrag kamen Sonaten für Violine mit Klavier und einige Fugen und Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier. Heinrich Funk.

MÜNCHEN. Das bereits im Ausklang befindliche Opernſpieljahr gipfelte nochmals zu mehreren ſtolzen Höhepunkten auf. Als einen ſolchen mußte man vor allem die Jubiläumsvorſtellung von Wagners „Triſtan und Iſolde“ empfinden, die zum Gedächtnis des 70. Uraufführungstages am 10. Juni 1935 angeſetzt worden war. An derſelben Stelle, von wo aus das unſterbliche Gedicht ſeinen Siegeszug durch die ganze Welt angetreten hatte, im Nationaltheater erklang es unter Wilhelm Furtwänglers muſikaliſcher Leitung. Auf der Bühne ſtand mit Henny Trundt (Iſolde), Julius Pölzer (Triſtan), Ludwig Weber (Marke), Maria Olszweska (Brangäne), H. H. Niſſen (Kurwenal), Robert Hager (Melot) und Carl Seydel

(Hirt) das angestammte Münchener Tristanensemble, das in solcher idealsängerlicher Zusammensetzung den Vergleich mit jeder anderen Bühne wagen kann. Furtwängler hielt Darsteller wie Orchester in suggestivem Bann, der vom Vorspiel bis zum Liebestod zu atemlosen Mitgehen zwang. Der musikgeistigste aller deutschen Dirigenten errang einen beispiellosen Erfolg, an dem sich auch der der Vorstellung anwohnende Führer und Reichskanzler lebhaft beteiligte. — Ähnliche Beifallsstürme durchbrausten das Haus anläßlich der Neuinszenierung der Richard Strauß'schen „Frau ohne Schatten", die als Geburtstagsgabe für den 71jährigen Meister gedacht war, aber, da es die technischen Gewalten selbst mit „Übermächten" nicht schaffen konnten, um etwa 10 Tage verschoben werden mußte. Das Werk ist das einzige unter den Strauß'schen Musikdramen, das sich nicht dauernd in der Gunst des Münchner Publikums behaupten wollte, dürfte aber jetzt dank der glanzvollen Inszenierung durch Adolf Linnebach und Leo Pasetti, einer Münchens Theaterlieblinge wie Hildegarde Ranczak (Färbersfrau), Cäcilie Reich (Kaiserin), Julius Patzak (Kaiser) und H. H. Nissen (Barak) so weitgehend berücksichtigenden Hauptrollenbesetzung und der klangschwelgerischen musikalischen Führung von GMD Hans Knappertsbusch den Weg zu den früher versteinten, diesmal jedoch sichtlich auftauenden Herzen gefunden haben. — Auch „Feuersnot", die auf dem Münchener Spielplan schon wegen des Handlungsortes nicht fehlen darf, wurde nach fast zweijähriger Pause wieder aufgenommen. Neben der liebreizenden Diemut von Elisabeth Feuge bezauberte ein Wiesbadener Gast, der Bariton Karl Schmitt-Walter, durch Edeltum seines Stimmtimbres, grundmusikalischen Vortrag und Gesangstemperament derart, daß man diesen Kunrad, wie er seit den Tagen von Fritz Feinhals nicht mehr da war, wohl für dauernd unserem Ensemble verbinden dürfte. Die Aufführung leitete als Bewerber für die Nachfolge des nach Danzig als GMD berufenen ersten Staatskapellmeisters Karl Fischer der Kölner Meinhard von Zallinger, der den ehemaligen Knappertsbuschschüler in Temperament und Gestik, in der Art, Höhepunkte vorzubereiten und auszuschwelgen, keineswegs verleugnete. Auch von den weiteren Anwärtern gewann man zum großen Teil versprechende Eindrücke. Als feinster Musiker fesselte wohl Paul Sixt (Weimar), der sich mit der Direktion von „Rosenkavalier" und „Carmen" als der stärkste Poet unter seinen Rivalen erwies, Ferdinand Drost (Stuttgart) bestach hingegen durch die glutvolle Art, mit der er Orchester und Sänger intensivierte, wobei „Aida" seiner entladungsfreudigen Natur weit mehr zuvorkam als Nicolais „Lustige Weiber von Windsor", indes Richard Richter, dem die Deutung des „Lohengrin" zugefallen war, sich als der bühnenblütigste Dramatiker offenbarte. Die Opernleitung wird es nicht leicht haben, hier eine Auswahl zu treffen, nachdem für jeden der Kandidaten ein gewichtig Wörtlein spricht.

In wirklich großem Stile ward der musikalische „Festsommer", der eine Reihe großer Konzertveranstaltungen neben die traditionellen Opernfestspiele stellen soll, eröffnet. Die große Ausstellungshalle hatte mancherlei dekorative und akustische Verbesserungen erfahren, um die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler würdig aufzunehmen. Man hörte an diesem ebenfalls durch Anwesenheit des Führers ausgezeichneten Beethovenabend die Egmontouverture, Pastorale und die 5. Symphonie. Sehr anregend und fesselnd ward hierbei der Vergleich mit einem anderen Meisterdirigenten der 6. Symphonie, Hans Pfitzner. Letzterer legt nämlich in die erregendere Art, die er dem „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" zu verleihen liebt, die Gefühle des Menschen, dessen Herz mit allen Pulsen der Beseligung durch die Natur entgegendrängt; Furtwängler läßt, im Gegensatz zu Pfitzner in einem ruhigeren, dem Andante angenäherten Tempo die Natur gewissermaßen selbst das Wort ergreifen. Bei Pfitzner grüßt so der Mensch die Natur, bei Furtwängler die Natur den Menschen. Sinnfälliger kann der Unterschied zwischen „romantischer" und „klassischer" Auffassung schwerlich mehr zum Bewußtsein des Hörers gebracht werden. Es ist lediglich Sache der inneren Anlage, wo einen endgültig Stellung zu beziehen verlangt. Jedenfalls haben beide Auffassungen den Vorzug denkbar größter Folgerichtigkeit. — An diese Weihe des neugestalteten Hauses der Sechstausend schloß sich eine Monumentalaufführung von Beethovens IX. Symphonie, wo dem auf seinen zahlenmäßigen Höchststand gebrachten Staatsorchester mit dem Münchener Lehrergesangverein, dem Münchener Domchor und dem Singchor der Staatsoper über tausend Sänger gegenüberstanden. Es war das Verdienst von Hans Knappertsbusch, daß die Aufführung nicht nur im äußerlich Monumentalen stecken blieb, sondern vor allem mit dem langsamen Satz, den der Dirigent mit wundervoll ruhiger rhythmischer Atemführung zu durchhauchen vermag, in seelische Tiefen schürfte und mit dem Ausklang in stürmische Begeisterungshöhen entführte. Vorzüglich auch das Solistenquartett mit dem lichten Sopran Marta Martensens, Luise Willers sattem Alt, dem schmelzreichen

Tenor Julius Patzaks und dem herrlichſten von allen, dem ausdruckmächtigen Vertreter der Baßpartie, Ludwig Weber. — Zu den großen Ereigniſſen zählte endlich noch das Münchener Auftreten des Kölner Männergeſangvereins und ſeines in München hochgeſchätzten Dirigenten Eugen Papſt, der nur zur Direktion des Trunkſchen Chorzyklus „Feier der neuen Front“ dem Ehrenchormeiſter des Vereins, Richard Trunk, den Dirigentenſtab überließ. War der erſte Abend vorwiegend dem Ernſt und dem klaſſiſchen Chorgeſang gewidmet, ſo eröffnete ein heiteres Konzert im Löwenbräukeller alle Schleuſen rheiniſchen Humors, der in ſeinem unwiderſtehlichen Strom, gegen den nur ein unverbeſſerlicher Sauertopf ſchwimmen zu wollen ſich anmaßen kann, die Münchener bis zum Begeiſterungstaumel mitriß. Dr. Wilhelm Zentner.

NORDHAUSEN. Die Veranſtaltungen des nunmehr 35 Jahre beſtehenden Konzertvereins ſtanden auch während des letzten Winters im Mittelpunkt des muſikaliſchen Lebens unſerer Stadt. Die bloße Aufzählung der Künſtlernamen kennzeichnet den Wert und die Höhe des Gebotenen. Am Anfang und am Ende ſtanden Konzerte des Leipziger Gewandhaus-Orcheſters unter GMD Paul Schmitz (u. a. Beethovens I. Sinfonie und die Paſtorale), dazwiſchen hörten wir das Elly Ney-Trio, Käthe Heidersbach, das Dresdner Streichquartett, das uns auch mit einem ſchon in Wien aufgeführten Werke unſeres Erſten Stadttheater-KM Dr. Franz Wödl bekanntmachte,

In Gemeinſchaft mit dieſem führenden Verein brachte der Frühſche Geſangverein in einer Bach-Händel-Feier die Bachkantate „Der zufriedengeſtellte Aeolus“ und Händels „Alexanderfeſt“ unter dem Gymnaſial-Muſiklehrer Walter Treichel, von den Soliſten Gunthild Weber-Berlin, Lotte Wolff-Matthäus-Leipzig, Heinz Matthei-Berlin und Günther Baum-Dresden unterſtützt, zu einer würdigen Aufführung. Zum Gedächtnis ſeines im vorigen Jahre verſtorbenen langjährigen Leiters Eduard Lindenhan führte der Frühſche Verein das „Deutſche Requiem“ von Brahms auf, deſſen Wiedergabe dank der rühmenswerten Leiſtung Walter Treichels und ſeines Chors unter Mitwirkung der Soliſten Liſel v. Schuch und Kurt Wichmann zu einer ergreifenden und erhebenden Weiheſtunde wurde. Die Feier ſeines 60jährigen Beſtehens beging der Verein durch Veranſtaltung einer erbaulich ſtimmungsvollen Adventsmuſik. — Die zweite große Chorvereinigung unſerer Stadt, der von dem Organiſten Erich Knorr geleitete Bach-Chor, erfreute neben der Wiederholung des Weihnachtsoratoriums vor allem durch eine ſehr eindrucksvolle Aufführung der Matthäuspaſſion mit den Soliſten Giſela Meyer-Berlin, Lotte Wolff-Matthäus-Leipzig, Karl Wolfram-Berlin und Robert Bröll-Dresden.

Unſer Stadttheater (Intendant Hans Benſch-Rutzer) hatte in ſeinen Spielplan acht Opern, darunter „Zauberflöte“ und „Lohengrin“ (letztere mit zwei Gäſten), aufgenommen, an deren berechtigten Erfolgen dem KM Dr. Franz Wödl und dem Spielleiter Joſef Grimberg das Hauptverdienſt anzuſprechen iſt. Albert Kohl.

SALZBURG. Die Orcheſter-Abonnementskonzerte, die im Vorjahr eine Unterbrechung erlitten, wurden heuer auf Grund von Dirigentengaſtſpielen wieder flott gemacht. Nach Beilegung gewiſſer Konflikte ſteht nun in den Muſikern des Mozarteums und des Stadttheaters wieder ein geſchloſſenes Konzertorcheſter zur Verfügung. Das Eröffnungskonzert wurde Dr. B. Paumgartner übertragen. Es brachte an intereſſanten Neuheiten Joſef Marx' „Concertino über die paſtorale Quart“, ein Werk, das tiefes Naturempfinden atmet, und Rudolf Kattniggs munter humorvolle „Abendmuſik“. An Liſzts A-dur-Konzert bewährte ſich die tüchtige Pianiſtin Margarita Mirimanowa. Ein weiterer Abend machte mit dem Schweizer Dirigenten Max Sturzenegger bekannt, der ſich für Tſchaikowskys Klavierkonzert in b den ſeit dem Vorjahr künſtleriſch ganz merklich gewachſenen Rolf Langneſe verſchrieb. Sturzenegger hat ſeine Muſiker feſt in der Hand. Man iſt ihm für die Bekanntſchaft mit Mouſſorgskys eigenartiger Walpurgisnacht „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ dankbar. In ſympathiſcher Weiſe ſtellt die Dirigentin des 3. Konzerts, Carmen Studer, nicht ſich ſelbſt, ſondern die Werke, die ſie interpretiert, in den Vordergrund. Ihre einfache, aber ſichere Stabführung berührt gewinnend. Schumanns 4. Symphonie ſcheint ihr beſonders gelegen. Saint Saëns' Violinkonzert kam durch Andre Loew zu wirkungsvollem Vortrag. Dagegen zeigte ſich Käte Wagner ihrer Aufgabe (Arien von Mozart u. a.) nicht gewachſen. Mit Ausnahme dieſer Sängerin waren die Soliſten der Orcheſterkonzerte eigens noch zu hören und beſtätigten den günſtigen Eindruck von vordem. — Theodor Müller iſt bei ſeinen Abonnementskonzerten, die er mit ſeinem Quartett (zuſammen mit Schmalwieſer, Stumvoll und Grunsky) und fallweiſe herangezogenen weiteren Künſtlern veranſtaltet, um ſolide Programmausgeſtaltung und Ausführung bemüht. Mit Pfitzners Klaviertrio, Regers Flötentrio op. 77a, Brahms' Horntrio, Schuberts Oktett, einem Beethovenquartett ſicherte er ſich neuerdings den Beifall der Zuhörerſchaft. Mit Intereſſe wurden die originellen Geſänge aus dem bibliſchen Spiel „Ruth“ (Begleitung: Streichquartett und Klavier) und die Krippenmuſik von

dem Salzburger Komponisten Friedrich Frischenschlager aufgenommen, die in der stimm- und ausdrucksbegabten Sängerin Eser-Thewanger (Graz) die geeignete Mittlerin fanden. — Karl Stumvolls Konzertabonnement, das neben fallweisen Mitwirkenden hauptsächlich das hoffnungserweckend aufstrebende „Mozartquartett" (Hofmann, Schröcksnadel, Stumvoll, Grunsky) heranzieht, bescherte uns bisher Kammerwerke von Mozart, Beethoven, Schubert, das Klavierquintett Hans Pfitzners und Klaviersolovorträge der Lausanner Pianistin Irene Hertig, der bei aller Technik noch etwas Schulmäßiges anhaftet. Eben erst der Schule entwachsen ist auch die fleißige Klavierspielerin Sibylle Straniak, die ihren ersten selbständigen Abend gab. Er wurde durch einige Cello-Solovorträge Wolfgang Grunskys etwas abwechslungsreicher gestaltet. Wir buchen noch einige Solistenabende mit der begabten Cellistin Beatrice Reichert, dem bekannten Geiger Juan Manén, der Salzburger Sängerin Riquette Wehrle und dem seit jüngstem hier domizilierenden tüchtigen Klarinettisten Friedrich Wildgans, der auch kompositorisch hervortrat. — Die Salzburger Liedertafel ehrte das Gedenken des 1872 in Salzburg verstorbenen Wiener Hofopernkapellmeister Heinrich Esser, den auch persönliche Beziehungen mit Richard Wagner verbanden, durch ein Konzert mit Werken des Künstlers und durch eine anschauliche und gut orientierende Ausstellung.

Dr. Roland Tenschert.

SCHWEINFURT. Im April fand bei ausverkauftem Saale wieder ein von künstlerischem Erfolge begleitetes Konzert des „Liederkranz", des bedeutendsten hiesigen Chorvereines statt unter Mitwirkung des städtischen Orchesters. Von den hervorragenden Solisten zeichnete sich aus Rudolf Watzke in der Kreuzstab-Kantate von J. S. Bach für Bariton mit Orchester. In gleicher Weise fand höchsten Beifall die Arie von Händel: „Singe Seele Gott zum Preise" für Sopran mit Klavier, Violine und Cello, vorgetragen von Luise Pflüger, im zweiten Teile kam das Deutsche Requiem von Brahms zur eindrucksvollen und hinreißenden Wiedergabe. Dirigent Lorenz Schlerf entfaltete in bewundernswerter Weise wieder sein hervorragendes Können als Chormeister. Unter seiner energischen und zielbewußten Stabführung kam der bestens geschulte und wohldisziplinierte Chor zur besten Geltung. Der stürmische Beifall galt sowohl ihm selbst, wie allen Mitwirkenden. Gg. Schmidt.

SCHWERIN (Meckl.) Beginnend mit den Meistersingern brachte die Mecklenburgische Staatsbühne in der Berichtszeit in der abwechselnden Leitung von GMD Mechlenburg, KM Lutze und von der Nahmer noch Lohengrin und weitere Opern von Mozart, Weber, Lortzing, Kienzl, Auber und Verdi zu recht gediegener Wiedergabe. Der Gesamteindruck war wiederum erfreulich und auch die neu verpflichteten Mitglieder wie die hochdramatische Marta Cuno, der stimmlich so vorzügliche erste Bariton Siegmund und die sehr verwendbare Sopranistin Margarete Wagener bedeuten eine glückliche Ergänzung der bewährten bisherigen Opernkräfte. In den vier ersten Orchesterkonzerten unter Leitung Mechlenburgs mit symphonischen Werken von Bach, Beethoven, Haydn, Reger, Strauß und unter solistischer Mitwirkung von Edwin Fischer (zweites Brahmsklavierkonzert), Gaspar Cassado (eigene Bearbeitung von Schuberts Arpeggiosonate für Violoncello und Orchester), Karl Freund und Walter Röder (konzertante Symphonie Es-dur von Mozart) und Karl Freund (Tschaikowsky Violinkonzert D-dur) gelangte die vierte Symphonie d-moll von Fr. Ludwig Diehn, eine melodisch fesselnde und in ihrer reichen Farbentönung ungemein wirksame Schöpfung des jugendlichen Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung. In einem Sonderkonzert unter v. d. Nahmer wurde ferner ein neues Chorwerk „Staub und Sterne" des heimischen Komponisten Rob. Alfred Kirchner nach einer Dichtung Rudolf Gahlbecks uraufgeführt. Auch dieses neue Werk Kirchners in seiner kammermusikalisch stimmungsreichen Orchesterbehandlung und den charakteristisch geformten Chor- und Solosätzen fand eine beifällige, wohlverdiente Aufnahme. Von feinster Musikkultur zeugten die bisherigen drei Kammermusikabende des Schweriner Streichquartetts. Drei Volkskonzerte unter Lutze dienten in beachtlicher Weise der Vorbereitung guter Kunst im weiteren Kreise. Auch die Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde, u. a. Liederabende von Rudolf Bockelmann und Marcel Wittrisch, beschreiten den gleichen erfolgreichen Weg. Walther Ludwig fesselte wiederum durch die vorbildliche Programmgestaltung mit Liedern von Grieg, dem jüngst verstorbenen Richard Wetz und Mark Lothar. Dem „Tage der Hausmusik" widmete man im Staatstheater unter dem Motto „Enwickelung der Hausmusik vom Einzelspiel bis zum Gemeinschaftsmusizieren" eine werbende, instruktive Veranstaltung. Domorganist Gothes Abende im Schweriner Dom bedeuten wahrhaft musikalische Feierstunden für eine stetig wachsende Gemeinde. A. E. Reinhard.

TEPLITZ. Der ständige Musikdirektor der Teplitzer Kurkapelle O. K. Wille, der während des Winterhalbjahres bemerkenswerte Symphoniekonzerte veranstaltet, widmet von Zeit zu Zeit sein

Augenmerk auch dem Schaffen zeitgenössisch einheimischer Tonsetzer. So brachte das letzte Konzert drei sudetendeutsche Komponisten zu Ehren, deren Werke musikalisch eigenpersönlich und deshalb fördernswert sind. Man hörte eine sinfonische Dichtung „Sterne" von Paul Engler, in feinsinnig entworfener Lyrik; ein phantastisch geformtes Violinkonzert von R. A. Mayer-Rensperg, das der tüchtige Prager Geiger Peter Rybar technisch gutbeschlagen vermittelte und eine großzügig angelegte, viersätzige Symphonie in D-dur von Josef Dienel, die formal und inhaltlich am meisten zu sagen hatte und am reifsten wirkte. Musikdirektor Wille und Paul Engler dirigierten mit gewandter Umsicht und innerer Anteilnahme das wohldiszipliniertе Teplitzer Kurorchester und verhalfen den drei gebotenen Neuheiten zu schönem Erfolge. Die anwesenden Tondichter wurden herzlich gefeiert. Pegr.

ULM. Der Abschied des Intendanten Erwin Dieterich von Ulm gibt Anlaß, dankbar seiner großen Verdienste um die Ulmer Oper zu gedenken. Er brachte in seiner zehnjährigen Tätigkeit manche Aufführung heraus, die keinen Vergleich zu scheuen brauchte. Auch in der Auswahl der Solisten bewies er eine glückliche Hand. Es sei nur daran erinnert, daß Margarete Klose von Ulm ihren Aufstieg begann. Mit „Cosi fan tutte" sagte Dieterich den Ulmern ein heiter-beschwingtes Lebewohl. Wir haben nur den einen Wunsch, daß sein Nachfolger Reinhold Ockel-Aachen die Oper auf gleicher künstlerischer Höhe hält.

Das Ende des Konzertwinters war auf Bach und Händel abgestimmt. Die NS-Kulturgemeinde veranstaltete eine Bach-Händelfeier. KM Wilhelm Brückner-Rüggeberg gelang Händels festlich glänzende „Wassermusik" besonders gut. Li Stadelmann vermittelte die Größe Bachscher Musik auf dem Cembalo. Am Karfreitag erbaute Bachs Matthäuspassion in einer chorisch gut durchgearbeiteten Aufführung des Vereins für klassische Kirchenmusik unter Fritz Hagen eine zahlreiche Gemeinde. Zuletzt bescherte uns das NS-Reichssinfonieorchester unter Franz Adam eine fein abgestimmte Vortragsfolge. Bleibt noch zweier Sängerinnen zu gedenken, deren Gegensätzlichkeit fast beleidigend wirkte: des effekthaschenden Bühnenstars Maria Olszewska, die in einem Konzert der NS-Kulturgemeinde fehl am Ort war, und der prachtvollen, schlichten Lore Fischer, die sich in einem Konzert der Liedertafel und beim 4. Liederfest des Kreises Ulm größter Anerkennung erfreute. Fritz Wagner.

WUPPERTAL. Auf unsern städt. Bühnen beherrschten im Febr. u. März 1935 Mozart, Lortzing, Wagner, Verdi, Mascagni und Leoncavallo mit ihren besten Werken die Spielpläne. Ausgezeichnet in Spiel und Gesang war H. Abelmann als Don Juan. In „Zar und Zimmermann" zeichnete sich aus: Fritz Lang als Bürgermeister, H. Abelmann mit seinem flüssigen Bariton als Peter Iwanow, Lotte Schürhof als Marie voller Schalk. August Vogt war als KM dem Singspiel ein sicherer Führer. Georg Eichhorn hatte die Chöre trefflich einstudiert. Die Bühnenbilder waren durch Albrecht Langenbeck gut herausgestellt. Großen Eindruck hinterließ die Walküre dank trefflich solistischer Leistungen. Ein Tenor von seltener Klangkraft ist Joachim Sachs-Darmstadt. Tiefen Eindruck hinterließ E. Marlach als Hunding. Von künstlerischem Geschmack zeugte die Inszenierung. Ein reiches Leben entfaltete sich im Konzertsaal. Gottfried Grote führte mit dem Barmer Bach-Verein Bachs Matthäus-Passion ungekürzt auf. Der Chor ist stimmlich und musikalisch trefflich geschult. Die Solisten Hoffmann-Hamburg, Grümmer-Hannover, H. Helffelmann (Sopran), E. Jürgen (Alt) zeigten sich den hohen Aufgaben voll gewachsen. Der Dirigent gab dem innerlichen Gehalt des Werkes erschöpfende Deutung. Die Musikalische Gesellschaft (M. D. Arnold) trat mit Werken von Schubert, Palestrina u. Volksweisen erfolgreich vor die Öffentlichkeit. Desgleichen eine Reihe unserer größeren Männergesangvereine (Colomberg, Lehrergesangverein, Männerchor der Stadtverwaltung) mit Werken von Kaun, Lißmann („Kantate vom Menschen" nach Worten von Claudius, Rilke, Klopstock), Riebe, Trunk und andern Meistern. Das von H. Schnackenburg trefflich geleitete städtische Orchester bot uns Beethovens 1. und 6., Tschaikowskys 6. Sinfonie als Ausdruck russischen Nationalgefühls; Mussorgskis „Eine Nacht auf dem kahlen Berge", eine programm-musikalische Impression voller Farbenpracht; Straußens Tod und Verklärung; Tschaikowskys D-dur-Violinkonzert, virtuos von unserm einheimischen S. Scheinmacker gespielt; Beethoven D-dur-Violinkonzert (M. Strub als Solist). Reich bedacht war die Kammermusik aller Art. Auf einer Veranstaltung der Volkshochschule kam zu Gehör ein Quartett von Haydn, Kaminski (F-dur), Mozart (F-dur). Das Goebel-Quartett erfreute uns durch das B-dur-Quartett von Beethoven, das Klarinettenquintett von Brahms. Stimmungsvoll erklang Gabrielis Sacrae sinfonica für Bläser. A. Posewski spielte stilvoll Händels A-dur-Sonate, Bachs Chaconne. Mit künstlerischer Reife trug Trude Hommel-Illmer schwierige Werke von Liszt (Polonaise) und Brahms (Walzer) vor.

Die Hausmusik erhielt Anregung durch den Musikabend der „Gedok", worauf die Münchener Komponistin eigene Werke im Stile Schuberts be-

kannt gab: 6 Miniaturen, Sonate fis-moll für Violine und Klavier; Doppelfuge über „Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus" für Violine und Klavier, Kinderlieder für Sopran und Klavier, Lieder des Todes für Alt und Klavier. Edith Gerbrecht (Sopran), Eva Jürgens (Alt), Grete Henkeshoven (Köln) verhalfen den Neuschöpfungen zu einem freundlichen Erfolg. Durch die N.-S. Kulturgemeinschaft wurden Haydns „Jahreszeiten" (MD H. G. Schmidt), auf einem „Volkstum-Abend" der N.S.K. einige der schönsten Werke von Händel, Haydn, Beethoven u. a. deutschen Meistern mit bestem Gelingen aufgeführt. H. Oehlerking.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Gegenüber anderen Sendern war beim Reichssender Frankfurt in der musikalischen Bilanz des Berichtsmonats noch wenig von Ferienstimmung zu merken; die Sendungen guter Musik haben sich gegen die ansteigende Unterhaltungswelle ausgezeichnet behauptet. In erster Linie ist wiederum des erfreulichen Einsatzes für die zeitgenössische Musik zu gedenken. Die 10. Reichssendung der Folge „Zeitgenössische Musik" war Frankfurt zugefallen und zwei im Rhein-Maingebiet schaffenden Musikern, dem Windsperger-Schüler Hans Oskar Hiege und Hans Fleischer gewidmet. Daß man auf das von Hiege ursprünglich vorgesehene Werk 28, ein Klavierkonzert mit volksmusikalischer Thematik, zugunsten einer etwas früheren Ouvertüre für großes Orchester verzichten mußte, war zu bedauern, denn gerade auf der volksmusikalischen Basis hätte sich die Schule Windspergers fruchtbar erweisen können. Die Ouvertüre ist ein spannungsvoller und in der Klangmassierung mitunter gewollt aufwandreicher Vorstoß in die große Form. Die an sich fein gesponnene polyphone Diatonik Hieges wird vielfach überdeckt von offenbaren musikdramatischen Tendenzen, deren Ausdruck jedoch weitgehend im Dynamischen haften bleibt. Hans Fleischers 8. Sinfonie trägt unverkennbare Züge starken Humperdinck-Einflusses. Das viersätzige Werk besticht vor allem durch eine natürlich empfundene klangpoetische Malerei, die eine gesunde Thematik weniger formal aufbaut als mit der typischen neudeutschen Instrumentationspalette farbig aufträgt. Die beiden ersten Sätze ziehen aus ihrem gediegenen Lied-Grund Gewinn, der dritte ist als motorisch-rhythmischer Versuch interessant, wogegen der vierte Satz mit seiner blutvollen heroischen Pathetik den Orchestermusiker Fleischer wohl am besten bezeugt. Der sorgfältigen Aufführung unter Hans Rosbaud kamen die klangkoloristischen Qualitäten des Frankfurter Orchesters sehr zu statten.

Die Konzertstunde „Schweizerische Musik" gehört weniger mit der programmusikalisch gehaltenen, etwas weit gespannten Sinfonischen Ballade von Richard Flury als durch die unerhörte visionäre Kraft von Othmar Schoecks vierzehn Gesängen „Lebendig begraben" (nach G. Kellers Dichtung) zu den ganz großen funkmusikalischen Eindrücken. Der faszinierende Romantiker Schoeck kommt hier zu einer Ausdrucksplastik von letzter Vergeistigung bei vollendeter Sparsamkeit der musikalischen Mittel. Die Gesänge sind streng aus dem Prinzip des Klavierlieds entwickelt, der Orchesterpart gibt lediglich Farbe. Der Singstimme, einem Baß von größtem Umfang, stellt Schoeck eine gewaltige Aufgabe, die einen Sänger vom Vortragsformat Felix Löffels erfordert. Die Interpretation von Christof Lertz, dem Dirigenten des Berner Senders, war sehr intensiv und holte die Stufung des Werks zum triumphalen heldischen Verzicht prachtvoll heraus.

Eine Tat im Frankfurter Programm bedeutete auch die Aufführung von Regers Violinkonzert unter Rosbaud, bei der Milly Berber die große Leistungsprobe des Soloparts glänzend bestand.

Neben vielem anderen, so einer glücklichen Funkerweckung des charmanten Flotow-Einakters „Die Witwe Grapin" und des reißerischen Puccini-Einakters „Der Mantel", einer romantischen Liedstunde mit Ria Ginster und Karl Erb, wird der Übertragung der Neunten von Bruckner vom Freiburger Brucknerfest, einer geschlossenen Leistung des Freiburger Orchesters unter Franz Konwitschny, besonders dankbar zu gedenken sein.

Im Stuttgarter Programm rückte allzu viel an musikalischem Gewicht in die späten Nachtstunden, leider auch eine Aufnahme-Übertragung der Missa solemnis von Beethoven von einer Aufführung des Staatstheaters Karlsruhe, in der die straffe dramatische Führung der ausgeglichenen Chormassen durch Klaus Nettstraeter bemerkenswert war.

Ein Gewinn nach der Seite der funkeigenen Operette saubester Faktur war die Aufführung des reizenden Singspiels „Sommerzeit und Amselschlag" von Paul Schaaf mit der einfallsreichen Musik von Leo Justinus Kauffmann.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Die künstlerische Ausbeute des ersten sommerlichen Monats ist nicht

eben überwältigend. Das ist um so bedauerlicher, als die ersten Monate des Jahres einen sehr verheißungsvollen Anstieg in der Entwicklung der Hamburger Funkarbeit ergaben. Gegenwärtig gibt es mancherlei Programmfüllsel, und vor allem die Leihgaben (oft sehr bedeutender Natur) auswärtiger Sender stellen den Hauptanteil an den im höheren Sinne hörenswerten Veranstaltungen.

Von den Eigensendungen der letzten vier Wochen verdienen eine Anführung und damit schon eine „positive Kritik" das zweiklavierige Spiel von Richard Beckmann und Rio Gebhardt, die einen willkommenen Schumann vorführten. — Die Übernahme des ersten „Lohengrin"-Aktes, anläßlich der Eröffnung der 2. Reichstheater-Woche, muß in diesem Rahmen erwähnt werden, weil sie übertragungstechnisch vollauf befriedigte. (Von vielen Hörern wurde bedauert, daß die restlichen Zweidrittel des Werkes nicht auch gesendet wurden, und vor allem daß Furtwänglers Direktion der „Meistersinger", als sein Debut in der Hamburgischen Staatsoper, keine funkische Auswertung erfuhr.) — In einem Konzert der Tanzkapelle, deren Leistungen übrigens die Wahrheit des Schlagers beweisen: „So oder so ist das Leben", hörte man mit Interesse die Aufführung eines Klavierkonzertes in Es-dur von dem bereits genannten R. Gebhardt; die jazzmäßige Anlage des Stückes hat ein Anrecht darauf, zumindest als geschmackvoll bezeichnet zu werden. — Als bedeutsamen Versuch, der Volksmusik funkisch neuen und ernst zu nehmenden Auftrieb zu geben, entpuppte sich die Sendung „Arbeiter rastet" unter der Leitung Hans Uldalls (u. a. eine Mandolinenkomposition von H. Ambrosius). — Mit besonderer Dankbarkeit genoß man die von O. Kobin (Geige) und E. Valentin (Klavier) in Magdeburg aufgeführte FAE-Sonate von Dietrich, Schumann und Brahms, ein Werk, das alle Tugenden der romantischen Kunst-„Richtung" aufweist und nicht nur ein historisches Kuriosum, sondern ein vollgültiges Kunstwerk ist. — In einem Hannoverschen Mozartkonzert sang Käthe Heidersbach ein paar Arien, gerade genug um uns neuen Hunger auf den hier so wenig gespielten und doch geliebtesten Meister zu machen. — Eine hübsche Exkursion in die historische Tanzmusik war die ansagerisch etwas überlastete Sendung „Tanzboden und Spiegelsaal", trotz der vielen Worte, die hierzu gemacht wurden, erfuhr man nicht, daß es sich bei der Musik wiederholt um Arrangements handelte. — Ein freundliches Sommersingen gab es unter Röders Leitung in Flensburg. — Und die Übertragung des Gastspiels des Leipziger Gewandhausorchesters (unter Herm. Abendroth) anläßlich der Reichstagung der NSG „Kraft durch Freude" brachte nochmals in den funkischen Kleinbetrieb einen großen und bedeutenden Akzent.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Das Bachjahr machte sich auch in den Programmen der letzten zwei Monate wieder geltend: Aus dem Festsaal der Wartburg übertrug man den feierlichen Staatsakt, dem die Thomaner unter Straube mit ihrem prachtvollen Gesang, Minister Wächtler und Präsidialrat Ihlert durch ihre Reden das Gepräge gaben; die Ansprachen stellten vor allem die unlösbare Verbundenheit Bachs mit dem deutschen Volkstum in den Vordergrund. GMD Hans Weisbach brachte außer der „Kunst der Fuge", die anläßlich des Reichsbachfestes aus der Thomaskirche übertragen wurde, die „Kreuzstabkantate" mit Johannes Willy, der sich an dieser Aufgabe sehr gut bewährte, sowie ein Orchesterkonzert; in der blitzsauberen C-dur-Suite war lediglich das Zeitmaß der langsamen Einleitung etwas zu schnell, das a-moll-Tripelkonzert fand in Li Stadelmann, Helmuth Radelow und Kurt Günther treffliche Solisten. In die morgendlichen Choralsendungen schaltete sich nunmehr auch der Johanniskirchenchor unter Willy Stark ein und erfreute durch seine Klangkultur.

(Im letzten Bericht hat es sich der Druckfehlerteufel scheinbar nicht vorstellen können, daß eine Bachsche Kirchenkantate eine „tänzerische Grundhaltung" hat, und ihr eine häßliche Eigenschaft untergeschoben; man vergebe es ihm!)

Im Bereich der Kammer- und Hausmusik bot die stets gern gehörte Kammermusikvereinigung des Leipziger Sinfonieorchesters neben Thuilles klangseligem Sextett op. 6 ein Quintett mit Harfe von E. Th. A. Hoffmann; die Aufführung dieser willkommenen Seltenheit war schon durch den tiefinnerlichen langsamen Satz gerechtfertigt.

Zwei neue Werke für Flöte und Klavier sind als wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur zu betrachten: Walther Niemann gibt in seiner „Kleinen Suite" Werk 139 jene feinziselierte, klanglich reizvolle Kunst, die wir an ihm schätzen; Kurt Schlenger und Friedbert Sammler stellten das Werk tadellos heraus. Hans Joachim Therstappen benutzt zwar in seiner h-moll-Partita alte Formen, stößt aber in die Bezirke einer gesunden Moderne vor und bleibt nicht im „alten Stil" hängen; F. Rümmler blies mit überlegenem Können die Flöte.

An dem kürzlich verstorbenen Paul Klengel erinnerte eine Gedächtnisstunde, in der Henriette Lehne und Fritz von Bose gekonnte und sympathisch anmutende Hausmusik brachten. Kurt Herrmann spielte ausgezeichnet ein anregendes Programm unter dem Titel „Lehrmeister Bachs".

Im Gebiet der Sendeoper gab es eine saubere

Aufführung des „Waffenſchmied“ unter Theodor Blumer, in der die Sopraniſtin Käthe Brinkmann durch gutes Material und gute Schulung auffiel; ſie braucht ſich nur noch das Vibrieren abzugewöhnen, um als Rundfunkſängerin von Klaſſe gelten zu können. Blumer verdankte man außerdem eine ſchöne Schumannſtunde zum 125. Geburtstag des uns Mitteldeutſchen ja beſonders naheſtehenden Meiſters.

In der Reichsſendung „Zeitgenöſſiſche Komponiſten“ brachte Paul van Kempen mit der Dresdener Philharmonie in ſorgfältigſter Ausführung die Symphonie von Othmar Gerſter. Einigermaßen überzeugend wirkt das Werk nur im erſten Satz durch ſeine humoriſtiſch-groteske Art, beim langſamen Satz dagegen hat man doch den fatalen Eindruck, daß der Diſſonanzreichtum einen ſeeliſchen Leerlauf überdeckt. Der moderne Stil, dem Gerſter huldigt, hat ohne weiteres ſeine Berechtigung, wenn er Träger entſprechend ſtarker Ausdruckswerte iſt; dieſe vermißte man aber ziemlich, und dadurch wirkte die Sinfonie vom zweiten Satz ab doch recht gewollt und kühl. Einen Schuß von Gerſters immerhin anerkennenswerter harmoniſcher Kühnheit wünſcht man allerdings dem Klavierkonzert d-moll op. 28 von Hans Richter-Haaſer, der vor allem in dem langſamen Soloklavierſatz geradezu peinlich ausgetretene Pfade wandelt. Wie kann ein junger Komponiſt den verblaßten Virtuoſenſtil von Anno dazumal wieder aufwärmen! Manches, wie die Spielerei mit den Terzenparallelen wirkt geradezu etüdenhaft langweilig.

Bald nach der Uraufführung der „Schweigſamen Frau“ vermittelte uns der Leipziger Sender das neueſte Werk von Richard Strauß durch eine Übertragung aus der Dresdener Staatsoper. Auch ohne Bühnenbild erhielt man von dieſer Oper einen ziemlich klaren Begriff: Mit gewohnter Meiſterſchaft reiht der raffinierte Orcheſtertechniker geiſtvoll erdachte Klangbilder zu einer funkelnden Kette; dabei iſt die Bewußtheit offenſichtlich, die alles klangliche Geſchehen in die Sphäre einer ſpieleriſch-ironiſchen komödienhaften Haltung rücken will und mit jeder Note ſagt: Das iſt ja alles eigentlich nicht ernſt gemeint. Gleich die ſpritzige Ouvertüre gibt die richtige Einſtimmung für das Ganze. An einigen Stellen verdichtet ſich das Arbeiten eines überlegenen Kunſtverſtandes aber doch zu wirklicher Inſpiration, die dann auch ſtärker feſſelnde, ja ſogar packende Gebilde entfaltet, etwa das Schlußenſemble des erſten Aktes, das genial dargeſtellte Keifen der plötzlich lebendig werdenden Aminta und vor allem den Schlußgeſang des Moroſus; wenn hier der blühende Orcheſterklang Moroſus’ Urteil über die Muſik Lügen ſtraft und das Wort „Ruhe“ mit überlegener Heiterkeit durch die Macht der Töne ſozuſagen aufgehoben wird, ſo entſteht jene echte und höchſte Art der Komik, die mit dem Ernſt einer abgeklärten Lebensweisheit eine untrennbare Einheit eingeht. Wenn es Strauß fertig brächte, eine muſikaliſche Komödie zu ſchaffen, die in ihrer Geſamtheit von einer ſolchen Haltung getragen wäre, ſo würde wohl ein Seitenſtück zu Verdis „Falſtaff“ entſtehen.

Die Qualität der Aufführung bewegte ſich auf höchſter Stufe. Dr. Karl Böhm iſt hier ſicher in ſeinem Element. Bewundernswert die Friſche des Dresdener Veteranen Friedrich Plaſchke, unübertrefflich die Koloraturkunſt von Maria Cebotari. Funkakuſtiſch geriet nicht alles nach Wunſch, vor allem machte ſich das leidige „Abwürgen“ klanglicher Höhepunkte wieder bemerkbar.

Dr. Horſt Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Hauptmerkmal der Juniwochen war die vom Qualitätsſtandpunkt aus freudig zu begrüßende Höherlegung des Niveaus. Vor allem der Mittagskonzerte, deren Programme ſich auf Klaſſik und gehoben kitſchfreie Heiterkeit ſtützen und zumeiſt mit klangvollen Soliſten geſchmückt ſind. Auffallend iſt dieſe Betreuung, die dann auch noch dem ſonntäglichen Veſperkonzert gilt, wenn auch hier die gehobene Qualität ſich mehr der unterhaltlichen Seite zuneigt. Das iſt verſtändlich. Dieſen Sonntagskonzerten wird jetzt meiſt ein anfagender Wortkünſtler beigegeben, der ſeine kabarettiſtiſchen Weisheiten nun übers Mikrophon loslaſſen kann. Merkwürdigerweiſe hat unſer Reichsſender leider viel zu ſelten die Traute, ſich der Stimulanz „echten“ Beifalls aus dem Senderaum ſelbſt zu bedienen. Dabei iſt dies belebende Mittel ſo einfach und — koſtenlos zu haben! Was die anderen Sender können, müßte doch eigentlich auch München gegeben ſein!?

Noch eins: Wieder mal reißen meiſt zu lange Programmfolgen ein. Es muß der abgelaufenen Zeit wegen gekürzt werden. Ärger alſo im Sender, beim Hörer. Vorherig genaues Kalkulieren der Programme dürfte zu empfehlen ſein.

Intereſſantes Experiment machte München mit dem neuartigen Begriff der „Opernnovelle“. Ein Verſuch, der in der Ferne ſchwebenden Funkoper näher zu kommen. Daß er aufs erſte noch nicht glückte, lag u. E. am Stoff. Objekt war Fouqués Dichtung „Undine“ unter Benutzung der Muſik Lortzings. E. T. A. Hoffmanns 1816 ſchon geſchriebene Muſik zum ſelben Text wäre zeitlich, wahrſcheinlich auch ſtiliſtiſch nähergelegen. Dieſe Opernnovelle „Undine“ iſt keine Oper, keine Novelle. Die Syntheſe von Wort und Ton mißlang, obwohl der Text zumindeſt gleich-

berechtigt neben der Musik stehen sollte. Die Musik ist nicht mehr Herrscherin, sondern Dienerin. Also mehr Novelle? Auch nicht. Denn es genügt nicht, die Novelle einfach vorlesen zu lassen, und dazwischen einige Nummern oder Arien Lortzings einzubauen. Aus dramatischer Spannkraft wird episch breitgewalzte Angelegenheit. Die Phantasie des Hörers schwingt nicht mehr mit. Die Novelle wird zur Erzählung, die niemals mikrophonwirksam sein kann, weil die funkbedingte Konzentration ausblieb. Wenn auch die Opernnovelle „Undine" versagte, so können wir uns jedenfalls vorstellen, daß anstelle romantischer Beschaulichkeit ein dramatisch kräftig zupackender Stoff durch die Opernnovelle funkisch mitreißen kann, denn in ihr scheinen wertvoll funkwirksame Gegebenheiten reizvoll beschlossen.

Hervorgehoben werden darf, daß der Nebensender Augsburg in erfreulich steigendem Maße bemüht ist, in den ihm zugeteilten Groß- und Kleinsendungen nicht nur Niveau zu halten, vor allem aber beispielgebend neue Wege zu suchen und zu — finden. So führte er letzthin den Gedankengang durch, junge Talente aus dem schwäbischen Umkreis herauszusuchen und vors Mikrophon zu bringen. Und zwar Talente des Nachschaffens. Der Querschnitt der Leistungen war so ermunternd, daß einige der Solisten wieder geholt werden können. Diese Augsburger Tat sollte den anderen Sendern Ansporn sein!

Als HJ-Reichssendung brachte München: „Größe der Natur". Die hymnische Dichtung Gerhard Schumanns heroisch in der edlen Haltung; einfach und ohne Sentimentalität. Zieglers Musik der Dichtung ebenbürtig. Wiederholung erbeten.

Musikantisch und mit treffsicherem Können hat der begabte Bamberger Karl Schäfer fränkische Volksweisen zum wirkungsvollen Strauße „Aus fränkischen Arbeitsstätten" gebunden. Schöne Musik vollendeter Klangwirkung hat Arthur Kusterer zu Gedichten Brentanos geschrieben. Allerdings nur als verbindendes Zwischenspiel. Melodramatische Deutung scheint mehr am Platze. Prächtige, dabei amüsante Arbeit steckt im Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott Joachim Kötschaus. Mit Erfolg setzt sich der Madrigalchor Döbereiners für Haßler und Staden ein. Hohe künstlerische Qualität in der von Scherrer zusammengestellten Frühlingskantate „Der fahrende Gesell".

Man greife zu: „Größe der Natur"; Schäfers „Aus fränkischen Arbeitsstätten"; Bläserdivertimento Kötschaus. von Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Elly Ney-Trio (Elly Ney, Klavier — Prof. Max Strub, Violine — Ludwig Hoelscher, Violoncell) brachte soeben innerhalb des Volkstümlichen Beethovenfestes der Stadt Bonn das Tripelkonzert zur Aufführung. Die Wiedergabe, welche hellste Begeisterung erweckte, wird in der Presse als „ganz großes Erlebnis" gefeiert.

Gleichzeitig mit den diesjährigen Opern-Festspielen zu München werden Richard Wagner-Festkonzerte in Schloß Neuschwanstein unter Leitung von GMD Prof. Hans Knappertsbusch veranstaltet.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein fordert die deutschen Tonsetzer auf, für das Tonkünstlerfest 1936 Werke aller Art, ausgenommen solche der Unterhaltungsmusik, bis zum 1. September d. J. an die Akademie der Tonkunst, München, Odeonsplatz 3, mit dem Vermerk „für den Allgemeinen Deutschen Musikverein" einzusenden. Besonders erwünscht sind Werke, die in den letzten Jahren entstanden sind.

Eine saarländisch-pfälzische Musikwoche. Ende Oktober und Anfang November findet in verschiedenen saarländischen und pfälzischen Städten, wie Saarbrücken am 29. Okt., Kaiserslautern am 31. Okt. und Ludwigshafen am 2. Nov., eine saarländisch-pfälzische Musikwoche statt. Diese Woche hat die besondere Aufgabe, an die Musiktradition des Gaues anzuknüpfen und zugleich der jungen Komponistengemeinde die Wege zu ebnen.

Zum 150. Geburtstage Albert Methfessels, des Komponisten von „Hinaus in die Ferne", der am 6. Okt. 1785 in Stadtilm zur Welt kam, veranstaltet die Arbeitsgemeinschaft zur Pflege deutscher Musikkultur in Rudolstadt und Saalfeld am 31. Aug. und 1. Sept. in Rudolstadt ihr viertes historisches Musikfest. Das Programm umfaßt ein Methfesselfestkonzert im Rokokosaal der Heidecksburg, die Erstaufführung der 1824 von Traugott Maximilian Eberwein in Rudolstadt komponierten As-dur-Messe in der St. Andreas-Stadtkirche, eine Morgenfeier im Stil einer sonntäglichen Hausmusik zur Zeit Methfessels im Rokokosaal, einen Festakt „Methfessel und das nationale Lied der Befreiungskriege" im Schloßhof und einen „Musikabend am fürstlichen Hof zur Schiller-Goethe-Zeit" im Schloßgarten der Heidecksburg.

Der unter Leitung von Bernhard Seidmann-Dresden stehende Zittauer Volkschor

brachte in einem Kammerkonzert als Beitrag zur Schütz-Bach-Feier die Abendmahl-Motette von Schütz und den 117. Psalm von Bach. Der größere Teil der Vortragsfolge war den zeitgenössischen Komponisten gewidmet. Der Leipziger Tonsetzer Helmut Meyer von Bremen war mit seinem tief ergreifenden und dabei schlichten „Vater unser" vertreten; das Werk wurde vom Komponisten erfolgreich zu Gehör gebracht.

Vom 25. bis 29. Juni fand die 2. Bad Reinerzer Musikwoche statt. Nach dem großen Erfolge, den die 1. Bad Reinerzer Musikwoche im vorigen Jahre hatte, wurde beschlossen, diese Einrichtung zu einer alljährlich im Juni wiederkehrenden Einrichtung zu machen. Der Erfolg der vorjährigen Musikwoche drückt sich am besten dadurch aus, daß manche Konzerte einen Rekordbesuch von annähernd 5000 Personen aufzuweisen hatten. Die diesjährigen Konzerte versuchen in ihrer Gesamtheit einen Überblick über das Schaffen der großen deutschen Meister zu vermitteln. Das Eröffnungskonzert war ein Haydn-Abend unter der Leitung von GMD Franz von Hoeßlin. Der 2. Abend war als Bach-Händel-Feier gedacht. Der 3. Abend war Richard Wagner gewidmet und brachte in chronologischer Reihenfolge eine Auslese aus seinen Musikdramen. Am 4. Abend wird zur Feier des 125. Geburtstages Robert Schumanns ein selten gehörtes Werk des Meisters aufgeführt: „Der Rose Pilgerfahrt". Das Schlußkonzert, führte bis in die Neuzeit zu Rich. Strauß. Die Leitung der Musikwoche, mit Ausnahme des Eröffnungskonzertes, lag in den Händen von Kapellmeister Ludwig Josef Kaufmann. Ausgeführt wurden die einzelnen Konzerte von der Schlesischen Philharmonie, dem NS.-Chor Bad Reinerz und einer Reihe erster Solisten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Auf dem vor kurzem stattgefundenen Sängertag des DSB in Königsberg gab Bundesführer Meister die Zusammensetzung des Führerrats und des Musikbeirats bekannt. Zum Führerrat gehören: Memmel-Würzburg, Minister Dr. Schmid-Stuttgart, Dr. Fischer-Koblenz, Dr. Langemann-Hannover, Dr. Hermann-Frankfurt a. M., Schulz-Berlin, Brauner-Berlin, Dr. Richter-Sayda, Plonka-Berlin. Der Musikbeirat besteht aus folgenden Mitgliedern: Dr. Fischer-Koblenz (Leiter des MB), Geilsdorf-Chemnitz, Prof. Dr. Oberborbeck-Weimar, Mießner-Berlin, Rosenthal-Heinzel-Berlin, Sommer-Berlin.

Das führende Frankfurter Musikinstitut, die „Museumsgesellschaft", hat nach dem Rücktritt ihres langjährigen Leiters, Geheimrat Spieß, in Fabrikant Ludwig einen neuen Vorstand bekommen, der nunmehr nach der Umstellung der Gesellschaft auf das Führerprinzip alle geschäftlichen und künstlerischen Vollmachten besitzt. Die Stadt wird das „Museum" auch in Zukunft fördern und finanziell unterstützen, wie ja das Institut praktisch überhaupt als städtisches Unternehmen anzusehen ist. Der junge Dirigent Georg L. Jochum wird auch im kommenden Winter den größten Teil der Konzerte leiten. Als Gastdirigenten für zwei Abende sind Willem Mengelberg und Wilhelm Furtwängler verpflichtet worden. Erfreulicherweise soll die zeitgenössische Musik in stärkerem Maße herangezogen werden.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer veranstaltete gemeinsam mit der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe eine Vorführung deutscher Instrumente vor den ausländischen Teilnehmern seiner Sommerkurse 1935. Unter Anwesenheit zahlreicher Vertreter der interessierten Stellen der Reichsmusikkammer und der Wirtschaftskammer konnten sich die ausländischen Gäste von der hohen Qualität deutscher Musikinstrumente überzeugen. Vorgeführt wurden Flügel, Klaviere, insbesondere auch Kleinklaviere, ferner Streichinstrumente: wie Violinen, Bratschen, Celli, Violen d'amore. Zu dem Gelingen der Veranstaltung trug wesentlich Prof. Wilh. Kempff bei, der es sich nicht nehmen ließ, einige der Instrumente selbst anzuspielen. Nach Schluß des offiziellen Teiles, in welchem Prof. Schünemann über die Aufgaben des Musikinstituts, die historische Entwicklung der Instrumente, Geschäftsführer Martin über das Musikinstrumentengewerbe und die Aufgaben der vor kurzem errichteten Arbeitsgemeinschaft und Reichsinnungsmeister Mökkel über die Streichinstrumente sprachen, blieben die Teilnehmer noch längere Zeit zusammen, um sich bei improvisiertem Zusammenspiel bis zu fünf Flügeln der herrlichen Klänge der Instrumente zu erfreuen.

Die Reichsmusikkammer hat eine Verordnung für den Privatmusikunterricht erlassen, in der es heißt: „An den gesetzlichen Feiertagen und in der Zeit vom 24. Dezember bis zum 1. Jan. fällt der Unterricht aus. Außerdem wird eine jährliche Freizeit von 10 Wochen angesetzt, die im allgemeinen mit den Schulferien zusammenfällt. Die Nichtbeachtung dieser Anordnung kann als Mangel an Zuverlässigkeit im Sinne der 1. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz angesehen werden und zum Ausschluß aus der Reichsmusikkammer führen. Der Ausgeschlossene verliert das Recht zur weiteren Berufsausbildung". An den gesetzlichen Feiertagen fällt der Unterricht aus. Der Lehrer hat Anspruch auf eine jährliche Ferienzeit von vier Wochen, die im

allgemeinen mit den Sommerferien zusammenfallen soll. Die Unterrichtsregelung in den übrigen Schulferien bleibt der freien Vereinbarung überlassen. Eine Honorarkürzung aus Anlaß der Ferien ist nicht statthaft.

Die „Spielleitung" veranstaltete am 19. Juni, im Bürgersaal des neuen Schöneberger Rathauses am Rudolf-Wilde-Platz, einen Tanzabend. Hier wurde der Versuch gemacht, Tänze von Meister Bach und aus seiner Zeit nach den Quellen wiedererstehen zu lassen. Die Spielleitung ist seit langem um eine möglichst getreue Wiedergabe der Bachschen Musik mit den Instrumenten der Bachzeit bemüht. Aus einer Gemeinschaft heraus, die Laien mit Berufsmusikern verbindet, ist hier ein neuer Weg guter Volksmusik beschritten. Mit größter Sorgfalt sind die alten Quellen studiert und alle Unterlagen für jeden Tanz ausgewertet, selbst die Kostüme sind nach alten Vorbildern entworfen und ausgeführt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Im Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung fand eine Arbeitstagung der führenden Musikwissenschaftler Deutschlands statt, auf der neue Pläne für die Hebung und Betreuung des überkommenen musikalischen Erbes des deutschen Volkes beraten wurden. Reichsminister Rust hob in seiner Begrüßungsansprache hervor, welch unermeßliche Werte die Meister der deutschen Musik vergangener Zeiten geschaffen hätten und wie viel von diesem verpflichtenden Erbe noch der Vergessenheit zu entreißen und einem lebendigen Erklingen im Volke zu erschließen sei. Ein großes Institut für Deutsche Musikforschung ist im Erstehen, das nicht nur bestimmt sei, eine Reihe schon vorhandener kleinerer Einzelinstitute planvoll zusammenzufassen, sondern darüber hinaus der bisher vom Staat nicht hinreichend geförderten Musikforschung erstmalig eine großzügige Arbeitsmöglichkeit und eine zentrale Heimstätte zu bieten. Als eine der wichtigsten Aufgaben des Institutes, die dieses gemeinsam mit den maßgebenden Wissenschaftlern in den deutschen Landschaften durchzuführen habe, bezeichnete der Minister die Wiederaufnahme der Erforschung und Veröffentlichung der musikalischen Denkmale aus den früheren Kulturepochen. Auf diesem Gebiet war in der Ungunst der Nachkriegsjahre schließlich fast ein Stillstand eingetreten. Reichsminister Rust betonte, daß hier alle Kräfte von neuem anzusetzen seien. Im Verlauf der Tagung selbst wurden die Grundsätze erörtert, nach denen das Erbe der deutschen Musik künftig betreut werden soll.

Nach einem Erlaß des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung sind für das Jahr 1935/36 zu neuen Mitgliedern des Künstlerischen Prüfungsamtes, Abteilung für Musik, ernannt worden: für Gesang: Prof. Hertha Dehmlow, Prof. Graef, Prof. Ruge — für Klavier: Akademielehrer Studienrat Landgrebe — für Orgel: Akademielehrer Ahrens — für Theorie: Dr. Knab u. Prof. Dr. Wetzel — für Musikgeschichte: Prof. Dr. Halbig — für Musikerziehung: Akademielehrer Kantor Adolf Strube.

Im Konzertsaal der Staatlichen Hochschule für Musik veranstaltete erstmalig die Chorleiterklasse Theodor Jakobi einen Vortragsabend. Die Vortragsfolge umfaßte den weiten Spannraum von etwa vier Jahrhunderten und brachte neben vier- bis achtstimmigen a cappella-Chören auch solche, die von fünf oder sechs Blasinstrumenten, Klavier, Vorsänger, Streichorchester, kleinem Orchester und Orgel zum Teil recht originell begleitet wurden. Dieser mannigfache Chor- und Instrumentalsatz, sowie die Namen: Orlando de Lasso, Giovanni Gastoldi, G. Othmayr, Ludwig Senfl, Leonhard Lechner, W. A. Mozart, A. Bruckner, Joh. Brahms, Jos. Haas, Otto Jochum, Otto Siegl gaben ein umfassendes Bild von der Reichweite und Vielseitigkeit der Ausbildungsarbeit dieser Klasse. Man hatte die Vortragsfolge in geistliche und weltliche Gesänge aufgeteilt und jeder der jungen Chorleiter (Werner Janke, Günther Bruchhaus, Günther Menzel, Hans Otto Faller) dirigierte einmal im ersten, einmal im zweiten Teil. Besser gelangen durchweg die weltlichen Gesänge mit ihren lebhafteren, leichter fließenden Zeitmaßen. Dagegen bedingen die breiteren und schwereren Zeitmaße der geistlichen Chöre eine stärkere Führung, die mehr durch die kräftig ausstrahlende Eigenschwingung als durch die äußeren Gesten wirkt. An einer solchen aber fehlte es noch, auch wenn Hans Otto Faller bereits mehr über einige Routine verfügte. Den mehr oder weniger schablonenhaften, dabei durchaus ernsthaften Dirigierbewegungen fehlte noch die Verbindung mit dem eigenen inneren Erleben. Diese Verbindung herzustellen, dürfte die Hauptarbeit kommender Semester sein. F. H.

Auf Einladung des Herrn Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hielt Prof. Boell von der Hochschule für Musik in Köln in der letzten Juni-Woche für die Orgelstudierenden der Staatl. akademischen Hochschule für Musik und der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg einen mehrtägigen Kursus über den dritten Teil der Klavierübung von Joh. Seb. Bach ab.

Das Trapp'sche Konservatorium der Musik in München hat am 21. und 22. Juni seine diesjährigen Reifeprüfungen unter staatli-

cher Aufsicht abgehalten. Die 14 Prüfungskandidaten haben sämtlich bestanden und zwar 7 mit sehr gut, 1 mit fast sehr gut, 5 mit gut und 1 mit fast gut. Die Prüfungskandidaten sind hervorgegangen aus der Klavierklasse Kurt Merker (Hildegard Kratzsch), Hermann Kloth (Agnes Eberth, Emmi Fischer, Anni Voggesberger); aus der Violinklasse Dir. Jakob Trapp (Ilse von Heinemann, Luise Kirschenhofer, Elly Schlee, Philipp Wagner), Heinrich Ziehe (Georg Meier); aus der Celloklasse Erich Wilke (Helene Roubaud); aus der Sologesangs-Sonderklasse Kammersänger Otto Rudolph (Esther Mühlbauer); aus der Orgelklasse Dr. Alfred Zehelein (Hildegard Kratzsch, Heinz Schnauffer); aus der Kompositionsklasse Dr. Hans Sachße (Richard Boeck) und aus der Dirigierklasse Theodor Huber-Anderach (Joachim von Oertzen). Außerdem haben 8 Studierende ihr theoretisches Teilexamen erfolgreich abgelegt.

Das Bayer. Staatskonservatorium zu Würzburg legt seinen 60. Jahresbericht für 1934/35 vor. Das unter der Leitung von Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher im letzten Jahrzehnt mächtig emporblühende Institut zählte im vergangenen Schuljahr 422 Musikstudierende. Ein reges Konzertleben, das vielfach auch in die Öffentlichkeit tritt, kündet von dem guten Geist, der in diesem Institut lebendig ist. Das Staatskonservatorium ist besonders stolz auf seine vorbildliche Orchesterschule, und was darin geleistet wird, das hat ja erst vor kurzem wieder das „14. Mozartfest" zu Würzburg bewiesen. Aber auch im Laufe des Schuljahres fanden noch 5 Orchester-Konzerte mit Symphonien von Beethoven, Bruckner, Friedrich d. Großen, Haydn, Mozart, Werken von Bach und zahlreichen modernen Komponisten statt. Ein großes Chorkonzert kündete von dem Können auf diesem Gebiete und zahlreiche solistische Darbietungen von Schülern des Konservatoriums ließen erkennen, daß auch dem solistischen Nachwuchs alle Pflege angedeiht. Der Jahresbericht gibt auch Ausweis darüber, welche der Schüler direkt nach bestandener Reifeprüfung in feste Stellungen kamen und welche die Prüfung für das Lehramt der Musik bestanden haben. Ein enges Zusammenwirken mit der Universität, mit der Deutschen Arbeitsfront, mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" usw. zeigt zugleich, wie eng die Schule mit dem gesamten Musikleben Würzburgs verbunden ist.

Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft wählte in Basel anstelle des verstorbenen Prof. Dr. Karl Nef nunmehr den Basler Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Merian zum Präsidenten.

Das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung hat nunmehr unter Prof. Dr. Max Seiffert seine Tätigkeit in Berlin, Klosterstraße 36 aufgenommen.

Die Güntherschule zu München und Berlin für Gymnastik, Rhythmik, Musik und Tanz veranstaltet im Deutschen Sportforum zu Berlin-Grunewald in der Zeit vom 19. August bis 7. Sept. einen 3. Ferienlehrgang. Näheres Berlin-Wilmersdorf, Blüthgenstr. 5.

KIRCHE UND SCHULE

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Schulungsamt der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik vom 21.—31. 8. 1935 in dem Schulungsheim des NSLB Gau Westfalen-Süd „Die Wislade" bei Rahmede, Kreis Lüdenscheid das 2. Singlager für junge Lehrer. Die Leitung liegt in Händen von Helmuth Jörns und Dr. Theodor Warner, Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik. An Arbeitsgebieten stehen zur Behandlung: das zeitnahe alte und neue Volkslied, Sprechchorarbeit, Chorübung und kurze Chorleiterschulung, einfaches Instrumentalspiel (vor allem das Musizieren mit Flöten, Fanfaren und Landsknechtstrommeln) und im Anschluß daran Selbstbau von Bambusflöten und Landsknechtstrommeln, Fest- und Feiergestaltung. Außerdem sind methodische, volkskundliche und geopolitische Referate vorgesehen. An dem Lager können Lehrer aller Schularten teilnehmen. Die Unkosten für Unterbringung, Verpflegung und Lehrbeitrag werden 21.50 Mk. nicht übersteigen. Außerdem wird eine Einschreibegebühr von 1.— Mk. erhoben, die zugleich mit der Anmeldung an das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 — Postscheckkonto Berlin Nr. 68731 — zu entrichten ist. Möglichst frühzeitige Meldung wird empfohlen, da die Teilnehmerzahl beschränkt ist. Fahrpreisermäßigung von 50 v. H. wird den zugelassenen Teilnehmern gewährt.

Organist Georg Winkler, Leipzig, spielte am 23. Juni über den Reichssender Leipzig „Zeitgenössische Orgelmusik". Zur Aufführung kamen Werke von A. Kanetscheider - Innsbruck, H. Schindler-Würzburg, R. Trägner - Chemnitz, F. Schulze-Dessau.

Prof. Otto Becker konnte unlängst auf den Tag zurückblicken, an dem er vor 25 Jahren als Organist der Hof- und Garnisonkirche vom Kaiser nach Potsdam berufen wurde. Damals spielte er im Gottesdienst erstmalig in Vertretung des alten Organisten Meister Baltin die Orgel, um am 1. Juli 1910 seine Potsdamer Stellung endgültig anzutreten. 25 Jahre sind es in diesem Jahre auch her, seit er zum ersten Male als Glockenist und damit als Potsdams „höchster Beamter" die Glok-

ken der Garnisonkirche mit Liedweisen zum Erklingen brachte. Ein besonderer Ehrentag war es für Prof. Becker, als er am 21. März 1933 den denkwürdigen Staatsakt in der Garnisonkirche musikalisch ausgestalten konnte.

Domorganist Prof. Fritz Heitmann brachte kürzlich auf Einladung den dritten Teil der „Klavierübung" von Joh. Seb. Bach geschlossen im Berner Münster zur dortigen erfolgreichen Erstaufführung. Im Großmünster in Zürich hinterließ er mit einem Reger-Abend außerordentlich starke Eindrücke.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120, gibt folgendes Merkblatt für das Schulungslager „Rasse, Kultur und Geschichte" (5. bis 10. 8. 1935) bekannt. Lagerleiter und wissenschaftlicher Leiter: Dr. Köhn, Berlin. Vortragende: Ihre Mitarbeit haben bisher fest zugesagt: Dr. Brinckmann, Prof. der Kunstgeschichte — Dr. Franke, Oberstudiendirektor — Dr. Ulrich Haake, Studienrat — Professor Dr. Halbig — Dr. Hüttig, Rassenpol. Amt — Dr. Jantzen, Zentralinstitut — Dr. Ost, Oberstudiendirektor — Dr. Pleyer, Reichsleitung des VDA. — Alfred Pudelko, stellv. Leiter des Zentralinstituts — Dr. Ruttke, Direktor des Reichsausschusses für Volksgesundheitsdienst — Dr. Bruno K. Schultz, Privatdozent — Dr. Schulze, Studienassessor — Edmund Weber, Studienrat i. R. — alle in Berlin — Dr. phil. et med. Neuert, Thür. Landesamt für Rassewesen. Vorträge: Grundsätzliche Fragen der Erb- und Rassenkunde — Anlage und Umwelt in der geistigen Entwicklung (Zwillingsforschung) — Das Sterilisationsgesetz (weltanschaulich und erbbiologisch) — Züchterische Familienkunde — Die gegenwärtige Aufgabe der rassenpolitischen Erziehung — Die Entstehung von Rassen mit besonderer Berücksichtigung der Germanen und Vorgermanen — Rasse und Geschichte (Vom Altertum bis zur Gegenwart, fünf Vorträge) — Die Rassengeschichte Frankreichs — Die Geschichte unserer slawischen Nachbarvölker vom rassischen und nationalpolitischen Standpunkt — Rasse und Musik (drei Vorträge) — Rasse und Dichtung — Der Rassegedanke im deutschkundlichen Unterricht der Volks- und Mittelschule — Rasse und bildende Kunst — Rasse, Geopolitik und Erdkunde. Da Prof. Dr. Halbig, Lehrer für Musikwissenschaft an der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, seine Teilnahme für die Gesamtdauer des Lagers zugesagt hat, so sollen instrumental- und vokalmusikalische Übungen und Darbietungen, vor allem alter deutscher polyphoner Volksmusik in den Tageslauf eingebaut werden. Hierfür kommen als Instrumente Geige, Bratsche, Cello, Blockflöte und Viole in Frage. Die Kosten für volle Verpflegung und Unterkunft einschließlich Lehrbeitrag (6 Tage) betragen 16.— RM. Nicht gegen Unfall Versicherte zahlen 1.— RM. mehr. Die Beiträge werden am Beginn des Schulungslagers eingezogen. Die Anreise muß bis zum 4. abends erfolgt sein, die Arbeit schließt am 10. 8. mittags ab.

PERSÖNLICHES

Horst Falke, Bariton der Dresdener Staatsoper geht für drei Jahre als 1. Charakter- und lyrischer Bariton an die Leipziger Oper.

Fritz Wolff von der Berliner Staatsoper wurde für die kommende Spielzeit als Heldentenor an das Opernhaus in Nürnberg verpflichtet.

Opernsänger Alfred Räuchle, zur Zeit am Stadttheater in Zürich, wurde als lyrischer Tenor und jugendlicher Heldentenor an die Preußischen Staatstheater in Berlin und Kassel verpflichtet.

L. Suthaus, der erst achtundzwanzigjährige Heldentenor wurde unter gleichzeitiger Ernennung zum Kammersänger an die Württembergische Staatsoper Stuttgart verpflichtet.

An das Stadttheater Hagen i. W. wurde der Kapellmeister Hans Mikorey vom Chemnitzer Opernhaus als Nachfolger des nach Augsburg berufenen Kapellmeisters Lippert verpflichtet.

An die Münchener Staatsoper wurden Rosa Husza und Moja Forbach berufen.

Helene Fahrni wurde an das Landeskonservatorium Leipzig als Nachfolgerin von Elena Gerhard berufen.

Prof. D. Dr. Karl Straube wurde in Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste um die Geltung der deutschen Musik im Auslande zum Senator der Deutschen Akademie in München ernannt.

Der hervorragende Gesangsmeister Prof. Julius von Raatz-Brockmann scheidet, nachdem er die Altersgrenze erreicht hat, am Ende dieses Semesters als Lehrer der Staatlich akademischen Hochschule für Musik in Berlin aus.

Der Intendant des Deutschen Grenzlandtheaters zu Görlitz, Peter Hoenselaers, ist zum Intendanten der Städtischen Bühnen und Freilichtbühnen in Stettin ernannt worden.

Kammersängerin Elsa Stünzner, die in diesem Jahre auf eine 25jährige Bühnenlaufbahn an der Dresdener Staatsoper zurückblicken konnte, wird mit Ende dieser Spielzeit ihre Bühnentätigkeit aufgeben. Da aber ihre Abschiedsvorstellung der Dresdner Opernwochen wegen nicht mehr in dieser Spielzeit stattfinden kann, wird sie sich erst zu Beginn der neuen Spielzeit als Elisabeth in „Tannhäuser" verabschieden.

Der bisherige 1. Bratschist des Rostocker städt. Orchesters, Erich Seidl, wurde zum Konzertmeister (Violine) dortselbst ernannt.

Für die Rechnungsjahre 1935 und 1936 iſt für den Regierungsbezirk Minden als ſtaatlicher Muſikberater der ſtädtiſche Muſikdirektor Werner Gößling in Bielefeld ernannt worden.

Die Preſſeſtelle der Reichsmuſikkammer gibt bekannt: Der bisherige Hauptſchriftleiter der Zeitſchrift „Muſik im Zeitbewußtſein" und Leiter des Preſſe- und Kulturamtes der Reichsmuſikkammer, Dr. Friedrich Mahling, wurde auf Anordnung der Geſchäftsführung der Reichskulturkammer wegen kulturpolitiſcher Unzuverläſſigkeit ſeiner ſämtlichen Ämter in der Reichsmuſikkammer enthoben.

Zum Intendanten der Vereinigten Chemnitzer Stadttheater wurde Walther Pittſchau, zuletzt in Königsberg, zum Leiter der Oper Guſtav Schmitt-Mutzbauer, zuletzt Intendant der Städtiſchen Theaterbetriebe in München-Gladbach und Rheydt, berufen. Die Berufung des neuen Intendanten bedarf noch der Genehmigung des Reichspropagandaminiſteriums, Opernkapellmeiſter Ludwig Leſchetitzky, der bis vor kurzem auch die Oper geleitet hat, iſt künftig als Konzertdirigent und mit Herbert Charlier als Opernkapellmeiſter tätig. Die Städt. Theater in Chemnitz bleiben auch in Zukunft dem Städt. Kulturamt unter Leitung von Stadtrat Ballerſtedt unterſtellt.

Miniſterpräſident und Kultusminiſter Mergenthaler hat nachſtehenden Künſtlern für die Dauer ihrer Zugehörigkeit zu den Württemberg. Staatstheatern die Dienſtbezeichnung Kammerſänger bzw. Kammerſängerin verliehen: Hubert Buchta, Engelbert Czubok, Max Roth, Ludwig Suthaus, Vally Brückl, Paula Kapper, Maria Rösler-Keuſchnigg.

Prof. Florizel v. Reuter wirkte mit großem Erfolge als Soliſt beim Würzburger Mozartfeſt mit.

Prof. Max Strub wurde für die nächſte Saiſon als Soliſt für ein Gewandhaus-Konzert verpflichtet.

Domorganiſt Joſeph Ahrens von der Berliner Hedwigskathedrale wurde vom Reichs- und Preuß. Miniſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung zum Mitglied des Künſtleriſchen Prüfungsamtes ernannt.

Der von Intendant Rode an das Deutſche Opernhaus engagierte lyriſche und Spielbariton Karl Schmitt-Walter iſt für die Münchener Feſtſpiele verpflichtet worden.

Dr. Guſtav Koslik, Kapellmeiſter am Stadttheater Saarbrücken, iſt als Nachfolger von Wolfg. Martin zum Erſten Städt. Kapellmeiſter und Dirigenten des Muſikinſtituts Koblenz berufen worden.

Der Reichs- und Preuß. Miniſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung hat den Direktor des Städt. Konſervatoriums in Osnabrück, Dr. W. Marton, zum ſtaatlichen Muſikberater für den Regierungsbezirk Osnabrück für die Rechnungsjahre 1935 und 1936 ernannt.

Die Stadt Breslau hat den Vertrag mit GMD Franz v. Hoeßlin, muſikaliſcher Oberleiter des Stadttheaters und der Schleſiſchen Philharmonie, erneuert. Der Künſtler hat neben den großen Orcheſter-Konzerten in der vergangenen Spielzeit auch Kammerſymphonie-Konzerte eingeführt, die nicht nur großen Teils ausverkauft waren, ſondern mehrfach wiederholt werden mußten, ein Haydn-Abend z. B. ſchon zum ſiebenten Male.

Für den an die Koburger Bühne berufenen bisherigen Intendanten Dieterich wurde zum Leiter des Ulmer Stadttheaters Reinhold Ockel ernannt. Intendant Ockel ſteht gegenwärtig im 37. Lebensjahr. Er war zuletzt als Oberſpielleiter am Aachener Stadttheater tätig.

Reichsminiſter Dr. Goebbels hat zum Intendanten des Reichsſenders Saarbrücken Dr. Raskin berufen. Zum Oberſpielleiter und Leiter der Abteilung „Zeitfunk" wurde Werner Pluecker ernannt, der bisherige Leiter der Abteilung „Zeitfunk" am Deutſchlandſender. Der Reichsſender Saarbrücken wird im Laufe dieſes Sommers eröffnet. — Dr. Adolf Raskin wurde im Jahre 1900 in Köln geboren. Er promovierte zum Dr. phil. Von 1924 bis 1929 war Dr. Raskin in Saarbrücken Kulturpolitiker und Feuilleton-Schriftleiter der „Saarbrücker Zeitung" und wurde 1929 an die „Rhein.-Weſtfäl. Ztg." in Eſſen berufen. Im Mai 1933 übernahm er die Abteilung für Muſik, Literatur und Unterhaltung beim Reichsſender Köln und wurde im Januar 1934 auf Vorſchlag des Reichsſendeleiters vom Reichsminiſter Dr. Goebbels mit der Leitung der Saarkampfzentrale des deutſchen Rundfunks beauftragt.

Elſe Gentner-Fiſcher, die namhafte Sängerin der Frankfurter Oper, tritt mit Ablauf dieſer Spielzeit in den Ruheſtand. Seit über dreißig Jahren hat die Künſtlerin ohne Unterbrechung an dem Frankfurter Inſtitut gewirkt und in dieſer Zeit vom lyriſchen Sopran über das „Zwiſchenfach" bis zur Hochdramatiſchen alle Entwicklungen durchgemacht.

Meinhard v. Zallinger vom Kölner Opernhaus wurde als Kapellmeiſter an die Münchener Staatsoper verpflichtet.

Richard Strauß hat den von uns ſchon länger erwarteten Rücktritt vom Präſidium der Reichsmuſikkammer genommen.

Zum Leiter des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten wurde Dr. h. c. Paul Graener ernannt.

Reichsminister Dr. Goebbels hat zum Präsidenten der Reichsmusikkammer GMD Prof. Dr. Peter Raabe, der seit kurzem seinen Wohnsitz in Weimar genommen hat, berufen.

Der Heldentenor Fritz Willeroth-Schwenck wurde vom Landestheater zu Altenburg zum Staatsopersänger ernannt.

Heinrich Hollreifer, ein Schüler von Staatskapellmeister Elmendorff wurde als Opernkapellmeister an das Landestheater zu Darmstadt verpflichtet.

GMD Dr. Karl Böhm-Dresden wurde eingeladen, das Gewandhaus-Sonderkonzert anläßlich der Leipziger Herbstmesse zu dirigieren.

Der Komponist Erich Rust in Stettin wurde zum staatl. Musikdirektor ernannt.

Ferdinand Trost verläßt seine Stellung beim Reichssender Stuttgart um eine Kapellmeisterstellung der Münchener Staatsoper anzunehmen.

Der schwedische Tondichter Atterberg wurde von der Dresdener Staatsoper eingeladen, am Dresdener Operninstitut eigene Werke zur Aufführung zu bringen.

Der lyrische Tenor Josef Moseler verabschiedete sich in Maillarts „Glöckchen des Eremiten" (Sylvain) vom Staatstheater Wiesbaden und folgt einem Ruf als 1. lyrischer Tenor an das Stadttheater Essen.

Der ausgezeichnete Ballettmeister des Wiesbadener Staatstheaters Arthur Sprankel wechselt sein Tätigkeitsfeld und geht an die Breslauer Bühne.

Der lyrische Bariton Carl Schmitt-Walter scheidet aus dem Ensemble des Wiesbadener Staatstheaters aus und ist ab nächster Spielzeit an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Geburtstage.

Seinen 75. Geburtstag feierte unser verdienter Mitarbeiter, der Musikforscher Prof. Dr. Arthur Prüfer zu Leipzig. Arthur Prüfer hat sich besonders als ein Kämpfer um das Werk Richard Wagners und um Bayreuth verdient gemacht. Er schrieb die Biographie des Thomas-Kantors Joh. Hermann Schein und gab dessen sämtliche Werke in 8 Bänden heraus. Weitere Werke von ihm über Heinrich Schütz, J. S. Bach, Franz Liszt verdienen neben zahlreichen Zeitschriften-Aufsätzen besondere Erwähnung.

Therese Rothauser, das langjährige frühere Mitglied des Berliner Kgl. Opernhauses, wurde 70 Jahre alt.

Seinen 60. Geburtstag verlebte der Gesanglehrer des Berliner Staats- und Domchores, Organist und Chordirigent an St. Nicolai, Alexander Curth.

Armi Klemetti, die Dirigentin des finnischen Bauernchores „Kuortaneen Laulajat" den sie u. a. schwierige Werke wie Bachs Motette „Jesu meine Freude" einstudierte, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Charles Martin Loeffler, einer der ältesten amerikan. Komponisten im Alter von 74 Jahren.

† im Alter von 60 Jahren Kammersänger Boltz-München an einem Hitzschlag.

† in Wien der bekannte Bühnenbildner Hofrat Prof. Alfred Roller.

† der Goldschmied Wilhelm Härter, Deutschlands ältester aktiver Sänger, im Alter von 87 Jahren.

† im 62. Lebensjahr der langjährige 1. Solofagottist des Rostocker Städt. Orchesters Adolf Lotz.

† im Alter von 72 Jahren der verdiente Kirchenmusikdirektor und Kantor Prof. Paul Stöbe in Zittau.

† der Konzertmeister Ashauer zu Rostock im Alter von 47 Jahren.

BÜHNE

Ab 1. August dieses Jahres wird das Wiesbadener Staatstheater als erstes deutsches Theater vom Reich übernommen und seiner hohen Aufgabe gemäß, westliches Bollwerk deutscher Kultur zu sein, ausgebaut.

Generalintendant Bruno Iltz bringt in der kommenden Spielzeit in der Düsseldorfer städtischen Oper „Der König von Yvetot" von Ibert zur Uraufführung.

Das Aachener Stadttheater bereitet eine Darbietung von Händels „Julius Cäsar" als Freilichtoper im Aachener Kurgarten vor. Die Leitung hat der neue Generalmusikdirektor Herbert von Karajan.

Das Stadtheater Dortmund hat eine Oper des Sudetendeutschen Veidl zur reichsdeutschen Uraufführung angenommen.

Im Salzburger Marionettentheater gelangt demnächst Mozarts erste Oper „Apollo und Hyacinthus" in der Übersetzung und Neufassung Dr. Tenscherts zur Erstaufführung. Der Stoff ist der griechischen Mythologie, einer der Metamorphosen des Ovid entnommen. Das Zeitmilieu der Entstehung und Aufführung des Werkes ist die italienische Barockoper und die Salzburger Universität. Die Oper wird von dem Bühnenbildner Franz Schaffgotsch inszeniert.

Die Staatsoper in Bremen hat Werner Egk Gelegenheit gegeben, seine Oper „Die Zaubergeige" selbst zu dirigieren. Der Komponist hatte einen so großen Erfolg, daß er sich im Kreise seiner Mitarbeiter viele Male dem begeisterten Publikum zeigen mußte. Der Aufführung, mit der die Opernspielzeit im Staatstheater Bremen abgeschlossen wurde, wohnten Kapellmeister Swarowski

und Oberſpielleiter Hartmann von der Staatsoper Berlin bei, die das Werk zur Aufführung in der erſten Hälfte der nächſten Spielzeit erworben haben.

Der deutſche Bühnenſpielplan verzeichnet für Mai d. J., trotzdem eine große Anzahl von Bühnen bereits geſchloſſen haben, noch 15 Uraufführungen an deutſch ſpielenden Theaterbühnen des In- und Auslandes. Die Oper, einſchließlich Märchenſpiel und Legende muſikaliſcher Art, ſteht mit vier Neuheiten an der Spitze, von denen allerdings drei ausländiſcher Herkunft ſind. Es folgen das Schauſpiel und die Komödie mit je drei, das Luſtſpiel mit zwei, Operette, Tragödie und Poſſe mit einer Uraufführung. Berlin, Hamburg und Wien ſind die Hauptbeteiligten, aber auch Lübeck, Münſter, Duisburg, Krefeld, Roſtock, Frankfurt a. M. und Kiel haben noch das Wagnis einer völligen Neuheit am Schluß der Spielzeit unternommen.

Das Düſſeldorfer Opernhaus beginnt am 15. September mit einer Feſtaufführung von Pfitzners „Paleſtrina", die der Komponiſt dirigieren wird.

Am 13. Juni wurde erſtmalig die Oper „Der Fremde" von Hugo Kaun in Weimar aufgeführt, die einen außergewöhnlichen Erfolg beim Publikum hatte. Ferner wurde das Werk am 17. und 29. Juni aufgeführt.

Staatskapellmeiſter Prof. Heger von der Berliner Staatsoper wurde beauftragt, auf die Dauer eines Jahres neben ſeiner Tätigkeit an der Berliner Staatsoper das Amt eines „Leitenden Staatskapellmeiſters" am Staatstheater zu Kaſſel zu übernehmen, um am Neuaufbau der dortigen Oper mitzuwirken.

Die Auswirkungen der Danziger Sparaktion haben den Senat der freien Stadt Danzig veranlaßt, den im Gange befindlichen Umbau des Danziger Staatstheaters erſt zur Spielzeit 1936/37 fertigſtellen zu laſſen. Die Oper bleibt dadurch während der Spielzeit 1935/36 geſchloſſen. — Generalintendant Merz hat ſich mit dem deutſchen Bühnenverein in Verbindung geſetzt, um die Bühnenmitglieder in Deutſchland in Engagements unterzubringen.

Die für 30. 6. im Wiesbadener Staatstheater vorgeſehene Uraufführung der 3aktigen Oper „Der Student von Prag" von Erich Mirſch-Riccius iſt bis nach der 6wöchigen Sommerpauſe verſchoben.

Die Theatergemeinſchaft zwiſchen den Städtiſchen Bühnen Duisburg und dem Stadttheater Bochum iſt nach Ablauf der Spielzeit beendet. Duisburg wird in der kommenden Spielzeit unter Leitung von Operndirektor Scheel eine ſelbſtändige Oper haben, die ſowohl im Theater am Königsplatz wie im Theater in der Kronprinzenſtraße einen ſelbſtändigen Spielplan aufweiſt. Die Duisburger Oper iſt durch das außerordentliche Anwachſen der geſchloſſenen Vorſtellungen für „Kraft durch Freude" nicht mehr in der Lage, Opernvorſtellungen in dem bisherigen Ausmaße nach auswärts abzugeben.

Aus Anlaß des 25jährigen Beſtehens des Münchener Theatermuſeums, das durch eine Stiftung der großen Schauſpielerin Clara Ziegler entſtanden iſt, fand ein Feſtakt ſtatt, bei dem Staatsminiſter Wagner mitteilte, daß, einem Wunſche des Führers entſprechend, die Kunſtſtadt München das große deutſche Theatermuſeum erhalten werde. Die Clara-Ziegler-Stiftung werde hierbei den Grundſtock bilden. Schon in abſehbarer Zeit ſolle dieſes neue Werk entſtehen.

„Lord Savilles Verbrechen", eine Oper des jungen Komponiſten Hans Joachim Therſtappen, wird in der kommenden Spielzeit von Operndirektor Scheel in Duisburg zur Uraufführung gebracht.

Weingartners Pläne an der Wiener Staatsoper. Am 1. September wird die Wiener Staatsoper mit Mozarts „Figaros Hochzeit" eröffnet. Am 6. September dirigiert Direktor Weingartner die neueinſtudierte Oper von Lortzing „Zar und Zimmermann". Die erſte Premiere der kommenden Spielzeit iſt Franz Salmhofers „Dame im Traum", Text von Ernſt Decſey, von Kapellmeiſter Krips ſtudiert und dirigiert. Dann folgt Ottorino Reſpighis „La fiamma", das zu Rom 1934 uraufgeführte letzte Bühnenwerk des führenden italieniſchen Komponiſten. Weiter folgt Hubays „Anna Karenina" nach dem berühmten Drama von Tolſtoi. Wilhelm Furtwängler wird in der kommenden Spielzeit zunächſt den „Tannhäuſer" neu einſtudieren und dirigieren mit Lotte Lehmann als Eliſabeth. An weiteren Neueinſtudierungen iſt ſodann Bizets „Carmen" vorgeſehen mit Jarmila Novotna als Carmen und Direktor Weingartner als Dirigenten. Schließlich kommt dann noch die vollkommene Umgeſtaltung von Webers „Oberon" in Frage. „Die Entführung aus dem Serail" wird in der Florentiner Beſetzung mit Margarete Perras und Charles Kullmanns in Szene gehen.

Die Darmſtädter Oper will in der neuen Spielzeit u. a. folgende Werke herausbringen: Coſi fan tutte, Euryanthe, Holländer, Ring, Die Frau ohne Schatten, Die ſchweigſame Frau, Evangelimann, Wolf-Ferraris Schmuck der Madonna, Cornelius' Barbier von Bagdad, Wolfs Corregidor, Roſelius' Godiva, Muſſorgſkys Jahrmarkt von Sorotſchintzy, Wagner-Regenys Günſtling.

Das Wüttemb. Staatstheater zu Stuttgart legt eine Rückſchau auf die Spielzeit 1934/35 vor, aus welcher erſichtlich iſt, daß

in der Oper 36 verschiedene Werke von 22 Komponisten zur Aufführung kamen, worunter Richard Wagner mit 6 Werken an erster Stelle steht. Als Uraufführung ist die Oper „Der falsche Waldemar“ von dem jungen Berliner Komponisten Paul Höffer zu verzeichnen, als Erstaufführung Frankensteins Oper „Li Tai-Pe“. Hans Pfitzner dirigierte, stürmisch gefeiert, seine Oper „Das Herz“. Erwähnenswert ist noch, daß sich die Besucherziffer in der Oper um 28%, im Schauspiel nur um 11% vermehrte. Die Symphoniekonzerte der Staatstheater-Kapelle standen wieder unter Leitung von Prof. Carl Leonhardt, während Richard Kraus und Hermann Abendroth als Gastdirigenten erschienen.

Das Bühnenjahrbuch des Badischen Staatstheaters zu Karlsruhe verzeichnet in dem Rückblick auf das Spieljahr 1934/35 116 deutsche und 44 italienische Opernaufführungen. Der meist gespielte Komponist war Richard Wagner mit 31 Aufführungen. GMD Klaus Nettstraeter hat im Rahmen dieser großen Arbeit den „Ring des Nibelungen“ in vollständiger musikalischer Neueinstudierung in diesem Winter herausgebracht. Besonders erfreulich kann verzeichnet werden, daß die deutsche Volksoper „Der Freischütz“ mit 18 Abenden die höchste Aufführungsziffer erreichte, ein Erfolg, der unserer neuen deutschen Selbstbesinnung und der Neuinszenierung durch den Intendanten Dr. Thur Himmighoffen zu danken ist. Als besonderes Verdienst muß die Aufführung von Cornelius' „Barbier von Bagdad“ erwähnt werden. Als Uraufführung ist die neuromantische Märchenoper „Melusina“ von Hermann Henrichs, als Erstaufführungen die heitere Oper „Münchhausens letzte Lüge“ von Dransmann und „Donna Diana“ von E. N. v. Reznicek zu erwähnen.

KONZERTPODIUM

Die Landesleitung Bayern der Reichsmusikkammer legt Wert auf die Bekanntgabe, daß die Einstudierung von Haydns „Schöpfung“ in der Münchener Ausstellungshalle durch Friedr. Rammelt erfolgte.

Im Festsaale des „Collegium Hungaricum“ gab es auf Einladung des Berliner Ungarnvereins ein rassiges Musizieren, an dem außer einer Quartettvereinigung, unter Führung des Violinisten Franz v. Köblös mehrere Instrumentalisten und die Sopranistin Elisabeth v. Haubert beteiligt waren. Die stimmbegabte Sängerin beherrscht die Koloratur mit beachtenswerter Virtuosität; Temperament und Können des Geigers kamen namentlich ungarischen Volks- und Nationalweisen zustatten. Der starke Beifall der vorwiegend stammverwandten Hörerschar war demnach nur zu verständlich.

In der Aufführung von Haydns „Schöpfung“ wirkte zum erstenmal das neugegründete „Bayerische Landesorchester“ mit, das Dr. Götz Mayerhofer, der Musikbeauftragte der Stadt München im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer ins Leben gerufen hat. Die Kapelle ist 80 Mann stark. Die Gründung war eine Notwendigkeit schon deshalb, weil uns im Sommer die Philharmoniker fehlen, die in Bad Kissingen spielen. ...

Die Chöre der Gruppe Spandau des Reichsverbandes der Gemischten Chöre Deutschlands e. V. vereinigten sich für die Feier des „Deutschen Liedertages 1935“ am 23. Juni zu einem Gesamtchor von rund 200 Stimmen. Das öffentliche Singen fand auf folgenden Plätzen statt: in Spandau (Südpark, Stabholzgarten am neuen Rathaus); in Dallgow-Döberitz (Park am Wasserturm); in Elstal (Adolf Hitler-Platz). An der Veranstaltung im Stabholzgarten beteiligten sich die Kapelle des 3. Bat. Inf.Regts. 9 (Ltg. Obermusikmeister Berdien).

Else Blatt (Klavier) spielte im Rahmen der Reichs-Bach-Händel-Schütz-Feste der Reichsmusikkammer in dem neueröffneten, im Geburtsjahr Bachs erbauten Schloßtheater zu Celle alle Französischen Suiten von Joh. Seb. Bach.

Für die nächste Spielzeit sind schon jetzt Aufführungen des Oratoriums „Die heilige Elisabeth“ von Joseph Haas vorgesehen in M.-Gladbach, Borna, Rumburg, Rheine, Dortmund, Landau, Schwerte.

Beim 25jährigen Jubiläum der Technischen Hochschule Breslau (das im Rahmen des 1. Tages der deutschen Technik in Anwesenheit des Reichsministers Dr. Rust feierlich begangen wurde) gelangte das 6stimm. Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer“ von J. S. Bach in einer Bearbeitung für Bachorchester von Hermann Matzke, der auch den musikalischen Teil der Veranstaltung mit der Schlesischen Philharmonie (Schütz, Bach, Händel) leitete, erstmalig zur Aufführung.

In den Sinfoniekonzerten des Hessischen Landestheaters Darmstadt wirken 1935 bis 1936 folgende Solisten mit: Walter Gieseking, Edwin Fischer, Georg Kulenkampff, Senta Bergmann, Enrico Mainardi, Maria Reining.

Anläßlich des Volkstümlichen Beethovenfestes der Stadt Bonn brachte Prof. Max Strub das Violinkonzert zu glanzvoller Wiedergabe. In einer Kammermusikmatinee stellte sich das Strub-Quartett an gleichem Platz in seiner neuen Besetzung mit Jost Raba, Walter Trampler und Ludwig Hoelscher vor. War Prof. Strub schon am Vorabend enthusiastisch gefeiert worden, so gestaltete sich auch das Auftreten mit seinen Kollegen zu einem außerordentlichen Triumph.

Heinrich Laber dirigierte zwei Konzerte der Weimarer Staatskapelle im Deutschen Nationaltheater mit außerordentlichem Erfolg und brachte als Uraufführung eine Suite von Kurt Rücker. Beim Thüringer Gausängerfest in Gera kam unter Labers Leitung „Langemarck" von Karl Schüler zur Uraufführung.

Beim Nordischen Musikfest in Lübeck hatte das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Leitung von Gertrude-Ilse Tilsen wiederum einen großen Erfolg zu verzeichnen. Die dänischen, finnischen und norwegischen Kompositionen wurden von dem in Scharen zugeströmten Publikum mit großem Interesse aufgenommen und ein nicht enden wollender Beifall zwang die jungen Künstlerinnen zu einer Zugabe.

Im Kurhaus zu Baden-Baden brachte KM Herbert Albert zwei Ouvertüren-Abende, in welchem u. a. Cherubinis „Anakreon", Beethovens Leonore I, Richard Wagners „Christoph Kolumbus", Thuilles „Romantische", Busonis „Lustspiel-Ouvertüre" und von Scheinpflug und Wetzler die Shakespeare-Lustspiel-Ouverturen zur Aufführung.

Im Reutlinger Natur-Theater brachte das Orchester des Schwäbischen Singkreises unter Hans Grischkat als Serenade Mozarts „D-dur-Serenade" und Haydns „Abschieds-Symphonie" und Symphonie Nr. 82 D-dur zur Aufführung.

Die bekannte Konzert-Altistin Johanna Egli ist unter den neuesten Kulturschallplatten mit dem „Laudamus te" aus der großen c-moll-Messe von Mozart vertreten.

Der junge Kölner Pianist Erwin Bischoff, der sich durch sein Einsetzen für neue Musik bereits einen Namen machte, spielte am Reichssender Köln die „Tonsätze für Klavier" von Ludwig Weber sowie das „Divertimento" von Ottmar Gerster.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Georg Vollerthun schreibt eine Oper „Die Orgel von Wilmar", Hermann Reutter steht vor der Vollendung seiner Oper „Doktor Johannes Faust", die in Frankfurt zu Beginn der neuen Spielzeit herauskommt. Roderich von Mojsisovics hat die Komposition der Oper „Norden in Not" beendet, die nach einem Text von Fritz Stege auf Rügen zur Zeit Störtebeckers spielt, der Münchener Komponist Fritz Neubert bearbeitet Paul Heyses „Vanina Vanini" als Oper, Casimir von Paszthory brachte die Vertonung der Oper „Die Prinzessin und der Schweinehirt" zum Abschluß. Felix von Weingartner gestaltet ein Opernwerk, dessen Held der Kaiser Julian Apostata ist. Adriano Lualdi schreibt eine Oper „Der schwarze Blitz", Friedrich Karl Grimm beschäftigt sich mit der Vertonung von

Körners „Zriny“, und Raoul von Koczalski, der bekannte Chopinspieler, hat ein Ballett in Arbeit, das unter dem Titel „Die Reise nach Polen“ eine interessante Gegenüberstellung von polnischen und deutschen Nationaltänzen enthält.

Auf dem Gebiet der Oper sind zahlreiche neue Schöpfungen im Werden begriffen. Hier ist besonders das Aufsteigen eines bisher unbekannten, in West-Berlin wohnhaften älteren Komponisten bemerkenswert, des Nikischschülers Erich Mirsch-Riccius. Seine Oper „Der Student von Prag“ wird von Elmendorff in Wiesbaden uraufgeführt, der Deutsche Kurzwellensender bringt seine einaktige Oper „Licht“ heraus, und zwar am 31. Juli, während Berlin weiterhin im Herbst die Uraufführungen eines Klavierkonzertes, eines Violinkonzertes, einer Sinfonie „Heliogabal“ und Königsberg die Taufe seiner „Max-und-Moritz-Suite“ erleben wird. Augenblicklich arbeitet Mirsch-Riccius an einer Oper „Der Zauberer von Hameln“.

Der Komponist Karl Diergardt (Darmstadt) hat eine Oper „Herz Ahoi“ vollendet, die das Mainzer Stadttheater zur Uraufführung angenommen hat.

Der „Landchor“, eine neue Chorsammlung für gemischten Chor, gibt Dr. Walter Lott heraus unter Mitarbeit von Hermann Grabner, Hans Lang, Heinrich Lemacher, Walter Rein und Bruno Stürmer.

Kürzlich kamen die Kammerklavierkonzerte von Roderich von Mojsisovics in den Reichssendern Köln und Frankfurt zur Aufführung durch Sascha Bergdolt, welche das 2. Konzert f-moll spielte und Grete Altstadt-Schütze, welche das 1. Konzert in A-dur interpretierte.

Hans Chemin-Petits Hymnen nach Hölderlin für Bariton und Orchester, die seinerzeit von GMD Fritz Busch erfolgreich uraufgeführt worden sind, gelangten bisher an folgenden Stellen zur Aufführung: Dresden (Konzert u. Reichssender), Berlin (Deutschlandsender und Kurzwellensender), München (unter Hausegger und im Reichssender), Köln (Reichssender).

Herbert Brust schrieb eine Musik zu dem Märchenspiel „Genoveva im Walde“ von R. Billinger. Die Erstaufführung fand im Juni am Reichssender Königsberg statt.

VERSCHIEDENES

Die Wagner-Abende beginnen mit Darbietungen von Kompositionen des jungen Richard Wagners. Zum Teil selten gehörte Jugendkompositionen werden zur Aufführung gebracht werden, wie z. B. die Komposition Richard Wagners zu Goethes „Faust“, ferner Maria Stuarts Abschied von Frankreich und die B-dur-Klaviersonate, die Richard Wagner während seiner Studienzeit bei Kantor Thomas Weinlich in Leipzig schrieb. Besonders wertvoll dürfte die Aufführung von Teilen aus der unveröffentlichten A-dur-Klaviersonate sein, die bisher nur einmal gelegentlich der 90. Geburtstagsfeier von Frau Cosima Wagner überhaupt erklungen ist.

Die Landesstelle Süd-Hannover-Braunschweig des Reichspropaganda-Ministeriums teilt eine Verlautbarung der Landesleitung der Reichs-Musikkammer mit, in der zunächst betont wird, daß das Deutschland- und das Horst-Wessel-Lied in Vergnügungsstätten nicht gesungen oder gespielt werden dürfen. Weiter heißt es, aus besonderer Veranlassung heraus müsse darauf hingewiesen werden, daß auch der Badenweiler Marsch zu den Tonstücken gehört, die nicht durch Darbietung in Kaffeehäusern, Vergnügungslokalen und Schankstätten zur Alltagsware herabgewürdigt werden dürfen.

Wie die „O. Z. am Abend“ berichtet, wurde eine „Meistersinger“-Aufführung in der Wiener Staatsoper, die unter Leitung eines Kölner Kapellmeisters dieser Tage hätte stattfinden sollen, auf Wunsch der Polizeidirektion abgesagt. Die Behörden haben nämlich in Erfahrung gebracht, daß für diese „Meistersinger“-Aufführung in nationalen Kreisen Propaganda gemacht worden sein soll. Desgleichen ist ein Konzert der Wiener Bläservereinigung, das am Sonnabend auf dem Schwarzenberg-Platz hätte stattfinden sollen, aus dem gleichen Grunde von der Polizei verboten.

Die über 300 Jahre alte prächtige Prätoriusorgel in der fast 1000 Jahre alten Kapelle des Goslarer Klaustores, die lange Zeit unbenutzt und vergessen dagestanden hatte, ist jetzt durch den Besitzer, die Unterharzer Berg- und Hüttenwerke, wieder instand gesetzt worden. In einer Feierstunde, bei der der Hamburger und Leipziger Sender die Rundfunkübertragung übernahm, wurde dieses alte Orgelwerk am Pfingstsamstag wieder in Betrieb genommen.

In Paris soll demnächst eine bedeutende Sammlung von Chopin-Erinnerungen versteigert werden. In Polen werden Sammlungen eingeleitet, um die Reliquien für das Vaterland des Meisters zu gewinnen.

Die rund 800 Manuskripte von Bach und seinem Kreise und aus der Bach-Nachfolge umfassende Bach-Sammlung Manfred Gorke-Eisenach ist in den Besitz der Leipziger Stadtbibliothek (nicht des Stadtgeschichtlichen Museums) übergegangen. Durch diese Erwerbung hat die Stadt die bedeutsame Musik-Abteilung der Stadtbibliothek, die bekanntermaßen zu den wichtigsten ihrer Art in Deutschland gehört, außerordentlich glücklich ergänzt und weiter ausgebaut.

Im Anschluß an unseren Bericht über die Arbeit des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. werden wir von dem Leiter des Deutschen Volksliederarchivs darauf aufmerksam gemacht, daß das Archiv 206 000 Aufzeichnungen außer den Photos besitzt. Auch diese Ziffer kennzeichnet die große Bedeutung des Archivs.

Aus Newyork kommt die Nachricht, daß bei einem Altwarenhändler ein unbekanntes Beethoven-Manuskript gefunden worden sei, eine Skizze zu dem ersten Thema von Beethovens Ouvertüre „König Stefan". Der Altwarenhändler hatte das Manuskript unter zahlreichen handschriftlichen Noten für nur 50 Cents auf einer Auktion gekauft. Das Manuskript stammt aus dem Jahre 1811.

Der auf der Rückreise nach Finnland befindliche Studentenchor Ylioppilaskuffan Laulajat legte am Ehrenmal Unter den Linden einen Kranz nieder. Der Führer des Studentenchors sprach einige Worte des Gedenkens an die im Weltkriege gefallenen deutschen Helden. Nach einer Minute des Schweigens sang der Chor ein Gebet. Am Nachmittag waren die Studenten Gäste der Nordischen Verbindungsstelle und der Nordischen Gesellschaft im Carl-Schurz-Hause, wo sie von Dr. h. c. Draeger im Namen der Veranstalter begrüßt wurden. In seiner Dankesansprache brachte der Führer des Chors, Magister Nurmela, seine Freude über die herzliche Aufnahme in Deutschland zum Ausdruck. An dem Empfang nahmen u. a. teil Legationssekretär Dr. Pakasllahti und Attache Heikkilä von der Finnischen Gesandtschaft, die Legationsräte v. Grundherr und Beer vom Auswärtigen Amt, General Graf von der Goltz, v. Trotha vom Außenpolitischen Amt der NSDAP, Dr. Rechenbach, Dr. Kausche und Frau v. Coler vom Stabsamt des Reichsbauernführers.

Man weiß, daß Geigen mit wachsendem Alter immer besser werden, zumal wenn sie in den Händen erprobter Musiker sind. Die hohen Preise, die diese alten Instrumente erzielen, lassen es deshalb auch begreiflich erscheinen, daß unermüdlich nach einem Mittel, das neuen Geigen den Wert der alten verleiht, gesucht wird. Jetzt ist ein gewisser Barrey aus Kalifornien mit der Behauptung hervorgetreten, daß es möglich sei Geigen künstlich zum Altern zu bringen. Nach seiner Versicherung genüge es, die neuen Instrumente zu diesem Zweck einer elektrotherapeutischen Behandlung zu unterwerfen, wie sie bei Paralytikern angewandt wird. In zehn Minuten gewinnt, wie er erklärt, das Holz unter der Einwirkung der die Holzfaser in Schwingungen versetzenden Röntgenstrahlen ein Alter, wie es einem 50jährigem Spielgebrauch entspricht. Nach dieser Behandlung soll die Geige alle Vorzüge eines alten Instrumentes aufweisen.

Dr. Max Unger, der bekannte Beethoven-Forscher hat im Besitze eines Schweizer Sammlers unbekannte Briefe und Partituren Beethovens entdeckt. Die Briefe sind großenteils geschäftlicher Art und an Verleger gerichtet, einige auch an den Freund des großen Meisters, den Klavierbauer Andreas Streicher. Unter den Manuskripten befindet sich die Posaunen-Stimme der 9. Symphonie und 2 Kadenzen für ein Klavier-Konzert in G-dur. Besonders wertvoll sind einige berühmte Werke Beethovens in authentischer Fassung. Aus ihnen geht hervor, daß in den heute gebräuchlichen Partituren erhebliche Abweichungen von der ursprünglichen Fassung vorhanden sind, die dringend der Korrektur bedürfen. So soll z. B. in den Diabelli-Variationen ein Takt fehlen, ferner sollen die Partituren von „Fidelio" in der Ouverture eine falsche Führung der Kessel-Trommel enthalten.

Eine Bach- und Händel-Ausstellung veranstaltet z. Zt. die berühmte Oxforder Bibliothek. Die reichen eigenen Schätze der Bibliothek wurden durch Handschriften aus der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin und aus dem Britischen Museum ergänzt.

Dr. Philipp Thomas, der bekannte amerikanische Radiofachmann, hat 15 000 Hörern im Amerikanischen Naturwissenschaftlichen Museum New York sein neues Musikinstrument vorgeführt, das mit Hilfe von Leuchtstäben gespielt wird, ohne das Instrument zu berühren. Jedes Rohr des marimbaähnlichen Instruments trägt eine Glühlampe, die — trifft sie ein Lichtstrahl — den Klang hervorbringt.

Das von Prof. Dr. Fritz Stein in Upsala aufgefundene unbekannte Oboen-Konzert in Es-dur von G. F. Händel, das am 29. Mai in Berlin in einem der Konzerte der Berliner Kunstwochen in der „Goldenen Galerie" des Charlottenburger Schlosses mit größtem Erfolg erstmalig aufgeführt wurde, wird demnächst in der Bearbeitung von Fritz Stein in der von ihm herausgegebenen Reihe „Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert" im Verlag Litolff erscheinen.

Der Leiter des Erfurter Stadtarchivs Dr. Dieck hat in letzter Zeit eine Reihe neuer Forschungsergebnisse über die Familiengeschichte Joh. Seb. Bachs machen können. Nach diesen Forschungen haben die beiderseitigen Großeltern Bachs bereits in Erfurt gelebt. Die Bachs genossen das Vorrecht, den Posten der Ratsmusik zu besetzen, so daß man sogar nicht von Stadtmusikanten, sondern von den „Stadtbachen" sprach. Die Eltern Johann Sebastians wurden in der Erfurter Kaufmannskirche im Jahre 1671 getraut und siedel-

ten nach Eisenach über, wo Johann Sebastian geboren wurde, nachdem ihnen bereits drei Kinder beschert waren.

In einer Rundfunk-Vorschau der Hessischen Landeszeitung findet sich folgende köstliche Bemerkung, die wert ist, der Nachwelt erhalten zu bleiben, da der Verfasser über Quellen verfügt, die der Forschung bisher verborgen blieben. Die Veröffentlichung liegt bereits einige Wochen zurück, so daß ich leider nicht mehr den genauen Erscheinungstag feststellen kann. Die Notiz lautet wörtlich:

„Eine Rede über ‚Joh. Seb. Bach' hält Wilhelm Schäfer am Donnerstag um 18.35 Uhr. Wir sind heute aus zahlreichen Biographien einigermaßen von dem Leben des großen Komponisten auch als Mensch unterrichtet. Trotzdem sind wir voll Erwartung, aus dem Munde des Dichters Wilhelm Schäfer und wahrhaften Deutschen zu hören, wie sich die gewaltige Erscheinung Bachs von seinem Geiste abhebt. Wesen und Eigenart dieses größten Musikers und wunderbaren Menschen Bach, der bei der Erscheinung von Goethes „Götz" aufjubelte und rief: „Das ist deutsch!", ihm hat der Dichter ein würdiges Denkmal gesetzt, in dem das tiefe Verbundensein Bachs mit allem, was damals voltkstümlich war, zum Ausdruck kommt."

Es dürfte wohl eher anzunehmen sein, daß Goethes „Götz" beim Lesen dieser Weisheit des Herrn Pr. R-p., der diesen Unsinn verzapfte, von seinem bekannten Zitat Gebrauch gemacht haben würde.

Die Streitfrage, ob Gaststätten, die ihren Gästen Unterhaltungsmusik bieten, zur Reichsmusikkammer beitragspflichtig sind, ist durch die Dritte Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben im § 20 in folgender Weise entschieden worden: „(1) Wer in seinen gewerblichen Räumen regelmäßig oder gelegentlich Musikdarbietungen unterhaltender Art veranstaltet oder veranstalten läßt, wird widerruflich von der Pflicht, der Reichsmusikkammer anzugehören, befreit. (2) Die Rückgängigmachung der Befreiung sowie der Ausschluß gemäß § 10 der Ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz kann erfolgen, wenn zu den Musikveranstaltungen Personen herangezogen werden, die den Vorschriften dieser Anordnung nicht genügen." Danach dürften solche Betriebe von den Industrie- und Handelskammern zur Beitragspflicht herangezogen werden.

Bei der Beratung des Städt. Haushaltplanes zu Leipzig wurde der Etat des Städtischen Theaters mit Rm. 1 185 320.— in Einnahmen und Rm. 2 558 746.— in Ausgaben festgestellt, sodaß die Stadt zu ihrem Theater einen Zuschuß von Rm. 1 373 426.— zu leisten hat. Die Einnahmen des Städt. Orchesters wurden veranschlagt auf Rm. 324 270.— gegenüber Ausgaben in Höhe von Rm. 587.440.—, sodaß für das Orchester ein Zuschuß von Rm. 263 170.— genehmigt wurde.

Für die 100-Jahrfeier der Stadt Zwickau wurden über Rm. 100 000.— an Spenden gestiftet, darunter allein Rm. 60600.— für einen Theaterumbau.

MUSIK IM RUNDFUNK

Volckmar Flecken spielte kürzlich im Reichssender Frankfurt das Violinkonzert fis-moll op. 40 von Roderich von Mojsisovics, welches nun neuerdings im Reichssender Leipzig Ruth Meister interpretierte.

Zur Uraufführung kamen im Reichssender Frankfurt eine Anzahl Kinderlieder von Roderich von Mojsisovics durch Susanne Horn-Stoll mit dem Komponisten am Flügel.

In der Reihe der Rundfunkübertragungen „Konzerte aus deutschen Schlössern" gelangte am 20. Juni aus der Residenz in Würzburg die Rameau-Suite von Zilcher zur Aufführung unter Leitung des Komponisten.

Graener's „Marien-Kantate", die kürzlich in der „Stunde der Nation" des deutschen Rundfunks aufgeführt wurde und einen überwältigenden Beifall der Presse fand, wurde daraufhin zu Aufführungen in Bremen, Jena und Stuttgart erworben.

Der Reichssender München bringt Ende Juli die Uraufführung des 3. Streichquartettes c-moll op. 71 von Roderich von Mojsisovics durch das Rekerquartett.

Marie Lortzing-Eemeler brachte am 10. Juli im Reichssender Königsberg die Uraufführung der neuen Klaviersuite von C. H. Grovermann.

Johannes Piersig, Oberorganist von St. Elisabeth, erhielt vom Reichssender Leipzig die Einladung, im Zusammenhang mit den Übertragungen des deutschen Reichs-Bach-Festes ein Orgelkonzert auf der Bach-Silbermann-Orgel zu spielen. Piersig spielte Bach, Präludium und Fuge h-moll, Händel, Sonate d-moll und Bach, Partia „Christ, der du bist der helle Tag".

Der Deutschlandsender brachte erstmalig von Franz Schubert die „Sinfonie E-dur".

In der von der Reichssendeleitung veranstalteten Reihe „Zeitgenössische Musik" gelangen am 1. August d. J. die „Sinfonische Suite" von Carl

Ehrenberg von Stuttgart aus und am 15. August d. J. die „Variationen über ein eigenes Thema" von Gerhard Frommel von Frankfurt a. M. aus über alle deutschen Sender zur Aufführung.

Roderich von Mojsisovics leitete im Reichssender Frankfurt eine Stunde eigener Werke, in welcher neben Instrumentalkonzerten das Orchesterzwischenspiel aus der Oper „Die Locke" und die von ihm beendigte Ouverture zu Mozarts unvollendeter Oper „Lo sposo deluso" zur Aufführung kamen.

Zwei Frauenchöre mit Orchester eigener Komposition „Der Seligen Furcht" und „Spätsommer" op. 3 leitete kürzlich Roderich von Mojsisovics im Reichssender München.

Von Hermann Zilcher gelangte die „Musica Buffa" als Reichssendung von München aus am 5. Juli zur Aufführung unter Leitung des Komponisten.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Carl Schuricht brachte soeben mit dem Haager Residenz-Orchester Bruckners „Nullte Sinfonie" zur holländischen Erstaufführung. Das erst 1924 aufgefundene sinfonische Frühwerk Bruckners fand eine begeisterte Aufnahme bei Publikum und Presse. Schuricht, der bereits im Vorjahre Bruck-

ner in Holland durchgesetzt hat, wurden nicht endenwollende Ovationen zuteil.

Einen überraschend großen Erfolg erzielte der Dresdener Komponist Hanns Kötzschke mit der Aufführung seiner Es-dur Symphonie im Haarlem-House durch das Greenwich-Symphonie-Orchester.

Gisela Binz, die junge Berliner Pianistin, die in der letzten Zeit durch ihr Chopin-Spiel in Deutschland Aufsehen erregte, unternimmt jetzt eine Amerika-Tournee, auf der sie auch zeitgenössische deutsche Klaviermusik zum Vortrag bringt.

Zum dritten Male wird jetzt die deutsche Opernspielzeit am Teatro Colon zu Buenos-Aires unter der künstlerischen Oberleitung von Generalmusikdirektor Fritz Busch stehen. Zum ersten Male gelangt der „Ring des Nibelungen" in drei geschlossenen Zyklen zur Aufführung, „Tannhäuser" wird in neuer Inszenierung wieder in den Spielplan aufgenommen, „Don Giovanni" mit deutschen und italienischen Sängern neu einstudiert. Ein vierzehntägiges Bach-Fest mit der südamerikanischen Uraufführung der h-moll-Messe und der Wiederholung der Matthäus-Passion bildet den Abschluß. Ein Zyklus von Symphonie-Konzerten unter Busch schließt sich an. — Als Solisten wurden Max Lorenz, Jaro Prohaska, Alexander Kipnis, Karin Branzell, Camilla Kallab, Hanns Fleischer, Helmut Schweebs, Anny Helm, Editha Fleischer und Koloman von Pataky verpflichtet. Die Aufführungen dauern von Mitte Juli bis Mitte Oktober.

Im Kgl. Theater Stockholm dirigierte Leo Blech mehrere Aufführungen des „Tristan" und „Parsifal".

Das Théâtre de la Porte-Saint-Martin in Paris nahm Mozarts „Figaros Hochzeit" in den Spielplan auf. — Auch die zweite „Tristan"-Vorstellung und eine Aufführung der „Walküre" in der Großen Oper wurden für Wilhelm Furtwängler als Dirigenten und für die mitwirkenden deutschen Sänger (u. a. Lotte Lehmann, Frieda Leider, Sabine Kalter, Lauritz Melchior, Alexander Kipnis, Hans Hansen) außerordentliche Erfolge.

Der in Irland lebende deutsche Pianist Carl Lenzen brachte Walter Niemanns Klavierzyklus „Hamburg" in Rejkjavik (Island) zu erfolgreicher Erstaufführung.

Hugo Wolf in Japan. Wie die deutsch-amerikanische Sängerin Elisabeth Rethberg, die gegenwärtig in London auf der Bühne im Konzertsaal auftritt, in der Unterredung mit einem Journalisten mitteilte, haben Schallplatten mit Liedern Hugo Wolfs die größte Verbreitung in Japan.

Lendvai's „Psalm der Befreiung" wurde zur holländischen Erstaufführung durch den Mannencoor „Concordia" Rotterdam (Leitung: C. C. Tobé) für die nächste Spielzeit erworben.

Die 250. Wiederkehr des Geburtstages Johann Sebastian Bach feierte die Tonhalle Zürich vom 18. bis 29. Juni in einem großangelegten Bachfest.

Unter der Leitung Sir Benjamin Fullers hat ein englisches Ensemble je zehn Wochen in Sidney und Melbourne Opernaufführungen veranstaltet. — Unter den 16 Werken, die gegeben wurden, befanden sich außer „Fledermaus" die Wagner-Opern „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan" und „Walküre", die mit außergewöhnlicher Begeisterung aufgenommen wurden, da Wagner seit 22 Jahren dort nicht mehr gespielt worden ist. Außerdem wurden in jeder Woche zwei Werke durch Rundfunk verbreitet.

Hugo Kaun, dessen Oper „Der Fremde" soeben im Nationaltheater in Weimar mit größtem Erfolg zur Erstaufführung gebracht wurde, fand mit seinem abendfüllenden Oratorium „Mutter Erde" in der Orchestra-Hall in Chicago in Anwesenheit der Witwe des Komponisten wiederum begeisterte Anerkennung. Die Aufführung, die aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Chicagoer Singvereins" unter Leitung von Walter Steindel stattfand, erntete stürmischen Beifall. — In Amerika ist Kauns Meisterwerk nunmehr viermal erklungen. Diese Anerkennung eines großen und verdienten deutschen Tonsetzers im Ausland ist zugleich eine Ehrung für die deutsche Sängerwelt, die den Chorschöpfer Hugo Kaun zu den Ihren zählt und noch heute in künstlerischer Treue zu ihm steht.

Generalmusikdirektor Hans Weisbach wurde eingeladen, im Rahmen der Budapester Kunstwochen in der Kgl. Oper eine Festaufführung der 9. Symphonie von Beethoven mit den Budapester Philharmonikern zu dirigieren.

Unter Robert Talbot vereinigten sich mehrere Musikvereinigungen Quebecs zu einer Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1935: 2700. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Wiedergabe der Handschrift von Joh. Seb. Bach's Gutachten über die Orgel der Universitätskirche zu „St. Pauli" in Leipzig

Zeitschrift für Musik
Beilage zum 3. Bachheft, August 1935

4.) Die übrigen defecte, so sich wegen der requisitae der Intonation gezeiget, hätten auch können [illegible] von dem Orgelmacher verbessert werden, als nehmlich, daß die tiefsten Pfeiffen in Posaunen und Trompeten: Bass nicht so grob [illegible] ansprechen, sondern einen reinen [illegible] Thon angeben, und [illegible], und denn die übrigen Pfeiffen so inequal, fleißig corrigiret und zur Gleichheit gebracht [illegible] [illegible] Stimmung des gantzen Wercks und zwar bey besserer Witterung [illegible], gar füglich geschehen können.

5.) Die Tractirung des Wercks sollte zwar etwas leichter seyn und die Claviere nicht so tief fallen, weilen aber vermuthlich der gar zu genaue Tractus solches nicht anders hat seyn können, so muß man es dabey bewenden lassen, [illegible] ist es nicht so zu spielen, daß man einen Vortheil [illegible] im Spielen sich leicht zu [illegible].

6.) Weilen auch der Orgelmacher eine neue Windlade noch über die Contracte hat verfertigen müssen, indem die alte Windlade, so statt der neuen hat dienen sollen, [illegible] mit keinem fundament [illegible], und also falsch und [illegible]; zugleich auch in solcher der alten [illegible] die kurtze Octave [illegible] befindlich, und die übrigen Claves so nachsetzen, nicht haben angebracht werden, und dadurch alle 3. Claviere zur Gleichheit kommen können, sondern [illegible] eine deformité [illegible] gehabt hätten, so ist höchstnöthig gewesen, daß eine neue verfertiget, die besagten [illegible] Defecta vermieden und eine schöne conformité beybehalten werden; [illegible] ohne mein Erinnern dem Orgelmacher die über die Contracte neu verfertigten [illegible] zu vergüten, und [illegible] also schadlos zu halten.

Weilen auch der Orgelmacher [illegible] [illegible] Collegio vorstellig zu machen, [illegible] daß [illegible] nicht veraccordiret, als nehmlich die [illegible] [illegible] vergülden, item die [illegible] Herr Walther [illegible] inspectione [illegible] sonst noch [illegible], zur Bezahlung an [illegible] stellen, und er sich selbst nicht schuldig zu seyn, auch sonst

einmahl gebräuchlich gewesen. Ich hoffentlich bitten würde
prosequiret haben, so bittet er gantz gehorsamst selbiger ihm
(?) gleichfalls in Rechter Ordnung zu bringen.
Man kan schließlich nicht unerinnert laßen, daß 1.) das
Chorfenster, so sich nehmlich hinter der Orgel, in die Höhe
steiget vermittelst einer kleinen Mauer, oder auch
einem eisernen Blech von inwendig verwahret, und da-
durch der noch mehr zu besorgende Wetter-Schade verhütet
werden möchte. 2) ist gewöhnlich und höchstnöthig, daß
der Orgelmacher ein Jahr wenigstens die Gewähr leiste,
um die etwa sich noch ereignenden Mängel völlig abzuhelfen,
welches er auch willigst über sich nehmen dürfte, dafern
man ihme nur zu billigster und völligster Satisfaction
seiner noch über die Contracte aufgewendeten Kosten be-
hülflich seyn würde.
Dieses wäre also dasjenige, so bey Untersuchung der Orgel
zu remarquiren vor nöthig gefunden, mich hiermit Ihro
Hochw. Magnificenz dem Hn. D. Rechenberg, und sämtl.
hochlöbl. Collegio zu allen möglichen gefälligen Diensten
bestens recommendirend und verharrend

Dero

Leipzig d. 17. Decembr.
Ao. 1717.

gehorsamst-ergebenster
Joh. Seb. Bach.
Hochf. Anhalt-Cöthenscher
Capellmeister.

9

n
e

D
de
H
O

in
D
ei
nc
b

O
Bu
vo
er
in
„T
in
m
ftu
fü
Me
fio
p
A
h
C
S
un
A
C

B
„

na
Sp
fte
de
w
de
Fr
ch
au

L
z
f



ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1935 HEFT 9

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

„Volk im Werden". Herausgegeben von Ernst Krieck. Heft 5/1935. Das Lied der Zeit von Heinrich Werle:

Eine deutsche Mutter klagt in einer Wochenschrift über den rohen Text einer Weise, die ihr Junge in einem Jungvolk-Liederbuch mit nach Hause gebracht hat. Um dieselbe Zeit ruft ein Hannoveraner Musiklehrer und bekannter Chorleiter in der Deutschen Sängerbundeszeitung, dem Organ der singenden Million Deutschsprachiger, zum Kampf auf wider die aller Kunst abholde Sangesart des Liedes „Lore". Albert Greiner, vordem Begründer und Leiter der Augsburger Singeschule, stößt aus gleichen Erwägungen in den Ruf „SOS", und diese Anklage wird von den meisten Musikzeitungen nachgedruckt. Mittlerweilen melden sich andere Leser jener Wochenschrift zum Wort, und einer stellt fest, daß es nunmehr mit der „Zupfgeigenhansl-Romantik" wirklich und endgültig vorbei sei . . .

Mir liegt zunächst gar nicht daran, zu fragen: Was ist Wahrheit? Noch weniger möchte ich eine Antwort vorwegnehmen. Es soll Menschen geben, die der Meinung sind, heute noch nach dem Lied der Zeit zu spähen, sei bereits ein verspätetes Beginnen. — Das Lied der treibend großen Bewegung ist auch in der Vergangenheit oft über Nacht aufgestanden und mit der urstarken Kraft der ihm von Anfang an innewohnenden Idee in den Mittelpunkt aller sinnbildlichen Äußerung im allgemeinen wie des volklich singenden Gestaltens überhaupt gerückt. So ist Gruber-Mohrs „Stille Nacht" im 19. Jahrhundert „das" deutsche romantische Weihnachtslied der bürgerlichen Familie geworden, jener betrachtenden Gemeinschaft, die nichts mehr davon wußte, daß man noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der Paderborner Gegend mit „Alle Welt springe und lobsinge" die körperliche Bewegung vor die stille Beschaulichkeit gesetzt hatte. Man braucht hier noch nicht einmal zurück zu den Liedern der alten, ganz alten weihnachtlichen Schauspiele zu gehen „In dulci jubilo" und „Josef, lieber Josef mein", um zu gewahren, daß der Mensch der Zeit mit dem Liede, mit seinem Lied, seelischer- und körperlicherweise verbunden ist, sagen wir lieber: verbunden sein soll. Es kommt mehr als einmal vor, daß dieser Organismus nicht vollkommen ist — aber er lebt dennoch! Dann „erledigt" ihn eine Zeit, ein Zeitalter, ein Volks- und Menschentum, das seine Schwächen erkannt hat und nach dem verlangt, was ihm mangelte . . .

Im Jahre 1854 vertonte der Krefelder Musiklehrer Carl Wilhelm, ein wenig über seinen Wirkungskreis bekannter Chordirigent, Max Schneckenburgers aus dem Jahres 1840 stammende „Wacht am Rhein". Als vierstimmiger Chor klang sie von da ab auf Sängerfesten, ins Volk aber drang sie zunächst nicht. Da reckte sich beim Kriegsausbruch 1870 die dem Gedichte innewohnende, den Sinn des Feldzuges darstellende Idee auf, und eine ganze, einige Nation kürte die „Wacht am Rhein" zum Lied Aller gegen Einen. Bismarck setzte dem Komponisten einen Ehrensold aus, aber von Nietzsche über Wagner bis zu Jöde ist vergeblich gegen die Melodie angekämpft worden. Recht hatte nur Bismarck, denn er konnte zwar dem längst verblichenen Dichter nicht mehr seinen Dank bezeugen, allein, er erkannte als selber höchst sensibler Mensch, wie sehr die Musik dieses Liedes vermocht hatte, die offen zutage liegende Idee zu stützen und zu untermalen. Das Ganze gehörte zum Menschen jener Zeit, und es ist nicht überflüssig, noch einmal ausdrücklich auf seinen Marschcharakter hinzuweisen!

— — — — — — — — — — —

Das Wessel-Lied „stand" schon einige Zeit, bevor der Durchbruch ins Dritte Reich zur Tat wurde. Die im wahrsten Sinne bis dahin unerhörte revolutionäre Schlagkraft der diesem Lied eigenen Idee bringt es an sich mit, daß sie nicht nur gelebt und erlebt wird, sondern auch, daß man sich mit ihr „beschäftigt". Der Einspruch richtet sich gegen die musikalische Form, gegen die musikalische Inhaltsprägung, wie im ganzen gegen die musikalische Wiedergabe. Um es vorwegzunehmen: die musikalischen Kritiker mögen, rein

66. TONKÜNSTLERFEST

des

ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

vom 21. bis 24. September 1935 in Berlin

Festdirigenten:

Generalmusikdirektor Prof. Dr. PETER RAABE

Generalmusikdirektor Prof. HERMANN ABENDROTH

Festorchester:

Das Berliner Philharmonische Orchester.

Solisten:

HANS BELTZ-Charlottenburg, WALTER DRWENSKI-Gr.-Glienicke, WALDO FAVRE-Berlin, LORE FISCHER-Berlin, HILDE GAMMERSBACH-Köln, GERHARD HÜSCH-Berlin, WALTER LAMPE-München, HELENE RENATE LANG-Stuttgart, FELIX PETYREK-Stuttgart, ERICH RHÖN-Berlin, ROSALIND VON SCHIRACH-Berlin, das Dresdener Streichquartett, die Bläservereinigung der Berliner Staatsoper, die Philharmonische Bläservereinigung-Berlin.

Sonnabend, den 21. September 1935

20.00 Uhr: **Festvorstellung** in der Staatsoper

Sonntag, den 22. September 1935

12.00 Uhr: **Kammerkonzert** im Saal der Singakademie:

1. HANS SACHSSE: Bläsersuite.
2. PHILIPP MOHLER: Geistliche Solokantate für Sopran und Klavierquartett.
3. FELIX PETYREK: 6 Konzertetüden für 2 Klaviere.
4. HERMANN ZILCHER: Streichquartett.
5. H. K. SCHMID: Lieder aus dem „Türkischen Liederbuch" op. 19.
6. HANS BREHME: Sextett für Flöte, Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Violoncello, op. 30.

20.00 Uhr: **1. Orchesterkonzert** im Saal der Philharmonie:

Leitung: GMD Prof. Dr. Peter Raabe

1. HANS F. SCHAUB: Passacaglia für großes Orchester.
2. WALTER LAMPE: Thema und Variationen für Klavier und Orchester.
3. RUDOLF SIEGEL: Kanonische Duette für Mezzosopran, Bariton und Orchester.
4. ALBERT WECKAUF: Zweite Sinfonie in fis-moll.

Montag, den 23. September 1935

11.00 Uhr: **Hauptversammlung** im großen Sitzungssaal des Berliner Rathauses:

Begrüßung durch den Oberbürgermeister.

Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes.
2. Bericht über die Tätigkeit des Vereins.

18.00 Uhr: **Kirchenkonzert** in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche:

1. ERNST SCHIFFMANN: Fantasie für Orgel op. 26.
2. HERMANN SIMON: Cruzifixus für vierstimmigen Chor, Soli, Orgel und Kammerorchester.
3. HANNS SCHINDLER: Sonate für Oboe und Orgel, op. 38.
4. HANS LANG: Zwei Motetten für 4—5 gleiche Stimmen und einstimmigem Kinderchor: a) Jubilate Deo, b) Laudate Dominum.
5. HERMANN SCHROEDER: Te Deum für gemischten Chor mit 2 Trompeten und 2 Posaunen.

Dienstag, den 24. September 1935

20.00 Uhr: **2. Orchesterkonzert** im Saal der Philharmonie:

Leitung: GMD Prof. Hermann Abendroth

1. WILHELM RIETH: Passacaglia für großes Orchester.
2. PHILIPP JARNACH: Vier Orchesterlieder für mittlere Stimme, op. 15.
3. E. G. KLUSSMANN: Musik zu einem Gesang aus der „Edda", op. 16.
4. WILHELM PETERSEN: Dritte Sinfonie, op. 30.

fachlich gesehen, recht haben — ihr Ansturm aber ist im Grunde des Wesens dieses Liedes falsch, unberechtigt, denn er verkennt gänzlich den tiefen Ursinn des Liedes der Zeit an sich! Johannes Lewalter (Kassel) bringt einen Teil der Melodie schon in einer Sammlung niederhessischer Volksweisen, „aus dem Munde des Volkes" aufgeschrieben. Andere verweisen auf die Bekanntschaft von Takten der Wessel-Liedmelodie mit einem Matrosengesang usf. All das ist völlig unerheblich gegenüber dem innerlichen Charakter des ganzen Stückes (wenn man dieses Wort hier überhaupt gebrauchen darf!). Es klingt geradezu banal, wenn noch betont werden muß, daß Horst Wessel gar nicht erst ans „Komponieren" gedacht hat. Ihm allein gelang es, in der ursprünglichen Bindung an das Wort als einzigem Träger der revolutionär stoßkräftigen, überzeugenden Idee ein Ganzes zu schaffen, dem die Musik gleicher Prägung fehlen mußte, weil sie vordem volklich im allgemeinen und menschlich im besonderen untergegangen war und in der neueren Zeit als form- und ausdruckbringendes Moment fehlte. Es darf, nebenbei gesagt, auch bezweifelt werden, ob überhaupt die Möglichkeit bestanden hätte, den Wesselschen Worten rein fachtechnisch-musikalisch nahe zu kommen. Wäre dem so, dann hätte nie wahr werden können, was unter dem Zeichen „Einer für Alle — Alle für Einen" mit einer Wucht und Eindringlichkeit volklich geworden ist wie nie zuvor. Das Wessel-Lied „erprobte" sich zuerst in der spontanen Wirkung auf die Wesselsche Sturmschar — dann sprang es auf eine ganze, Volk gewordene Gemeinschaft über. Es kann und darf niemals mit dem Maßstab der Musik gemessen werden, denn die Jahrzehnte vor seinem Werden haben diese Musik an sich, wie gesagt, dem Volke feindenden wortlichen Ausdruck entfremdet. Man kann historisch auf Beethovens Revolutionsoper „Fidelio" blicken, oder beobachten, wie selbst Mozart beispielsweise im „Figaro" die sogenannten „kleinen Leute" über ihre Gebieter triumphieren läßt — ebenso gewiß ist aber auch, daß sich all

dieſes Geſchehen innerhalb klaſſiſcher, man iſt verſucht zu ſagen: erſtarrter Formen aufreckt, um in uns nach gehörter Entgegennahme abzuſinken, wieder „hinter uns zu liegen“. Das Weſſel-Lied aber lebt inmitten unſerer, der ideenhaft anderen und neuen Zeit! Es trägt die Geſinnung dieſer Epoche in ſich; weil aber die Vergangenheit noch nicht der Erinnerung entſchwunden iſt, enthält es auch anklagende Worte der Beſinnung.

EHRUNGEN

Zu Ehren des deutſchen Violinvirtuoſen Prof. Hugo Heermann ſtiftete das Inſtitut Modern de Violon in Paris einen Hugo Heermann-Preis, der zwei angehenden Geigern ein koſtenloſes Studium an dem genannten Inſtitut ermöglicht.

Ungarn rüſtet ſich bereits, um den 125. Geburtstag und zugleich 50. Todestag Franz Liſzts im kommenden Jahre feſtlich zu begehen. Dabei ſoll die Enthüllung einer Gedenktafel am Budapeſter Redouten-Gebäude, in dem Liſzt viele Triumphe feierte, den Höhepunkt bilden.

Die beiden Schweizer Komponiſten und Dirigenten Karl Friedemann aus Bern und Willi Röſel aus Davos wurden vom Führer mit der Verleihung des Profeſſortitels ausgezeichnet.

Der 100. Geburtstag Agathe v. Siebolds, der Jugendliebe Johannes Brahms’, wurde in Göttingen durch eine Kranzniederlegung an ihrem Grabe durch den Rektor der Univerſität, einen Vertreter der Deutſchen Brahms-Geſellſchaft und die Berliner Pianiſtin Walch-Schumann, eine Urenkelin Schumanns, und durch eine Gedenkfeier im Geburtshauſe begangen, bei der Dr. Emil Michelmann-Berlin, der Verfaſſer des Buches „Agathe v. Siebold, Johannes Brahms’ Jugendliebe“, die Gedächtnisrede hielt. Am Geburtshauſe wurde eine von der Brahms-Geſellſchaft geſtiftete Gedenktafel angebracht.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Abteilung für Muſik der Preußiſchen Akademie der Künſte hat für den Ende 1934 von ihr ausgeſchriebenen Wettbewerb vier Preiſe verliehen: an Hans Oskar Hiege RM. 800 für ein Bläſer-Divertimento, Lothar Witzke RM. 600 für eine Sonate für Violine und Klavier, Albert Barkhauſen RM. 300 für eine Nachtmuſik für Flöte, Bratſche und Horn, Paul Hoffmann RM. 300 für eine kleine deutſche Hausmuſik für Streich- und Blasinſtrumente. Mit Rückſicht auf die große Zahl anerkennenswerter Einſendungen hat die Abteilung für Muſik über die angeſetzte Summe hinaus noch ſechs weitere Preiſe zu je RM. 100.— vergeben.

VERLAGSNACHRICHTEN

Das heutige Heft enthält einen Proſpekt über den neuen Neupert-Kielflügel „Kleinod“, den wir der Beachtung unſeres Leſerkreiſes beſonders empfehlen.

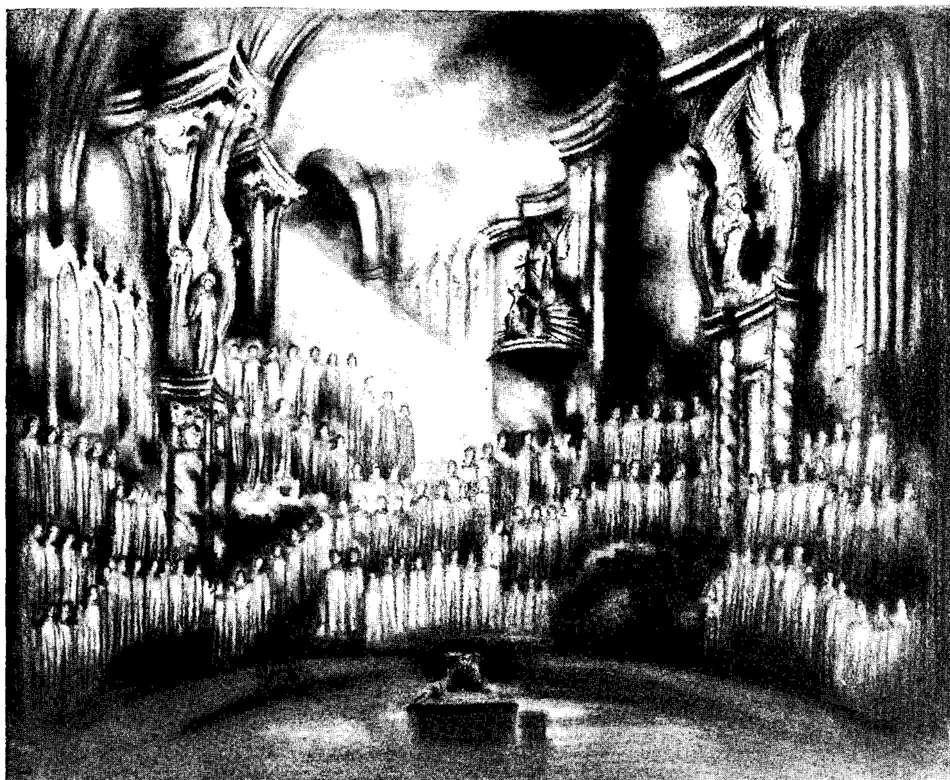
Der Präſident der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, gibt ſoeben einen Erlaß heraus, wonach die Gründung eines Muſikalienverlages, ſowie die Aufnahme einer muſikverlegeriſchen Tätigkeit durch Verlage ſonſtiger Art der ausdrücklichen Genehmigung des Präſidenten bedarf.

Zum 60. Geburtstag Max Schneiders, des Hallenſer Ordinarius für Muſikwiſſenſchaft, haben Kollegen, Freunde und Schüler eine Feſtſchrift herausgegeben; R. Gerber, J. Müller-Blattau, A. Schering, A. Schmitz, G. Schünemann, Fr. Stein u. a. ſteuerten Beiträge bei. Als Herausgeber zeichnet H. J. Zingel, der Verlag Ernſt Schneider-Eisleben hat der Feſtgabe einen würdigen Rahmen gegeben.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Die bisher amtliche Zeitſchrift „Muſik im Zeitbewußtſein“ wurde kurz nach dem Amtsantritt des neuen Präſidenten der Reichsmuſikkammer Profeſſor Dr. Peter Raabe ihres amtlichen Charakters entkleidet. Weite Muſikerkreiſe danken dies dem neuen Präſidenten ſehr, wurde es doch als eine ſtarke Belaſtung in dem ja ohnehin ſchwer ringenden Stande empfunden, neben der bisher geleſenen Zeitſchrift nun eine zweite leſen zu müſſen. In nicht wenigen Fällen führte dies aus wirtſchaftlichen Gründen zur Aufgabe des liebgewordenen alten Blattes. Der Präſident der Reichsmuſikkammer hat entſchieden, daß von nun an die Kammer als ſolche nicht mehr Herausgeber eines amtlichen Organs ſein wird. Die amtlichen Mitteilungen der Reichsmuſikkammer werden von Fall zu Fall der Öffentlichkeit durch die Preſſe allgemein bekanntgegeben.

Die im Bärenreiter-Verlag erſcheinende Zeitſchrift „Muſik und Volk“ wurde amtliche Zeitſchrift des Kulturamts der Reichsjugendführung.



Hans Pfitzner, „Paleſtrina", 1. Akt, „Die Meſſe".
Bühnenbild von Prof. Hans Wildermann-Breslau (1932).

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1935 HEFT 9

Was macht den Künſtler zum wirklich deutſchen Künſtler?

(Ein Weckruf an alle, die ſich zum deutſchen Volke gehörig fühlen und die die deutſche Kunſt und das deutſche Theater lieben.)

Es iſt nicht abwegig, dieſe Frage auch heute zu ſtellen, heute, wo ſo viel von deutſcher Art und Kunſt geſprochen und geſchrieben wird. Denn immer wieder machen ſich Strömungen geltend, die das genial Gewollte des deutſchen Führers und Kanzlers vermittelmäßigen und damit ins Gegenteil verkehren möchten.

Wo in der Welt eine wirklich große ſchöpferiſche Tat vollbracht wurde, gleichgültig auf welchem Gebiete: Vorausſetzung dazu war, daß der Schöpfer dieſes Werkes ein hohes Ziel vor Augen hatte. An dieſem entzündete ſich ſein Drang zur Verwirklichung des geiſtig Geſchauten und Erkannten. Wir nennen dieſen Drang Willen. Aber in dieſem Falle iſt es ein ganz beſonderer Wille, ein Wille, der der grandioſen Höhe des Zieles entſpricht: der Wille, Unmögliches zu wollen und zu vollbringen. Keine wahrhaft große ſchöpferiſche Tat iſt getan worden ohne dieſen Willen, Unmögliches zu ſchaffen! — Dies gilt für alle Gebiete des menſchlichen Lebens, gilt auch für die Kunſt!

Aber vornehmlich gilt dies für die deutſche Kunſt! — Das iſt keine Überhebung, das iſt Wahrheit! — Gibt es einen großen deutſchen Künſtler, ein Genie, das ſeine Größe und Einmaligkeit nicht dem Willen, Unmögliches zu ſchaffen, verdankte? Nein.

Dieſer Wille bedingt die Einſamkeit, die lange Unverſtandenheit des Genies. Es gab Zeiten, wo er ihm Verfolgung, ja Tod eintrug! Für die Größten werden ja die ſteinernen Denkmäler nach dem Tode gebaut, als ob je ein großer Künſtler ſich nach einem ſolchen Denkmal geſehnt hätte, als ob er nicht vielmehr als einzigen Lohn das eine begehrt hätte: Sich von ſeinem Volke verſtanden und geliebt zu ſehn!

Es iſt nicht nur lehrreich, ſondern auch höchſt aufſchlußreich, wenn man die Kunſt der verſchiedenen Völker betrachtet, daß kein Volk ſo viele derer beſitzt, die in der Kunſt das Unmögliche wollten und darum das Großartige leiſteten, wie gerade das deutſche!

Auch hier offenbart ſich die geiſtige Weltſendung des deutſchen Volkes, deutſcher Art und deutſchen Weſens; denn im Genie offenbart ſich edelſter Volksgeiſt, reinſte Volksſeele.

Im Gegenſatz zum Genie ſteht der Menſch, der — gleichgültig auf welchem Gebiete — das Naherreichbare erſtrebt und damit das — Mittelmäßige ſchafft. Beiſpiele dafür ſind auch in der Kunſt genug vorhanden! Aber Mittelmaß auf geiſtigem Gebiet bedeutet Stillſtand. Und Stillſtand iſt Rückſchritt.

In der Kunſt gehört zum Künſtler eine Volksgemeinde. (Ich vermeide bewußt das Wort Publikum!) Das Genie ſtellt an dieſe Gemeinde die höchſten Anforderungen. Sie lauten ſehr ge-

bieterisch und vernehmlich: Volk, werde dir deiner dir innewohnenden edelsten Volkskräfte bewußt! Erkenne dich so, wie dich deine großen Männer erschaut und ersehnt haben! Denn ihre Sehnsucht ist selber Ausdruck deines edelsten und höchsten Volkstums! Erhebe dich, an den in dir schlummernden herrlichen Kräften! — Weil der große deutsche Künstler die höchsten und tiefsten Kräfte der Volksseele anruft, darum gerade ist echte deutsche Kunst Aufruf zu höherem Menschentum und zu echtestem deutschen Volkstum!

Darum ist deutsches Theater, im Gegensatz zu allen andern Theatern der ganzen Welt eben kein Amüsement (ich brauche das Fremdwort mit Bewußtsein), sondern Stätte edelster Erziehung, innigster Volksbildung! Wo es diese, seine ureigenste Sendung verleugnet, sinkt es zum gewöhnlichen Allerweltstheater herab: den Anspruch auf deutsches Theater hat es jedenfalls verwirkt!

Merke dir das, deutsches Volk und fordere ein deutsches Theater auf dem deine deutschen Meister zu Wort und Ton kommen! Verlange nicht nach denen, die dir mittelmäßiges „Vergnügen" oder billige „Zerstreuung" bescheren, Vergnügen, was dich leer macht, was dich deiner seelischen Eigenart und Kraft beraubt! Verlange nach deinen großen deutschen Meistern, in denen edelstes Deutschtum zur Blüte gelangte und die dich immer wieder mahnen: sei dir bewußt, wessen du fähig bist wenn du nur du selbst bist! Sei dir bewußt des leuchtenden Zieles das du erreichen sollst, und Schritt um Schritt wirst du vorwärts schreiten auf dem Wege zur Verwirklichung wahren deutschen Volksadels!

Deutsche Volksgemeinde! laß dich nicht mit den billigen fremden Stücken abspeisen, auch wenn sie dir noch so angepriesen werden! Bestimme du den Spielplan, und der echte deutsche Theaterführer wird sich nur freuen, wenn du nach großer deutscher Kunst verlangst! Wenn ich von „fremden" Stücken spreche, meine ich nicht nur minderwertige Werke ausländischer Autoren, denn ein Genie wie Shakespeare, um nur ein Beispiel zu nennen, darf dir nicht als fremd gelten, da es von deiner Art, von deinem Wesen ist! Ich meine auch jene „Fremden", die wohl in deutscher Sprache dichten, die Musik machen als sogenannte „Deutsche" und die dir doch ewig fremd bleiben müssen, weil sie nicht erlebt und begriffen haben, was einen deutschen Künstler erst zum deutschen Künstler erhebt!

Publikum in Deutschland! werde zur deutschen Kunst- und Kulturgemeinde! Du hast einen großen Führer an deiner Spitze. Er ist so groß, weil er Unmögliches wollte! Und weil er den Kampf dieser Größe aus eignem Erleben und Erleiden kennt, darum und nur darum liebt er jene deutschen Künstler so inbrünstig, die groß sind, weil sie Unmögliches erstrebten! Willst du deines Führers, willst du deiner großen und ewig gültigen Künstler würdig werden, dann darfst du dich nicht mehr abspeisen lassen mit Stücken, die dir „Amüsement" bedeuten!

Und wenn du lachen willst im Theater: Es sind dir heitere und *zugleich* edle Werke in reichster Fülle geschenkt worden, die auch dann, wenn sie dich erheitern bis zum freiesten Übermut, dich deiner ewigen Art und Seele bewußt werden lassen! Muß es ein alberner Kram sein, von einem Krämer oder kalten Könner geschrieben, der auf Kosten deiner — Dummheit, oder was noch schlimmer ist, Roheit sein Portemonnaie füllt?

Und wenn auch heute Stimmen laut werden, die das, was der Führer begonnen und was deine Geistesführer gestaltet, wieder verleugnen, ja verraten wollen, die dich mit einem dir unwürdigen Maßstab messen möchten: dann deutsches Volk, wehre du dich dagegen, zeig, daß du wirklich deutsches Volk und keine Masse bist! Zeig es, indem du in Scharen ins Theater strömst, wenn echte deutsche Kunst geboten wird! Zeig es, indem du allem fremden Tingeltangel fern bleibst! Man hört auch heute, daß du gähnst und dich langweilst in Werken deiner großen Meister, und daß man dir deshalb „leichtere Kost" geben müsse. Weißt du, daß die, die solches über dich schreiben, sagen und von dir denken, dich im Grunde verhöhnen, im Grunde dein Edelstes, deine deutsche Seele verneinen und verleugnen? Zeige du ihnen, daß sie lügen, wenn sie so von dir denken! Beweise ihnen, daß es nur Wenige sind, die schlafen, wenn sie wachen sollten, und lachen, wo sie weinen oder schlafen sollten! — Rufe dir deine dir würdigen Theaterführer, die dir die einzig heilsame Nahrung

geben, die auch dein Führer für sich beansprucht: Das echte deutsche Kunstwerk, das nicht zerstreut, sondern sammelt, das dich großes deutsches Schicksal erleben läßt und das auch, wenn es heiter ist, erhebt, erhebt zu der herrlichen Höhe, zu der einst der ewige Schmied Wieland sich emporschwang, als er sich aus tiefster Not heraus seine ewigen, seine deutschen Flügel geschmiedet hatte!

Deutsches Volk! Diese Worte ruft dir zu ein deutscher Künstler, dessen ganze Arbeit, dessen ganzes Schaffen nur dir und deinem ewigen Sterne gilt! Möchtest du sie hören zu deinem eignen Heil!

Das musikalische Theater und die kulturelle Erneuerung in Deutschland.

Grundsätzliche Erwägungen von Robert Boßhart, Ruvigliana.

Wahlspruch: Für das Volk ist das Beste gut genug.

Die Neugestaltung Deutschlands, dies sollte man sich immer wieder klar ins Bewußtsein rufen, kann nicht von außen sondern nur von innen kommen! Richard Wagner bezeichnet es geradezu als „das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut." — Wer heute glaubt, den Wert des gewaltigen Umbruchs in Deutschland mit ein paar politischen Phrasen zu kennzeichnen, der irrt sich gewaltig. Er hat einen falschen Maßstab in der Hand, mit dem er nie und nimmer den Sinn des geistig bedingten Geschehens erfassen und messen kann, das über die politischen Grenzen Deutschlands hinaus Bedeutung hat. Große Ideen sind es, die immer wieder und durch alle Zeiten hindurch das Schicksal Deutschlands in neue Bahnen gelenkt haben, Ideen, die durch eine kraftvolle Persönlichkeit vertreten und realisiert wurden. Adolf Hitler, der geistige Erneuerer des Deutschen Reiches, soll in Bayreuth sich dahin geäußert haben, daß ihm die geistige Olympiade noch wichtiger sei als die sportliche. Er hätte mit diesem Worte angedeutet, was sein ganzes Wesen und Wirken kennzeichnet: daß ihm die geistige Untermauerung des neuen Staatsgebäudes die Voraussetzung für das Gelingen an seinem Werke ist.

Man wird fragen, was hat das mit dem deutschen Theater zu tun? Es hätte wenig Sinn, wollte man die Aufgabe und Sendung, die das Theater im neuen Deutschland hat, abgelöst von den Problemen des kulturellen Neuaufbaus, der inneren Regeneration Deutschlands betrachten. Das hieße, die Sendung des Theaters in Deutschland mißverstehen; denn das deutsche Theater soll, den Forderungen der größten deutschen Geister gemäß, die Stätte edelster Volkserziehung sein!

Mit der Frage nach dem tieferen Sinn des Theaters wird zugleich die Frage nach dem eigentlichen Sinne der Kunst aufgeworfen. Das, was sich in der Nachkriegszeit „Kunst" nannte, und die, die diese Scheinkunst produzierten, konnten auf diese Frage unmöglich die wahre Auskunft geben. Die großen und echten deutschen Künstler aber haben die Frage nach dem Sinn der Kunst dahin beantwortet, daß sie Dienerin sei am Volke. Diese Wahrheit beginnt, sich heute wieder langsam durchzuringen. Das Wort Volk hat, im Gegensatz zu Masse, eindeutig bejahenden Sinn. Es wird hier im Goetheschen Sinn von „Volkheit" gebraucht.

Was die Masse oberflächlich zusammenhält und ihrer Bewegung eine scheinbar einheitliche Richtung gibt, das ist ein ganz brutaler Egoismus, der Wille zur Befriedigung niedrigster Lebensbedürfnisse. Ohne Beziehung zur Volkheit ist sie in allen Ländern dieselbe und darum auch williger Spielball aller Internationalismen. (Nicht nur materieller, sondern auch geistiger!) Das Volk aber ist die Gemeinschaft derer, die die schönste Möglichkeit zur Entfaltung ihres Menschentums darin erkennen, das ewige Urbild ihres Volkes immer mehr zu verwirklichen. Was will es heißen, daß es wenige sind, die dies völkische Urbild klar bewußt erschauen. Es ist da, ist geistige

Realität und wirkt als solche jederzeit am Aufbau eines Volkes mit. Es wirkt durch seine wenigen Großen, die es voll bewußt erkennen und durch die vielen Ungenannten, deren unverbildetes Herz es in der harten Mühe des Alltags ersehnt. So wenig wie der Begriff „Genie" ein Hirngespinst ist, so wenig ist es der Begriff „Volk". Wenn sich im Bauer, im Arbeiter, im Handwerker das kundtut, was man schon im Althochdeutschen mit „Gemüt" bezeichnete, dann offenbart sich in ihnen der Genius des Volkes.

Für diese Menschen ist die große Kunst geschaffen. Nicht für den sehnsuchtslosen Philister, und auch nicht für eine gewisse Sorte von Intellektuellen, welche das Genie als Spiegel für ihre Eitelkeit glauben benutzen zu dürfen. Im Volke fühlt sich der echte Künstler verstanden; von ihm „sich geliebt zu seh'n" ist der höchste Lohn, der ihm werden kann. Denn dann weiß er sich vom Genius seines Volkes verstanden, weiß sich vor ihm gerechtfertigt, weiß, daß „die Spur seiner Erdentage nicht in Aeonen untergehen kann", da seine Werke nicht auf Papier, nein, in das Herz seines Volkes geschrieben sind!

Inwiefern nun dient die echte Kunst dem Volke? Diese Hauptfrage richtig beantworten, heißt auch alle Nebenfragen lösen, wie: die Frage nach der Gestaltung des Spielplanes und andere. Ganz allgemein kann man sagen: Je vollkommener ein Kunstwerk das ewige Bild des Volkes widerspiegelt, desto volksnotwendiger ist es. Damit sind für den Schaffenden zahllose Möglichkeiten zur Gestaltung gegeben. Welche Höhen und Tiefen umfaßt nicht das Leben eines Volkes! — Welche erschütternden oder erhebenden Schicksale durchlebt es! Welche Mannigfaltigkeit in seinen Stämmen, in den Einzelschicksalen! Allein, die Kopie dieses „farbigen Abglanzes" wäre noch lange kein großes Kunstwerk. Der wahre Künstler ist der „Türmer" seines Volkes. Er überschaut von der Höhe des dichterischen Geistes Volksschicksal und Volksgeschehen. Was in der Nähe besehen, unzusammenhängend, als Fragment wirkt, das schaut er in einem großen Zusammenhang. Die geistige Höhe eines Künstlers verbürgt seinen Weit- und Tiefblick. Ohne diese Höhe bleibt die Kunst im Naturalismus stecken. Naturalistische Kunst aber ist amoralisch und untauglich für die Weiterbildung eines Volkes.

Ein Beispiel wird hier Klarheit bringen. Was macht Shakespeares unsterbliche Größe aus? Seine realistische Charakterisierung der Personen, die so lebendig gezeichnet sind, daß wir sie wie Bekannte aus dem täglichen Leben erleben? — Das würde uns noch lange nicht erschüttern oder gar erheben, sondern würde uns bestenfalls so beeindrucken, wie gewisse naturalistische Gemälde der niederländischen Malerei. Was uns bei des ewigen Briten Werken mit Schauder vor den dämonischen Tiefen und metaphysischen Höhen des Lebens erfüllt, ist das Ungeheuerste: die Notwendigkeit, mit dem die Menschen dieser Stücke ihren selbstgewirkten Schicksalsweg gehen. Darin offenbart sich höchste Wahrheit und Weisheit. Der Dichter, der mit dem Auge der Wahrheit das Leben durchschaut, steht unsichtbar hinter seinen Gestalten. Der Zuschauer bemerkt ihn kaum. Und doch ist er jeden Augenblick in einer Handlung gegenwärtig, die das gerechte und überpersönliche Walten eines Schicksals offenbart. Ohne diesen geistigen Hintergrund wäre ein Shakespeare, ein Rembrandt Naturalist und längst nur papierner Name.

Auch der große deutsche Künstler gestaltet mit „dem Blick über die Welt hinaus". Er ist ein in höherem Sinne Wissender und Ordnender. Einzelgeschehen wird zum Symbol, indem er uns auch im Einzelschicksal das Walten höherer Gerechtigkeit, im Zufälligen notwendige Folgerichtigkeit erkennen läßt. Und endlich wird er zum Gestalter des ganzen Volksschicksals, indem er in genialer Kühnheit dem zeitlosen Bilde seines Volkes Aug' in Auge schaut: er schenkt uns die Gestalt eines „Faust".

In solchen Werken findet das Volk sich selbst, in seinem Kämpfen und Entsagen, in seinem Finden und Irren, in seinem Sehnen und Genügen, in seinen hellen und dunklen Eigenschaften. Es findet darin aber noch mehr: den prophetisch erschauten Weg eines selbstgewirkten und selbstzuwirkenden Schicksals, Möglichkeiten mit dem Ausblick auf strahlende Höhen, und solche mit dem Blick in vernichtende Abgründe. Was könnte das deutsche Volk aus einem Werke wie „Der Ring des Nibelungen" lernen! Was könnte es für seine Zukunft daraus lernen, wenn es

richtig angeleitet würde, die Geistesrunen dieser ewig genialen Konzeption zu deuten? Das Wissen um die diesem Werke innewohnende Wahrheit im Volke und an verantwortlicher Stelle hätte die Katastrophe von 1914 vermieden. Aber dazu gehört ein in seiner Eigenart stark verwurzeltes, ein reifes Volk! Ohne eine geistige Erziehung des Volkes müßte auch der genialste Wille eines einzelnen Führenden machtlos bleiben. Was die Nachkriegszeit auf diesem Gebiete gefrevelt hat, ist gar nicht auszudenken, und es bedarf intensivster Arbeit, um diese geistigen Schäden wieder gut zu machen!

Fragen wir weiter, welche Kunst am unmittelbarsten auf das Volk wirke, so wird die Antwort nicht schwer fallen: die dramatische. Keine ist darum wie sie in so hohem Maße berufen, an der geistigen Erneuerung des Volkes mitzuwirken. Das gesprochene oder gesungene Wort, die bildhafte Darstellung auf der Bühne hat auf das Volk eine ungleich stärkere Wirkung als die schemen- und gedankenhafte stille „Lektüre". So kommt also dem Theater eine ungewöhnlich wichtige Rolle in der Erziehung des Volkes zu.

Ein Vergleich des deutschen Theaters mit dem anderer Völker bringt wichtige Aufschlüsse über den Charakter des Deutschen. Kein anderes Theater scheidet Bühne und Publikum so stark wie das deutsche. Woran liegt das? Kurz gesagt: Die Romanen hören und sehen die Darsteller, der Deutsche, das Stück, das gespielt wird. Was auf der Bühne vor sich geht, ist für ihn immer ein Stück anderer Welt, ist Illusion oder tiefer und zutreffender gesagt: höhere Realität! Darin zeigt sich wiederum, in welch hervorragendem Maße der deutsche Mensch die Fähigkeit besitzt, Geschehnisse objektiv und überpersönlich zu betrachten. — Wenn möglich, schiebt der Romane das Parkett bis auf die Bühne vor, um seine Theaterlieblinge ganz nahe zu sehen. Der Deutsche schiebt in seiner bedeutungsvollsten Theaterschöpfung noch „den mystischen Abgrund" zwischen Bühne und Zuschauer, um diesem das dargestellte Stück als tatsächliche Realität erscheinen zu lassen!

Im besten Falle bedeutet Theater dem Romanen persönliche Bewunderung für einzelne Darsteller, darüber hinaus: Freude am Gesangsstil und der Deklamation. (Deshalb wird auf diesen Bühnen im allgemeinen viel besser gesprochen als auf deutschen). Dem Deutschen: Erleben einer geistigen Realität, die hoch über allem Persönlichen und Artistischen steht. In seiner reinsten und höchsten Gestaltung endlich, wird das Theater in Deutschland zum Weihetempel wie in Bayreuth.

Es ist ganz erstaunlich, wie intensiv die Geschehnisse auf der Bühne auf den unverbildeten Menschen aus dem Volke als Realität wirken. Ich habe es erlebt, daß ein Bäuerlein in Bayreuth im Siegfried kreideweiß wurde, als Fafner aus der Höhle sich hervorwälzte und beim Drachenkampf tatsächlich Reißaus nahm, um erst wieder zu erscheinen, als das Ungeheuer von der Bühne verschwunden war. Wichtiger natürlich als diese rein sinnlichen Eindrücke sind die seelischen. Aber auch da habe ich mit ganz einfachen Volksgenossen ergreifende Erfahrungen gemacht. Ich konnte sie so gut in die „Entführung" wie in die „Walküre" schicken. Wenn ich sie unmittelbar nach dem Theater sprach, sah ich verwandelte und verklärte Mienen, hörte verständnisvolle Worte voll tiefer Wahrheit über die Werke. Was mir aber noch wichtiger scheinen muß: Tage nachher, im schweren Alltag, wirkten diese Werke nach. Plötzlich leuchtete das Angesicht bei der schwersten Arbeit auf, und wenn ich fragte: Worüber denken Sie jetzt? dann bekam ich eine Antwort etwa folgendermaßen: „Ich war wieder in der Walküre". — Darin lag so ungeheuer viel, daß mich die Segnungen großer Kunstwerke im Alltag gerade als schaffenden Künstler immer wie etwas ganz Heiliges berührt haben. In einem solchen Augenblick ging mir das Wort Richard Wagners von der Kunst als „freundlichem Lebensheiland" in seiner ganzen Tiefe auf! — Schickte ich dieselben Menschen dann in Stücke wie „Tiefland" und sprach ich nach der Aufführung mit ihnen darüber, dann war das Ergebnis gewöhnlich folgendes: Die Aufmerksamkmeit hatte sich rasch vom Stück ab- und der Darstellung zugewandt. Darüber wurde dann gesprochen. Und gewöhnlich endete das Orakel aus Volkesmund mit den Worten: „Es war ja auch ganz schön, aber das andere Stück war doch eine andere Welt."

Für die Erziehung des Theaterbesuchers ist beides zu berücksichtigen: das „Auchganzschön" und das nachfolgende „aber". Der unmittelbare tiefste Sinn, das unverbildete Herz, hatte diesem einfachen Menschen aus dem Volke das „aber" eingegeben. Dies unscheinbare und doch so bedeutungsvolle Wörtchen sprach der Genius des Volkes selbst aus einfaltsvollem Munde. — Was Schlacke, Herden- und Masseninstinkt an diesem Menschen geblieben, das äußerte sich in dem „auch", das mittelmäßige Talentkunst mit Geniekunst unbedenklich verbindet. Mich dünkt, dieser naive Ausspruch stellt die Aufgabe der Männer, die ein Theater leiten, klar. Ist sie nicht: Führt das Volk langsam aber zielbewußt weg vom „Auchganzschönen" (zu deutsch: Mittelmäßigen, was auf indisch „schlecht" bedeutet), hin zum „aber", nämlich zur echten höheren Welt deutschen Gemütes und deutschen Geistes!

Diese Forderung, das Mittelmäßige vom Guten zu scheiden, ist für die Erziehung eines Theaterpublikums zu einer Kulturgemeinde entscheidend. Der Theaterleiter muß dem Volk, selbst wenn es unverbildet ist, die Richtung weisen. Er ist dazu berufen, dahin zu wirken, daß seine besten völkischen Kräfte die Oberhand gewinnen. Er muß entwirren, darf nicht noch mehr verwirren, indem er dem Zuschauer einen ziellosen Spielplan aufstellt. Mit einer zielbewußten Erziehung ist so unglaublich viel für das Volk getan, daß es sich verlohnt, dafür die größten materiellen Opfer zu bringen. Daß sie feurige, edle, hingebungsvolle Männer erfordert, ist klar, Männer, die weder den Weg kalter Routine, noch den des geringsten Widerstandes gehen! — Ohne Kampf kann dieses Ziel nicht erreicht werden: aber wann und wo ist etwas Großes ohne Kampf erreicht worden? — Heute brauchen wir solche Männer mehr denn je, aus zwei Gründen:

1. Das deutsche Kulturleben ist nach dem Krieg in erschreckendem Maße verroht. Das Volk ist geistig in kaum glaublicher Weise erniedrigt und sich selbst entfremdet worden.
2. In der Führung des deutschen Volkes ist heute ein Wille spürbar, der dies Volk wieder zu sich selbst zurückführen möchte. Dieser Wille ist so groß und überzeugend, daß er von allen verantwortlichen Männern unterstützt werden müßte.

Es ist zuzugeben, daß viele Stücke verschwunden sind vom Spielplan, die längst hätten verschwinden müssen. Dennoch kann der Spielplan, wie er zur Zeit das deutsche Theater beherrscht, noch lange nicht das Recht für sich beanspruchen, in volkserzieherischem Sinne zu wirken. Wenn der Größten einer, Goethe, seine kostbare Zeit dem Theater als Volkserziehungsstätte opferte, dann, sollte man denken, müßte dies für die Theaterleiter beispielgebend sein! Wenn der Größten einer, Richard Wagner, dem deutschen Volk in Bayreuth eine Weihestätte schenkte, wie sie kein anderes Volk der Welt heute besitzt, wenn er dies Werk in heldenhaftem Kampfe, in dem ein wissender Einzelner gegen eine z. T. unwissende, z. T. absichtlich irregeleitete Öffentlichkeit stand, zu siegreicher Vollendung führte, so müßte diese Tat ohnegleichen alle die Männer, die an den dafür maßgebenden Stellen stehen, dazu anspornen, auch ihre Theater zu Kulturzellen umzugestalten. Was an höchster Stelle geistig gewollt und erstrebt wird, würde im Volke noch viel besser verstanden, wenn es geistig dafür vorbereitet wäre. Das Theater hat tatsächlich einen der wichtigsten Beiträge zu leisten, wenn es gilt, diese innere Bereitschaft im Volke herbeizuführen. Was würde ein materieller Aufschwung dem deutschen Volke nützen, wenn mit ihm nicht ein geistiger Hand in Hand ginge? An keinem Volk rächt sich die einseitige Verfolgung materieller Ziele so bitter, wie am deutschen, weil ein großes Schicksal das deutsche Volk nun einmal dazu bestimmt hat, geistig führend in der Welt zu wirken!

Wohl ist vieles zerschlagen worden, was teuerstes Volksgut bedeutete. Wohl kommt das deutsche Volk von einem furchtbaren Leidensweg her. Aus diesen Gründen aber die innere Umgestaltung des Theaters als Teil des völkischen Lebens verschieben und auf bessere Tage aufheben zu wollen, das — wäre nicht deutsch. Die Zeiten sind immer irgendwie „hart". Der Begriff „bessere Zeiten" ist sehr fadenscheinig und relativ. Außerdem kommen ja die

wirklich besseren Zeiten nicht von selbst, sondern nur durch intensive geistige und körperliche Arbeit! — Vergessen wir das Wort nicht: „Der eine fragt: Was kommt danach? Der andre fragt nur: Ist es recht? Und also unterscheidet sich der Freie von dem Knecht." — Jeder Theaterleiter wird daraufhin entgegnen: Wir sind mehr Knechte als Freie! Was soll geschehen, wenn wir einen idealen Spielplan aufstellen, der ja, nebenbei gesagt, einzig einen reinen deutschen Stil garantiert, und unsere Häuser bleiben leer? — Und wieder andere Stimmen lassen sich hören: Der Arbeiter will nach des Tages Mühen keine „schweren Stücke", er will „Nervenausspannung". Halten diese immer wieder vorgebrachten Argumente einer objektiven und zugleich volksnotwendigen Beurteilung stand?

Zur Frage des Spielplans ist nochmals zu wiederholen, was schon angedeutet wurde: Niemals in der deutschen Geschichte, auch zur Zeit der Fürsten, die ja viel Geld für das Theater ausgegeben haben, wurde eine wirklich deutsche Erziehung so bewußt gewünscht, ja gefordert und gefördert, wie heute. Nie wurde von Seiten einer deutschen Regierung der echten, ernst zu nehmenden Kunst so viel Verständnis entgegengebracht wie heute. Da müßte es also heute leichter denn je sein, dem deutschen Theater einen würdigen Spielplan zu schenken.

Zur Frage der „Nervenausspannung"! — Das Publikum will immer Nervenausspannung, anders gesagt: Zerstreuung! Das Wort „Publikum" hat schon einen schlechten Beigeschmack. Es geht nicht an, es in einem Atem mit dem Worte „Kultur" auszusprechen. Genau so wenig wie dies mit den Worten „Masse" und „Volk" geht. Dies muß man sich schon vor Augen halten! Was ist denn das Publikum anderes als ein Teil dieser berüchtigten, volksentwurzelten Masse? Goethe sagt von ihm, daß es „staunend gaffen" wolle, daß „die Masse nur durch Masse zu zwingen sei", nicht durch die Qualität eines Werkes. Sie wolle auch nicht ein zusammenhängendes „Stück" mit einer einheitlichen Idee, sondern „Stücke", ein „Ragout". Sie wolle Zerstreuung, Futter, um den Hunger der Langeweile zu bändigen. Und was die seelische Beschaffenheit des Publikums anbetrifft, das er ja genau gekannt hat, meint er: „Halb sind sie kalt, halb sind sie roh". Ein vernichtendes und leider nur zu treffendes Urteil!

Ein Glück, daß es eben auf das „Publikum" aber nicht auf das Volk zutrifft! — Man wird dem entgegenhalten: Wo ist denn eigentlich das Volk zu finden? — Ja, wo? — Eine Gegenfrage: An wen haben sich denn alle großen Männer der deutschen Geistesgeschichte gewandt, als sie trotz des Publikums aber niemals für das Publikum ihre ewigen Werke schrieben. Als sie trotz einer „feisten, engebrüstigen Zeit", aber niemals aus dieser heraus ihre gewaltigen Ideen gebaren? An wen konnten sich die Großen der deutschen Geschichte wenden, wenn sie in Erkenntnis dessen, was des deutschen Volkes würdig ist und was es auf seiner Bahn aufwärts führt, ihre Taten wirkten? Etwa an das Publikum, in diesem Fall den Philister unter den Staatsbürgern? An wen konnte sich — um ein naheliegendes Beispiel zu nennen — 1918 der heutige Führer des deutschen Volkes wenden, als die Not der Selbstentfremdung, der Zersplitterung, materieller und geistiger Demütigung dieses Volkes ihm das Herz zernagte? An ein deutsches Volk etwa? Woraus ist denn jedes Werk, jede Tat gewirkt, die den Stempel des Großen an sich trägt?

Wer sich im Mittelmäßigen, was ja immer reichlich vorhanden ist, oder gar im Schlechten wohnlich einrichtet, der hats gewiß nicht schwer! Ob er seinem Volke damit, daß er den Weg des geringsten Widerstandes wählt, wirklich dient, dies ist mehr als fraglich. Der wahre Diener seines Volkes hat einen anderen Weg zu gehen. Oft scheint der, der ihn geht, den Interessen seines Volkes zuwider zu handeln. Im Gegensatz zu dem, der sein Volk umschmeichelt oder einlullt. Die Früchte lassen erkennen, wo die Wahrheit steckt. Wohin hat, um nur ein Beispiel zu nennen, die materielle, geistig nicht untermauerte „Entwicklung" des Deutschen Reiches nach dem 70er Krieg geführt? Haben sich damals keine prophetischen Stimmen erhoben, die dem deutschen Volke zuriefen, daß Volksgröße ohne geistiges Fundament über kurz oder lang zusammenbrechen muß? — Die nicht nur materielle, sondern vor allem auch geistige Erniedrigung des deutschen Volkes, die nach dieser Epoche folgte, war einzig und allein möglich dadurch, daß dies Volk im Verfolgen einseitig materieller Ziele durch Jahrzehnte hindurch sich selbst, und sein ewiges Volksbild immer mehr verlor, daß es

ſich ſeinem ewigen Charakter immer mehr entfremdete, daß es ſich überall da ſuchte, wo es ſich nie finden konnte! — Der Verfaſſer dieſer Zeilen hat dies geiſtige Elend und dieſe geiſtige Schmach miterlebt. Nie kam ſie ihm ſchmerzlicher und brennender zum Bewußtſein als an dem Abend, da in einer der größten deutſchen (!) Opern „Jonny ſpielt auf" gegeben wurde und das deutſche (!) Publikum nach der Geige des Schwarzen tanzte, in offenen Beifall ausbrach bei den Worten des Negers, die als „Höhepunkt" und „Apotheoſe" dieſes Stückes zu gelten haben: „Und ich preiſe *Jehova*, der die Menſchen *ſchwarz* erſchuf!" Am Tage vorher erklangen im ſelben Theater womöglich die „Meiſterſinger", am Tag nachher vielleicht die Weihegeſänge der „Zauberflöte". Wo war damals das deutſche *Volk*, das ſich gegen eine ſolche geiſtige Schande empört hätte? Und *doch* hat ſchon in *jener* Zeit ein Einzelner, dem die Not Deutſchlands in der Seele brannte, ſich dem Strom der Zerſtörung entgegengeſtemmt. Damals ſchon wurde das Werk der geiſtigen Wiedergeburt Deutſchlands begonnen. Konnte ſich dieſer Einſame und Einzelne einfach bequem an ein wiſſendes deutſches Volk wenden? O nein! Er hatte nur wenige, die ihn verſtanden. Aber er hatte eben, was mehr iſt als die *Zahl*: *den Glauben* an dieſes deutſche Volk, was *ſichtbar* gar nicht vorhanden war, das ihm aber innerlich ſtets vorſchwebte. Und hätte er den Genius dieſes Volkes nur aus der Stimme eines einzigen, einfachen, namenloſen Volksgenoſſen herausgehört: dieſe einzige Stimme wäre ihm Beſtätigung geweſen für das wirkliche Da-Sein eines deutſchen *Volkes*. Und in dieſer einen Stimme hätte *er* eben den Erlöſungsſchrei des *ganzen* Volkes gehört.

So wird jedes große Werk nur aus großem Glauben heraus geboren. Auch die Umgeſtaltung des deutſchen Theaters zu einer deutſchen Kulturſtätte erfordert einen ſolch heldenmütigen Glauben. Der geſunde Sinn des deutſchen Volkes muß nur geweckt werden. Er iſt nicht tot. Iſt nicht ein ganzer Chor herrlicher Stimmen vorhanden, dieſen Weckgeſang anzuſtimmen? Wo in der Welt hat ein Volk noch ſo viele große Künſtler wie das deutſche? Wer ernſtlich ſucht, wird echte Werke in mannigfaltiger Art entdecken, die zu jedem Volksgenoſſen in verſtändlicher Sprache reden, jedem auch in den vertrauten Worten ſeiner engeren Heimat.

Mit verlogenen Schmachtlappen oder eitlen Artiſtenſtücken aber erzieht man kein Volk. Am wenigſten ein *deutſches*. Es wäre an der Zeit, daß gewiſſe Stücke ſolchen Charakters *endlich* vom Spielplan der deutſchen Theater verſchwänden und dafür *andere* auftauchten. Wir müſſen dem noch unentſchiedenen deutſchen Spießbürger, der nicht weiß, ob Gounods oder Goethes Fauſt der echte iſt, helfen, indem wir den *einen oder anderen* vom Spielplan der deutſchen Bühne verſchwinden laſſen! Es gibt Dinge, die ſich einfach nicht miteinander vertragen! Iſt Goethe dem Deutſchen das wirklich, wofür er immer ausgegeben wird, dann ſollte man es ihm nicht antun, daß die ſchlimmſte Verballhornung ſeines genialſten Werkes noch weiterhin auf deutſchen Bühnen graſſiert! Aber auch pſychologiſch geſehen bedeutet es, Waſſer in ein Faß mit Löchern zu ſchöpfen wenn man dem Publikum, das zu einer Kulturgemeinde wachſen ſollte, einmal Stücke vorſetzt, die es erheben, ſammeln, läutern: kurz an die Quellen ſeines Volkstums führen und ihm am nächſten Abend ein Stück ſerviert, das die echten Eindrücke wieder verwiſcht oder gar völlig auslöſcht.

Die „Volksoper", nach der ſo eifrig geſucht wird, iſt längſt geſchaffen! Ich möchte wiſſen, was man ſich oft unter einer ſolchen „Volksoper" vorſtellt! Doch eine Oper für das Volk? Dann aber möchte ich wiſſen, was für ein Bild man ſich von dem Volke macht! — Sicherlich oft ein ſeltſam blaſſes, mittelmäßiges! — Aber für das Volk iſt nur das Beſte gut genug! Dieſes Beſte haben wir in reicher Fülle. Nicht der, der eine „Volksoper" ſchreiben „will", wird ſie ſchreiben. Sondern der — und dies war ſchon *immer* ſo —, in deſſen Herzen, Seele und Geiſt als der Quell deutſchen Volkstums lebendig ſtrömt! — Man kann ſchöpferiſche Künſtler nicht kommandieren! — Eine „Zauberflöte", ein „Freiſchütz", die „Meiſterſinger" ſind ohne Kommando entſtanden! — und alle drei Werke ſind doch wohl echteſte — Volksopern! — Der Blick auf ein mittelmäßiges, Nervenausſpannung ſuchendes „Volk", das iſt ganz

ſicher, würde dem ſchöpferiſchen Künſtler jeden volkstümlichen Einfall hemmen, aber niemals fördern! Das ahnungsvolle Bewußtſein jedoch von einem — herrlich vollendeten deutſchen Volke — dies wird ihn, auch wenn er Jahre lang unerkannt, ja verkannt ſeinen Weg geht, immer wieder erheben, immer wieder zu herrlichſten Einfällen verlocken und ſo ſchafft denn dieſer wahre Künſtler ſeine ideale Volksoper! Immer und auf jedem Gebiete leiſtet eine Perſönlichkeit das Entſcheidende. Das gilt für das Gebiet der ſchöpferiſchen Kunſt in ganz hervorragendem Maße! — Man vergißt über dem Thema „Volksoper" allzu leicht — hoffentlich nicht allzu willig! —, was alles heute ſchon — nicht erſt morgen — dem deutſchen Volke Hervorragendes geboten werden kann!

Und ſollte der Arbeiter wirklich zu müde ſein, ſich am Abend „ein ernſtes Stück" anzuhören, dann gäbe es auch dagegen ein Mittel. — Was wird nicht alles für den Sport getan! Was für geiſtige Energie wird nicht — und ſicher oft nutzlos — an den Kino verſchwendet! — Die Maſchine nimmt ja heute dem Menſchen die ſchwerſte Arbeit ab. Die Zahl der wöchentlichen Arbeitsſtunden iſt dadurch erheblich reduziert worden. Und wenn der Samstagnachmittag und der Sonntag nicht genügt, um dem Arbeiter als Erholungspauſe zu dienen, die ihn für ein ernſtes Stück friſch macht, dann wäre es vielleicht möglich, zweimal im Monat einen Kurzarbeitstag einzuführen, der aber dann nicht für Sport, nicht für Kino oder eine „Zerſtreuung" verwendet würde, ſondern für die Vorbereitung zu einem großen Kunſtwerk, das an dieſem Abend geſpielt wird und wozu eben das Volk aus der Fabrik oder irgend einer anderen Arbeitsſtätte vorbereitet und nicht übermüdet oder unwiſſend, worum es ſich handelt, herzuſtrömt! Dies wäre der Anfang einer geiſtigen Olympiade, die ein Volk wie das deutſche, deſſen Beſtimmung eine ungewöhnliche iſt, ehrt und adelt! Das wäre mit ein Impuls am Rieſenwerk der Schaffung einer neuen wahren Volksgemeinſchaft und Kultur.

Soll aber das Publikum auch weiterhin im Theater „Zerſtreuung", moderner ausgedrückt, „Nervenentſpannung" finden, dann iſt es müßig, über das Theater ein ernſthaftes Wort zu verlieren. Dann hat es auch keinen Sinn, dieſe Fragen in ihrer organiſchen Verbindung zu prüfen und ſie auf das Geſamtproblem, den Wiederaufbau der deutſchen Kultur zu beziehen! Dann bleibt das Theater eben Vergnügungsſtätte, und Publikum bleibt Publikum im Goetheſchen Sinne. Und Bayreuth bleibt eine einſame herrliche Kulturinſel . . .

Ich aber habe immer wieder erfahren dürfen, und dies bei Menſchen, die ſchwer und oft mehr als acht Stunden im Tag gearbeitet haben, daß ſolch verrufene „ernſte Stücke" müde Männer und Frauen wieder friſch gemacht und innerlich aufgerichtet haben! — Daß ſie ihnen Kraft ſpendeten, Kraft, den Kampf des Alltags zu beſtehn, Kraft, ſegensvoll zu wirken in ihren engen, oft engſten Kreiſen. Ich glaube auch, daß es bei zielbewußtem Vorgehen möglich ſein wird, immer mehr Menſchen zu den Theatern, die Kulturſtätte geworden ſind, zu führen, und glaube endlich, daß nur ein ſolches Theater und niemals eine eitle Vergnügungsſtätte wirklich deutſch iſt. Das deutſche Theaterproblem iſt nun einmal kein materielles, ſondern ein geiſtiges und ſeeliſches. Aus dieſem Grunde kann das deutſche Theater ſeine Sendung — und dies gilt für heute mehr denn je — nur erfüllen mit einem einheitlichen hochwertigen Spielplan! —

Und das Lachen, kommt das dabei nicht zu kurz? — Das törichte oder gar rohe Lachen, das ſchon ins tieriſche Brüllen übergeht, dies würde entſchieden zu kurz kommen! Es gibt aber ernſt zu nehmende Männer, z. B. Strindberg, die vom Lachen gar nichts wiſſen wollten. Alſo iſt es zum mindeſten problematiſch. Das befreiende, durch echten Humor ausgelöſte Lachen freilich, das ſoll und kann der Deutſche nicht miſſen, das darf er auch nicht verlieren! Er müßte ja ſeinen ganzen herrlichen Märchenwald verleugnen! — Man ſtelle ſich ein Volk vor, das nicht lacht oder lachen darf! Eine Unmöglichkeit! Aber auch in dieſem Fall iſt es eben wieder am Theaterleiter, dem Zuhörer das richtige Lachen beizubringen. Unüberwindliche Hinderniſſe ſtellen ſich ihm auch da nicht entgegen, gibt es doch Perlen hei-

terer Kunst genug! Was am Theater aber unter allen Umständen unbedingt verderblich wirkt, ist das Nebeneinander von Gutem und Schlechtem. Darüber waren sich alle großen Künstler einig. Aber oft scheint es, daß Schiller, Goethe und Wagner ungehört durch die deutschen Lande gingen.

Das dürfte nicht sein! Wir müssen mit Bewußtsein das deutsche Theater immer mehr einbeziehen in den Kreis der deutschen Kultur. Dann werden „Theaterfragen" wirklich, nicht nur scheinbar und an der Oberfläche gelöst werden. Denn dann sind es keine Theaterfragen mehr, sondern Fragen, die die geistige Erziehung, die Regeneration des deutschen Volkes betreffen! — Daß diese an erster Stelle im Aufbau des deutschen Reiches stehen, das wird keiner, der das deutsche Volk wirklich liebt, leugnen!

Also: auf zur „geistigen Olympiade"!

Von deutscher Kulturarbeit im Opernspielplan.*)

Von Ludwig Neubeck †.

Das deutsche Theater besann sich zum ersten Male im Weltkrieg auf eine deutsche Kunst, und der Spielplan war damals überall mehr oder weniger national, deutschbewußt. Man schied streng zwischen ausländischer und deutscher Kunst. Nachdem aber Deutschland im November 1918 zusammengebrochen war, änderten sich Lage und Stimmung mit einem Male. Deutschsein hieß plötzlich „reaktionär" sein, und der fortschrittlich Gesinnte glaubte dies durch seine Internationalität beweisen zu müssen. Von oben her, von den Führern des liberalen und marxistischen „System" wurde diese „Fortschrittlichkeit" geradezu gefördert und gepflegt. Die Kultusministerien stützten alle die Männer, die glaubten, die Kunst der „Reaktion" entreißen zu müssen und zu modernisieren. Diese Welle spülte eine Anzahl radikaler Geister an die Oberfläche, in der bildenden Kunst und Dichtung die Expressionisten, jene neuen „Bilderstürmer", die die Form nicht mehr gelten lassen wollten, in der Musik die „atonalen" Musiker, die den Kampf jeder Überlieferung und Tradition ansagten — und die „Dissonanz" zum neuen Kunstideal erhoben. Nicht das handwerkliche Können, sondern die Sensation, das „Anderssein um jeden Preis" war die Devise und damit glaubte man das deutsche Volk an Haupt und Gliedern reformieren zu können.

Diese Politik fand auch im Auslande günstigen Nährboden, denn sie betrieb ja Geschäfte des Auslands auf Kosten der deutschen Kunst. Und die deutsche Bühne, einst als Nationaltheater von Schiller und Wagner erträumt, wurde eine Walstatt unfruchtbarer Experimente,

*) Heute können wir die ersten Ansätze zur Entwicklung eines neuen Opernstiles beobachten. Dies und die Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Umstellung unseres deutschen musikalischen Theaters gaben mir Anlaß, das Gebiet der Oper in einem eigenen „Opernheft" von den verschiedensten Seiten behandeln zu lassen, um „Grundlinien" allgemein erkennen zu lassen und um „Anregungen" aufwerfen zu lassen zu weiterem Gedankenaustausch. In dieses „Opernheft", dessen Beiträge zum überwiegenden Teil auf meine Bitte für dieses Heft geschrieben wurden, kann ich diesen Aufsatz von Prof. Dr. Ludwig Neubeck, den er auf meine Bitte vor mehr als zwei Jahren verfaßte, hineinstellen, als ob auch er soeben geschrieben sei. Ein Zeichen dafür, wie sehr Neubeck damals schon im Geiste unserer heutigen Zeit lebte. Die Lebensarbeit Ludwig Neubecks ist heute richtungweisend und das Wenige, was davon in diesem Aufsatz erwähnt wird, zeigt uns erneut, welch großen Verlust das Hinscheiden Neubecks für unsere Kunst bedeutet. Mir sind s. Zt. gelegentlich meines Eintretens für Ludwig Neubecks „Ehre" von den verschiedensten Seiten Anerkennungen zugegangen, weil ich für meinen „Freund" so nachdrücklich eingetreten sei. Ich darf heute feststellen, daß ich Prof. Dr. Ludwig Neubeck nie persönlich gekannt habe, daß ich nur aus der Ferne sein Schaffen beobachtete und aus seiner Arbeit den in schwerster Zeit bewußt um deutsches Kulturgut kämpfenden Mann erkannte, der nicht „Nur-Musiker", sondern zugleich eine verantwortungsbewußte Führer-Persönlichkeit war. Dies gab mir damals Anlaß, ihn um seine Mitarbeit für die ZFM zu bitten und verpflichtete mich später für diesen „deutschen Mann, dem seine Ehre höher stand als sein Leben", mit Nachdruck einzutreten.

Gustav Bosse.

ästhetisierender Stilversuche und veräußerlichter Sensationsmache. Denn Hand in Hand mit der Modernisierung der dramatischen Dichtung ging ja die moderne Malerei, die geeignete Handlangerin einer wildgewordenen, bis zur Unvernunft methodisierten Regiekunst! Alles was in langsamer, gesunder Entwicklung sich zu einer Bühnenkunst entfaltet hatte, die im besten Sinne „Dienst am Werke“ war, wurde von eigensüchtigen Regisseuren als „veraltet“ verworfen und durch „Sonderbarkeiten“ und „Absonderlichkeiten“ ersetzt. Das „Auffallen-wollen“ wurde zum Grundsatz erhoben. Daß das Publikum sowohl die moderne Dichtung, wie die atonal klingende Musik, als auch die irrsinnige Inszenierungskunst schließlich schroff ablehnte und damit kunstfeindlich wurde, beweist lediglich den gesunden Instinkt des deutschen Menschen, soweit er nicht durch Irrlehren verdorben worden war. Aber daß in jener Zeit auch andere Wege gangbar waren, und daß man nicht „modern“ in diesem anrüchigen Sinne zu sein brauchte, um sowohl deutschbewußte Kunst, wie vor allem auch lebendige Kunst zu pflegen, das hat das unter meiner Leitung stehende Rostocker Stadttheater gerade in den Jahren 1918 bis 1925 bewiesen. Ich erwähne den Fall nur, um zu beweisen, daß man sehr wohl auch zu damaliger Zeit einen deutschbewußten Theaterkurs steuern konnte. Ich möchte — ohne pro domo zu reden — an Hand meines damaligen Spielplans zeigen, wie gerade kleine Kulturwinkel eine kulturell aufrechte Kunstpflege einsetzen konnten. Der Spielplan einer im Jahre 1922 in Rostock veranstalteten „Frühjahrswoche“, die ganz besonders viele Ausländer nach Rostock brachte, enthielt nebeneinander: Am Sonntag eine Morgenfeier „Siegfried Wagner“, am Nachmittage ein Gastspiel der Niederdeutschen Bühne Rostock mit „Wrack“, einem Volksstück von Wroost, am Abend zum ersten Male Siegfried Wagners Oper „Schwarzschwanenreich“, am Montag Wilhelm von Scholz’ Schauspiel „Der Wettlauf mit dem Schatten“, Dienstag die Wiederholung von „Schwarzschwanenreich“ unter Leitung des Komponisten, Mittwoch Schillers „Fiesco“, Donnerstag Wagners „Meistersinger von Nürnberg“, Freitag Johann Strauß’ „Fledermaus“, Sonnabend Gustav Freytags Lustspiel „Die Journalisten“, Sonntag zum ersten Male die „Alpensinfonie“ von Richard Strauß und abends die Oper „Cosi fan tutte“ von Mozart. Als Intendant des Rostocker und später des Braunschweiger Theaters habe ich bewußt und unbeirrt den größten Nachdruck auf die Reinhaltung und saubere Pflege deutscher Opern und deutscher Schauspiele gelegt und ich gestehe gern ein, daß ich damit einen dauernden und bleibenden Erfolg (auch Kassenerfolg) hatte, als andere Kollegen, die glaubten, ihre Modernität durch einen sogenannten „literarischen“ Spielplan beweisen zu müssen. Gerade auch meine Tätigkeit in Braunschweig galt der Wiederherstellung des wertvollen deutschen Operngutes, also des gesamten Werkes von Wagner, Mozart, Lortzing, Weber und im Schauspiel legte ich Gewicht auf einen wertbeständigen klassischen Spielplan.

Es ist nicht richtig, deshalb dem Auslande den Krieg erklären zu wollen. Kein Musiker wird die Größe und Einzigartigkeit der italienischen Musik insbesondere verkennen wollen, Rossini, Verdi, Puccini; aber uns deutsche Kunstwalter sollte doch stets bewußt sein, daß jede Mark, die ins Ausland als Tantième oder Honorar wandert, für unser Volksvermögen verloren ist und unseren eigenen Künstlern und Komponisten verloren geht. Wenn die Verfechter des „alten Systems“ immer wieder betonen: Kunst habe nichts mit Nationalismus zu tun, Kunst sei international, sie bedürfe immer wieder der Anregung und Befruchtung von außen, so ist dazu zu sagen: Nein, das ist ein Denkirrtum: Kunst wurzelt immer und ewig im Volkhaften, in Landschaft und landschaftlich verwurzelten Menschen, — nämlich echte, ursprüngliche Kunst, — der Dichter ist ebenso an die Scholle gebunden wie der Bauer, erst die Entwurzelung schafft jene unfruchtbare Asphaltkunst, die ohne Beziehung zum Volk und zum Menschen ist. Trotzdem — das heißt trotz ihrer Bodenständigkeit ist die Kunst international in der Bedeutung, daß sie sich mit der Kunst anderer Völker berührt, daß sie von ihr Anregungen empfängt und daß sie ausgetauscht werden kann. Wir werden immer von „italienischer“ Kunst sprechen, von der „deutschen“ Sinfonie oder von „böhmischen“ Tanzweisen. Es gibt keine echte große Kunst, die nicht im wahrsten Sinne „national“ gebunden wäre. Gewiß hat Mozart von den Italienern gelernt, aber sein Eigentümlichstes, Persön-

lichstes ist doch eben das „Deutsche“ an ihm. Und wir Deutschen haben ja wirklich das Recht, so deutschbewußt zu sein, daß wir sagen können: Unsere Musik steht turmhoch über der Musik aller Länder — Italien ausgenommen — und Österreich eingeschlossen! Trotzdem wir also das Recht haben, auf unsere aus dem Volke und der Landschaft gewachsene Kunst stolz zu sein, hat es die international eingestellte Presse mit ihren Musikpolitikern, Dirigenten, Solisten und Kritikern fertig gebracht, uns einreden zu wollen, daß das Ausland — und sogar der internationale, also staatenlose Künstler der wahre Prophet sei, und man hat den Fremden gepflegt, gefördert und über Gebühr hoch bezahlt. Eine große Anzahl wirklich deutschbewußter Komponisten und Künstler ist in dieser Zeit nach dem Kriege bewußt von jener nationalfeindlichen Presse, Kritik und Kunstpolitik ausgeschaltet und aufs schwerste geschädigt worden. Man hat ihnen nicht die Möglichkeit gegeben, ihre Werke durch Aufführung zu erproben, man hat die unehrlichen Sensationsmacher bewußt vorgezogen, die ehrlich arbeitenden Meister totgeschwiegen. Selbst Humperdinck ist davon in den letzten Jahren seines Lebens nicht verschont geblieben. Dafür aber wurde jedes neue Werk der atonalen, insbesondere der jüdischen Komponisten mit Kußhand von den Opernbühnen angenommen und aufgeführt; denn der Ehrgeiz jeder Bühne war ja, als „fortschrittlich“ zu gelten, und um in Berliner, Wiener oder gar ausländischen Blättern ehrenvoll genannt zu werden, dazu gehörte, daß man sich gehorsam dieser jüdisch-internationalen Produktion verschrieb und so weitherzig wie möglich Werke dieser bestimmten Richtung in den Spielplan aufnahm! Wenn gerade von jener Seite immer wieder betont worden ist, Kunst habe mit Politik nichts zu tun, so ist niemals schamloser eine ganz bewußte Kunstpolitik getrieben worden, als von dieser Seite, die sowohl ihre Künstler wie ihre maßgebliche Presse ausgezeichnet am Zügel hatte und systematisch eine völlige Verschleimung des Kunstinstinktes und Geschmacks im Volke herbeizuführen versuchte, indem sie eben nur solche Werke und solche Tendenzen feierte und gelten ließ.

Mit tiefer Wehmut denke ich an Hugo Kaun, den märkisch-brandenburgischen Tondichter, einen der aufrechtesten und geradesten Charaktere, der es nie erreichte, daß seine Vaterstadt Berlin ihn aufführte! Wie schlecht wurde Paul Graener behandelt, sowohl von den Konzertinstituten, wie von den Opernbühnen und der mißgeleiteten Kritik! Siegfried Wagner wurde nur aufgeführt, wenn man sich eine Sensation von ihm versprach, also wenn eine „Uraufführung“ von ihm zu erhalten war. Er selbst hat sich mir gegenüber wiederholt schmerzlich bewegt darüber ausgesprochen, daß man nicht auf seine durch bereits erfolgte Aufführungen erprobten Werke zurückgriff. Daß es in seinem Schaffen Werke gibt, die durchaus der Wiederholung wert sind, konnte ich durch Aufführungen des „Schmied von Marienburg“ beweisen, den ich in Rostock uraufführte und in Braunschweig dann wieder in den Spielplan einreihte, ebenso „Schwarzschwanenreich“, die in Karlsruhe uraufgeführte Oper, die ich in Rostock wieder auferstehen ließ. — Wer hat sich jemals wieder an die frische Studentenoper „Gaudeamus“ von Humperdinck erinnert? Wer an den „Hochzeiter“ von Bleyle gedacht? Wer hat den ertaubten Komponisten Willy von Moellendorff mit seiner prächtigen Ballettkomposition zu Worte kommen lassen? Die Intendanten, die den Mut hatten, für diese Komponisten einzutreten, waren mit der Lupe zu suchen. Sie hatten immer zu gewärtigen, daß man sie „reaktionär“ nannte. Ist es zu verwundern, daß eine große Anzahl wertvoller musik-dramatischer Begabungen sich angewidert und verletzt von dem verlogenen und unehrlichen Musik- und Theaterbetrieb abwandte? Alle die Besserwisser, die damals sagten: Der Theaterleiter m ü s s e eben auf Sensation sehen, sie sollten heute an ihre Brust schlagen und sagen: mea culpa, mea maxima culpa! Sie haben der Kunst einen schlechten Dienst geleistet und weder dem Künstler noch dem Volke genützt. Mit umso größerer Freude und Genugtuung muß jeder deutschbewußte Opernmann die neue Regierung und ihr aufrechtes deutschbewußtes Programm begrüßen, das eine gründliche Reinigung und Säuberung des gesamten, arg verschlammten deutschen Kunstbetriebes darstellt! Ich schwenke nicht vom Thema ab, wenn ich feststelle: welcher deutsche Reichskanzler hat vor Adolf Hitler den Weg ins Leipziger Gewandhaus gefunden, um den Manen eines deutschen Komponisten zu huldigen? Welche Regierung hat vor der heutigen nicht nur

in der Reichshauptſtadt, ſondern auch in den Ländern ſich um die Kunſt- und Kulturfragen in ſolchem Maße gekümmert? Welche Regierung vordem hat je den Mut gehabt, den deutſchen Künſtler in eine Linie zu ſtellen mit dem Wirtſchaftspolitiker, oder die Theater gleichzuſtellen mit den Schulen oder wiſſenſchaftlichen Inſtituten?

Daß es bei der Kunſt nicht um bloße Erheiterung und Unterhaltung oder Entſpannung geht, ſondern daß Kunſt eine Sache der Seelenerziehung, eine tief in das Gefühlsleben des Volkes, wie des Einzelnen greifende Angelegenheit iſt, dieſe Erkenntnis iſt erſt heute von unſerer Regierung bewußt aufgeſtellt worden und ſie iſt Richtſchnur ihrer Arbeit. Hier iſt endlich einmal ein entſcheidender Wendepunkt in der deutſchen Geſchichte eingetreten, ein Wendepunkt wie ihn ſchon *Leſſing* erträumte, wie er *Schiller* vorgeſchwebt hat und wie ihn *Richard Wagner* in Bayreuth herbeiführen wollte: *das nationale Theater als Bildnerin und Erzieherin der deutſchen Volksſeele!* Der Weg liegt vor uns: die Breſche iſt geſchlagen: der Theaterleiter des Dritten Reiches wird wieder zurückfinden zum deutſchen Weſen, zum Ideal Leſſing-Winckelmannſcher Kunſtauffaſſung: zu edler Einfalt und ſtiller Größe! Weg von der Senſation um aufzufallen oder die Kaſſe zu füllen! Man macht Wagner dadurch nicht genießbar, daß man Dinge in ſeine Werke hineingeheimnißt, an die er, der größte Regiſſeur aller Zeiten — nie gedacht hat, weder indem man den Holländer in das Prokruſtesbett einer „Ballade“ hineingezwängt oder den Lohengrin ohne Schwan auftreten läßt oder indem man den Tannhäuſer ſo äußerlich grotesk inſzeniert, wie es Herr Klemperer ſeinerzeit in Berlin getan hat, wodurch die Aufführung eine lächerliche Senſation wurde! Deutſch ſein heißt: Dienſt am Werke tun! Aus dem Geiſte der Muſik heraus das Kunſtwerk zum Leben erwecken! Deutſch ſein heißt auch: ſich für deutſche Kunſt einſetzen. Ich erinnere an Schillings' „Pfeifertag“, der in neuer Bearbeitung gerade jetzt zum deutſchen Volke ſprechen könnte, nachdem uns Elſaß-Lothringen verloren gegangen iſt, oder Humperdincks „Heirat wider Willen“ mit einer Retuſche im 3. Akt oder Cortolezis' „Verfemtes Lachen“ — es gibt genug neu oder wieder zu entdeckende Schätze in der Opernliteratur. Wir wollen auch die bedeutenden Ausländer nicht überſehen. Von Roſſini, Verdi, Puccini ſprach ich ſchon, aber welcher Muſiker hat nicht ſeine beſondere Freude an der Filigranarbeit der „Verkauften Braut“ oder wer hörte nicht gerne Tſchaikowſkys „Pique Dame“? — um von den bekannteſten Werken ausländiſcher Meiſter zu ſchweigen! Immer und überall muß aber trotzdem die Deviſe ſein: *Deutſchland über alles, und deutſche Kunſt in aller Welt voran!*

Das deutſche Feſtſpiel.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

„Damit ein Ereignis Größe habe,“ ſo beginnt Friedrich Nietzſche ſeine programmatiſche Abhandlung über „Richard Wagner in Bayreuth“, „muß zweierlei zuſammen kommen: der große Sinn derer, die es vollbringen, und der große Sinn derer, die es erleben.“

Dieſe Worte ſeien als Leitgedanke vorausgeſchickt. Denn ſie geben die einfachſte, deutlichſte und überzeugendſte Erklärung deſſen, was wir als das Merkmal, als den Urſprung und Sinn des Feſtſpielgedankens bezeichnen können: das Ereignis nämlich, das irgendwie einmalig iſt, ſich über das Alltägliche, Kleine und Nichtige erhebt, das Ereignis, das nur denkbar iſt, weil eben die Vollbringenden und die Erlebenden dieſes Großen und Erhabenen einander entſprechen müſſen. In dieſer Forderung iſt das ausgedrückt, was als einzige und unbedingte Vorausſetzung jeder Kunſtübung gelten darf: die Gemeinſchaft. Aus einer ſolchen Tatſache heraus wird auch der Begriff des Feſtes und des Feſtſpiels aller prunkenden und prangenden Beigabe entkleidet und zu einem religiöſen, ethiſchen Moment gemacht. Und das ſind auch die Faktoren, die den Feſtſpielgedanken, ſeine Bedeutung in allen Zeiten, aber gerade in der Gegenwart zeitgemäßer denn je, nicht nur berechtigt, ſondern notwendig erſcheinen laſſen. Das

Gemeinſchaftsbildende, das Religiös-Sittliche und das Nationale, das beides in ſich zuſammenfaßt. Die geſchichtliche Tatſache vermag Zeugnis davon abzulegen.

Der Darſtellungs- und Äußerungstrieb als die Urſache jeder künſtleriſchen Formung und Geſtaltung wird im Kultiſchen zur Kunſt. Feſt ſteht, daß von dem Augenblick an, in dem in Muſik, Tanz und Dichtung, kurzum, in den Grundlagen des Theaters, das ſeeliſche Verlangen nach einer Entäußerung des Geſchauten oder Erlebten Geſtalt annimmt, die Kunſt zum Träger einer Weltanſchauung wird. Daß dieſe, wenn ſie überhaupt eine Exiſtenzmöglichkeit und ein Daſeinsrecht haben ſoll, nur eine idealiſtiſche ſein kann, bedarf wohl keiner Erörterung. Nicht umſonſt ſah die Antike die Künſte in den Muſen verkörpert, nicht umſonſt galt für ſie der Lichtſpender Apoll als ihr Schutzgott. Das ſtark ausgeprägte Religionsbewußtſein der Germanen war das der Ehrfurcht. Und es ſteht auch außer Zweifel, daß dieſes Volk, deſſen Mythen und Sagen wir alle als etwas Selbſtverſtändliches in uns aufgenommen haben, in ſeinem männlich-bejahenden Naturverbundenſein, ſeine kultiſchen Handlungen aus den Gegebenheiten ſeiner Umwelt entnahm. Die Unendlichkeit des Waldes und die unerreichbare Weite des Himmels, deſſen Geſtirne und Gewalten den nordiſchen Glauben und die Religion dieſes um die Dinge durchaus wiſſenden Menſchen ſchufen, formten ſein Weltgefühl. Dieſes Unantaſtbare war es auch, das das aus dem Kult geborene Theater mit einer geheimnisvollen, nicht den Einzelnen allein, vielmehr die Geſamtheit angehenden Macht ausſtattete. Das Theater der Griechen war Kult; es war im originalſten Sinne Feſtſpiel. Die Verantwortung und Verpflichtung trug der Staat. Das Kunſtwerk, das von den beſten Köpfen des Volkes erſonnen war, ſtand im Lebens- und Anſchauungskreis des Volkes, das an dieſen kultiſchen Geſchehniſſen als eine geſchloſſene Gemeinſchaft teilnahm. Als aber dieſes antike Feſtſpiel, ähnlich wie es in der Spätzeit der olympiſchen Feſte geſchah, zum Selbſtzweck wurde, trat der Verfall ein. Das Einmalige, das Ereignis verſchwand. An ſeine Stelle trat eine volkfremde Maniriertheit, die wohl virtuos war, aber der ſeeliſch bindenden Kräfte entbehrte. Dieſe Kräfte können indeſſen nur dort ſein, wo eine zur Gemeinſchaft verpflichtende Aufgabe vorhanden iſt. So nur iſt der Untergang der griechiſchen Kultur zu verſtehen, deren klaſſiſche Höhepunkte einen Abglanz von dem darſtellen, was die politiſche Größe des völkiſch aufgebauten Staates vollbracht hatte. Nicht anders war es mit der römiſchen Kultur, wo allerdings — bemerkenswert und lehrreich genug — das Völkergemiſch dieſes Staatenſyſtems eigentlich von Anfang an das Zuſtandekommen einer im Sinne des griechiſchen Theaters gemeinſchaftsfördernden Kunſt erſchwerte. Schauen wir nur zurück auf jene unglückſeligen Jahre der deutſchen Geſchichte, die ein gütiges Geſchick Vergangenheit werden ließ, die Zeit der Novemberkultur, dann erkennen wir an dieſem uns am nächſten liegenden Beiſpiel, daß eine die Gemeinſchaft verneinende und volksentartete Kultur zwangsläufig den Verfall von Volk und Staat, Geſinnung und Ehre nach ſich ziehen muß. Das deutſche Erbübel, gepaart mit dem Anlehnungsbedürfnis an fremdländiſche Eigenheiten und der treuherzigen Vertrauensſeligkeit zu den falſchen Propheten, hat ſtets in Zeiten politiſchen Tiefſtandes üppige Blüten geſchlagen und den beutegierigen Paraſiten ein prächtiges Betätigungsfeld geboten. Die materialiſtiſche Anſchauung, die jeden idealen und nationalen Wert ablehnt, betrachtet die kulturellen Aufgaben, ſofern ſie ſolche überhaupt kennt, unter dieſem Geſichtswinkel einer einſeitigen klaſſenkämpferiſchen Tendenz; für ſie iſt das Theater das oft mißverſtandene Zeittheater, das nicht einen, nicht binden, ſondern zerſetzen und trennen ſoll. Hier iſt alſo jedwede Möglichkeit und Notwendigkeit der wirklichen Durchführung einer Feſtſpielidee eine Art Anachronismus, eine Unnatürlichkeit; der Kampf um Bayreuth iſt eines der entſcheidenden Merkmale dafür. Nicht unähnlich iſt es mit der liberaliſtiſch-demokratiſchen Auffaſſung, der „grauen Internationale", wie ſie Lagarde 1881 treffend nennt, für die die Kultur eine willkommen-undefinierbare Fundgrube privater, individualiſtiſcher Erörterungen iſt; das Feſtſpiel wird zum geſellſchaftlichen Ereignis, dem das Volk als Gemeinſchaft fern ſteht. Richard Wagners Kampf gegen dieſe Mentalität ſeines Jahrhunderts offenbart ſich darin, daß er ihr in der Schaffung des Feſtſpielbegriffs eine Front entgegenſetzte, in der mit feſter Hand

das zusammengehalten wurde, was zu verfallen, zu zerbrechen drohte. Das Werk von Bayreuth, das Mahnzeichen, das in die deutsche Welt hineinragt, ist der Anfang, es ist zugleich aber auch die endgültige Erfüllung dessen, was das Sehnen, Wollen und Hoffen der Deutschen Jahrhunderte hindurch war. Wenn wir einmal ganz von den musikalischen und den dramatischen Momenten absehen, die das deutsche Musikdrama als ein Ergebnis der Geschichte der Oper und der darstellenden Kunst schufen, erscheint die Tatsache zunächst als ausschlaggebend, daß in einer Zeit nationaler Sammlung dem geeinten deutschen Reiche eine Kultstätte gegeben wurde, die zum ersten Male die Idee einer gesamtkulturellen Gesinnung ermöglichte. Es ist kein Zufall, daß in eben der Zeit, in der sich das Bürgertum zum Liberalismus hinwandte, in der der Materialismus durch die marxistische Lehre zum Dogma erhoben wurde, daß in dieser Zeit das deutsche Festspiel auf dem Bayreuther Hügel als Künder einer idealistisch-nationalen Weltanschauung die Aufgabe übernahm, Bollwerk eines nach innen und außen gefährdeten Reiches zu sein. Was musikalisch-dramaturgisch E. T. A. Hoffmann, Lortzing und Immermann erstrebten, was Otto Ludwig und Friedrich Hebbel zu erreichen suchten, wurde im Festspiel Wagners Wirklichkeit: das deutsche Theater, das deutsche National-Theater, ein Traum der Deutschen des 18. Jahrhunderts. Damals, im Zeitalter der Aufklärung, als eine Vielheit von selbständigen, in sich kulturell hochstehenden Staaten das lockere Gefüge des römischen Reiches deutscher Nation ausmachte, ersann Lessing die Idee des deutschen Nationaltheaters, sprach Klopstock von einer deutschen Dichtung wie Quantz von einer deutschen Musik sprach. Der nach den Befreiungskriegen einsetzende Ansturm gegen die politische Gewalt des Reiches leitete über zum Kampf um die Formulierung einer gesamtdeutschen Kultur. Aus dieser Folgerung heraus entstand das Werk der deutschen Musikfeste, die ja einem ähnlichen Gedankengang einzuordnen sind wie die Festspielidee Wagners. Gewiß sind die Musikfeste nicht ohne Vorläufer, die sogar weniger in Deutschland als im Ausland zu suchen sind. Aber sie unterscheiden sich in ihren Voraussetzungen und Zielen ganz grundsätzlich von diesen ihren Vorläufern dadurch, daß sie nicht eigentlich von fachlichem Interesse als vielmehr von dem Willen zur nationalen Gemeinschaft getragen waren. Das war bereits Anfang des 19. Jahrhunderts, noch vor den Befreiungskriegen. In eine Epoche, in der der Begriff des Weltbürgertums seine ideelle Größe und Bedeutung einbüßte, in der das Volkstum sich zu rühren begann, kam aus Mitteldeutschland eine Strömung, die die Pflege einer volksgebundenen und volksverwurzelten Kunst forderte. Bald darauf geschah es, daß Zelter, Goethes Freund, die Liedertafel-Bewegung gründete, als in Süddeutschland das Volkslied durch die reformatorische Tat Naegelis in seine Rechte eingesetzt wurde. Wir begehen leicht den Fehler, diese nicht nur künstlerisch-kulturell, sondern auch politisch hoch zu wertenden Ereignisse zu unterschätzen. Die Liedertafel, die im Norden Deutschlands gar bald um sich griff und die Grenzen, die die Vielstaaterei innerhalb des ungeeinten Reiches gezogen hatte, gewissermaßen als nicht vorhanden erklärte, faßte die zum nationalen Bekenntnis im Lied bereiten Kräfte zusammen. Die deutsche Männerchorbewegung ist, was nachdrücklich hervorgehoben werden muß, der Vorbote dessen, was ein Halbjahrhundert später im Festspiel Wagners in Erfüllung ging. Das Festspiel aber ist der gestaltgewordene sinnbildliche Ausdruck des erneuerten Reiches. Lange bevor an die Verwirklichung der Reichseinheit im Staatenbund des Bismarck'schen Deutschland zu denken war, nicht einmal zwei Jahrzehnte, nachdem das Frankfurter Parlament den Weg zur Einheit zu beschreiten versucht hatte, sprach Wagner von der Tatsache, daß das heilige römische Reich untergehen mag, die heilige deutsche Kunst aber bestehen werde. Es ist eine politische Sentenz, die Wagner in diesem Meistersingerwort ausspricht und die seinem ganzen Schaffen, das im Festspielwerk zusammengefaßt ist, eine beinahe nüchtern anmutende Zeitgemäßheit verleiht. —

Was aber vor mehr denn 50 Jahren galt, ist heute von noch weit tieferer, gewichtigerer Bedeutsamkeit. Die geschichtlichen Ereignisse, die seit der Jahrhundertwende über Deutschland gekommen sind, die Vorkriegsjahre, der Weltkrieg, in dem die deutsche Einheit ihre Feuerprobe bestand, die Revolution und die Inflation, all die Zersetzungsversuche von außen und innen,

sie haben wohl vermocht, das Kulturwerk zu verdunkeln und zu trüben, aber es zu vernichten ist ihnen nicht gelungen. Das mag ein Beweis dafür sein, welchen Ewigkeitswert es in sich birgt. Vor allen Dingen erkennen wir jetzt, da das Deutsche Reich in seiner Ganzheit Tatsache geworden ist, daß die Idee des deutschen Festspiels, über 50 Jahre nach dem Tode ihres Schöpfers zum kraftspendenden Lebenselement geworden, das Geheimnis eröffnet, das einst Wagner in sein Haus auf dem Festspielhügel einschloß. Dünkte es Nietzsche wie eine Zauberei, in seiner Zeit, seiner Gegenwart, einer solchen Erscheinung, der Bereitschaft und der Ergriffenheit von Menschen, „welche sich auf der Höhe ihres Glücks befinden", das heißt im Erlebnis der „Tatsache von Bayreuth", begegnen zu können, so dünkt es uns in Anbetracht dessen, daß durch die Tat Adolf Hitlers mit der Überwindung des deutschen Zwiespalts auch der vorurteilsbehaftete Kulturzwiespalt überwunden ist, nicht mehr wie eine Zauberei, sondern wie eine Notwendigkeit, die, so sagt Nietzsche, Bayreuth zur „Morgenweihe am Tage des Kampfes" werden läßt. Als das Werk entstand, blieb es denen vorbehalten, die als Gleichgesinnte einen erlesenen Kreis ausmachten; heute ist es, wie Wagner es sich dachte, eine Angelegenheit der Nation.

Es ist wesentlich, daß der Festspielgedanke unlöslich mit dem Begriff Bayreuth verknüpft ist, nicht zuletzt deshalb, weil dort die Stätte geschaffen wurde, die dem deutschen Nationaltheater zugedacht war. Die deutsche Oper, um deren Gestaltung zwei Jahrhunderte rangen, wurde vollendete Wirklichkeit. Wir müssen es als eine geschichtliche Gegebenheit betrachten, daß die Überflutung mit fremden Elementen, die die deutsche Musik und das deutsche Schauspiel in diesen Jahrhunderten über sich ergehen lassen mußte, irgendwie zwangsläufig war, um das Werk der Loslösung zu dieser kämpferischen Größe zu erheben, die ihm innewohnt. Wenn Mozart klagen konnte: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen", so steht er mit diesem Wunsch gewiß nicht allein, in einem Zeitabschnitt, in dem allenthalben, da und dort das Begehren nach der deutschen Nationalbühne aufflammte, da sich kleine und kleinste Theater die Bezeichnung Nationaltheater zulegen zu müssen glaubten. Die Volksoper, wie man sie im 17. Jahrhundert in Hamburg, Leipzig, Weißenfels und Danzig erstrebte, die nationale Oper, wie sie in Durlach, Nürnberg, Mannheim und Braunschweig ansetzte, das deutsche musikalische Drama, wie es in Magdeburg im 18. Jahrhundert aufblühte, das Singspiel, wie es in Berlin, Leipzig und Wien aufkam, all das sind Vorläufer, historische Voraussetzungen, die in das Werden der deutschen romantischen Oper einmünden. Die repräsentative Festoper der Fürstenhöfe, die im Paris Ludwigs XIV. glanzvolle Tage erlebte, in Deutschland nicht minder Großes zu bieten vermochte, so in Dresden, München und Wien, gab ihrerseits den Rahmen, die Anregung, die nicht selten die Deutschen aufgriffen, um das zu bilden, was andere Nationen längst ihr Eigen nannten. Nicht viel anders stand es um das deutsche Schauspiel. Aber in keinem der europäischen Länder ist die politische Situation für die Formung der Kultur so ausschlaggebend gewesen wie in Deutschland. Aus diesem Grunde wirkt die Entwicklung, die Gärung und die Krise der letzten 60 Jahre deutscher Geschichte um so gewichtiger, weil mit ihr die Kultureinheit gewachsen ist, die Kulturgesinnung, das Volksbewußtsein, das die Haltung der Kunst widerspiegelt. Das ist der fortdauernde Sinn von Bayreuth.

Das ist schlechthin der Sinn des Festspiels. Wir kommen damit zur eigentlichen Frage: Was ist überhaupt das Festspiel? Zunächst liegt ihm wohl ein repräsentativer Sinn zugrunde. Das Zurschaustellen einer seltenen, überragenden, künstlerischen Gesamtleistung ist das Anziehende. Es ist der Glanz des Besonderen, des Bewährten, des Großen. Aber das wäre wohl etwas, das überall zu finden ist. Das Merkwürdige, das Ausschlaggebende muß ein anderes sein. Es ist der volkserzieherische Wert. Denn der Begriff des Festspiels rechtfertigt sich darin, daß das, was dort zum Hören und Sehen vermittelt wird, das deutsche Kunstwerk, so beschaffen ist, daß es als Dokument und würdigstes Beispiel der Lebenswelt, der Lebensanschauung, der Geschichte und Eigenart des deutschen Volkes, der Rasse, der Zeit, kurzum, als Merkmal der Nation gelten darf. Es ist also gewissermaßen das Herausstellen des Bedeutenden und Typischen,

das hier vor der Welt und vor dem Volke offenbart wird mit dem Hinweis etwa: das iſt deutſch. Der Schöpfer des Kunſtwerks wird zum Sprecher, zum Führer und Künder ſeines Volkes, dem im Feſtſpiel eine neue, kultiſche Form der Gemeinſchaft gegeben iſt. Hier ſind zugleich die Aufgaben des Theaters und der geſamten Kunſt vorgeſchrieben. Die Umſchichtung, die Geſundung und Erneuerung der menſchlichen Geſellſchaft als der Grundbedingung des neuen Reiches kommt, wie Wagner in ſeiner Regenerationslehre feſtlegt, nur von der Religion aus. Und als Wagner das Werk von Bayreuth errichtete, wollte er den Deutſchen das kultiſche Theater geben, wie es die Griechen beſeſſen hatten. Mit dieſer „höchſten und reinſten Wirkung der theatraliſchen Kunſt" wurde ein Weg gewieſen zur Regeneration, zur Wiedergeburt und zum Werden deutſcher Geſinnung. Die Schaubühne wird zur moraliſchen Anſtalt. Schiller umreißt ihre Aufgabe damit, daß er ihr großen Einfluß auf den Nationalgeiſt eines Volkes zuſpricht.

Zu dieſem Ziel ſind wir gelangt. Deutſchland iſt eine Nation und mit ihr iſt das völkiſche Theater, iſt das deutſche Feſtſpiel. Noch iſt gewiß nicht alles vollendet, noch fehlt das letzte; aber wir ſind auf dem Wege dazu. Die begrüßenswerten fördernden Maßnahmen der Reichsregierung bekunden es, das perſönliche, der Sache zuinnerſt zugewandte Verbundenſein des Führers und die Tatſache, daß Bayreuth nun endlich die Feſtſtätte des deutſchen Volkes iſt, daß der Feſtſpielgedanke allgemein eine Angelegenheit des Reiches und der Nation geworden iſt. Es wird die Aufgabe der Zukunft ſein, das Feſtſpiel zu dem zu machen, was Wagner in ſeiner Zeit nicht erreichen konnte, was heute erreicht werden wird, zu einer Stätte der Volksgemeinſchaft. Es wird die Aufgabe ſein, die Tore und Türen, die in die Hallen dieſer religiöſen Kunſt hineinführen, weit zu öffnen allen denen, die im feſten Glauben und Vertrauen an ihres deutſchen Volkes Ewigkeit ſich einander verbunden fühlen.

Die Weihe der feſtlichen Stimmung, der Sonntäglichkeit, die dem Feſtſpiel eigen iſt, ſpiegelt das Ereignishafte, das Hohe und Reine wider, das ſich nicht von ſelbſt bietet, das errungen werden muß. Nur der, der mit dem Schickſal ſeines Volkes lebt, vermag das zu ermeſſen. Denn der ſeltſame Zauber, der jeden empfängt, der in Bayreuth, in München oder Heidelberg, wo es ſein mag, auf einer durch die Landſchaft beſtimmten Thingſtätte ein Feſtſpiel ſchaut, der irgend einem Muſikfeſt in einer der deutſchen Städte beiwohnt, der offnen Herzens und mit aufnahmebereiten Sinnen an den Paſſionsſpielen in Oberammergau, den Spielen und Aufführungen in Weißenburg, im Harzer Bergtheater teilnimmt, dieſer Zauber iſt der der deutſchen Geſchichte und der deutſchen Landſchaft. Es iſt das einer der merkwürdigſten Umſtände des Feſtſpielgedankens: das Milieu, die Umgebung. Wer Bayreuth erlebt, erlebt die Markgrafenſtadt, die Stadt Jean Pauls und Wagners, ebenſo wie der, der in München oder Frankfurt den Geiſt der Geſchichte erlebt, die in den Werken der bildenden Kunſt und Architektur und in der Schönheit der Landſchaft aus Jahrhunderten auf ihn herabblickt. Wagner erkannte ſehr wohl, daß das wahre Erleben einer Kunſt auf das engſte mit den Bedingtheiten der Umwelt verknüpft iſt. Das Verwurzeltſein in Land und Scholle, das Heimatgefühl iſt das unerläßliche, ſichere Fundament, auf dem ſich die deutſche Feſtſpielidee erhebt. Die beglückende Erkenntnis von Tradition und Geſchichte iſt die weſensgleiche Forderung.

Der Aufbau des neuen geeinten Reiches erfordert die Mitarbeit aller Kräfte. Gerade zu der Vollendung dieſes Werkes wird das deutſche Feſtſpiel beitragen, nicht als eine dekorative Ergötzlichkeit, ſondern als die den geiſtigen Willen des geſamten deutſchen Volkes zur Erlebnisgemeinſchaft ſammelnde Idee in der Offenbarung der deutſchen Geſchichte und der deutſchen Zukunft. Daran feſtzuhalten, nein, es zu feſtigen und zu erweitern, umfaſſend und alle erfaſſend zu erweitern, wird die vornehmſte Pflicht der kommenden Zeit ſein. Die geſchichtliche Tatſache lehrt uns den Sinn dieſer Verpflichtung. Wir bekennen uns in dieſem Bewußtſein mit aller Bereitſchaft dazu, das deutſche Feſtſpiel als eine der kulturellen Leiſtungen zu pflegen, die der Führer als die ſichtbarſte Wert-Urkunde für das Daſeinsrecht jedes großen politiſchen Zeitalters in der Weltgeſchichte kennzeichnete. Die hohe und erhabene Aufgabe, die Adolf Hitler der deutſchen Kunſt und dem deutſchen Künſtler, wie es noch zu keiner Zeit geſchehen iſt, übertrug, möge hier, am Werke Richard Wagners, ihre Erfüllung finden. Denn

— und dieſes Wort des Führers ſoll der Idee des deutſchen Feſtſpiels den Leitgedanken geben — „die Kulturdenkmäler der Menſchheit waren noch immer die Altäre der Beſinnung auf ihre beſſere Miſſion und höhere Würde“. Ein ſolches Kulturdenkmal iſt für uns Deutſche und iſt für die Welt das Werk von Bayreuth.

Ein neuer Opernſtil.

Bemerkungen zur deutſchen Muſikkritik.

Von Hans Költzſch, Mannheim.

„Ein neuer Opernſtil!“ — „zurück zur Melodie“ — „zurück zum Herzen des Volkes“: ſo und ähnlich tönte es anläßlich der Uraufführung von Wagner-Regenys „Günſtling“ aus dem ſonſt ſo vielfältigen, diesmal aber zum einträchtigen Uniſono zuſammengefundenen Orcheſter der deutſchen Opernkritik. Es war ja auch ſo leicht, über dieſe Oper Ausſagen zu machen: Nummern-Einteilung, Arien, Rezitative, Chöre, melodiſche und harmoniſche Konturen, einige merkwürdig ſichtbare Entlehnungen aus der Stilwelt Händels und Verdis — alles lag im „Günſtling“ ſauber und handgreiflich ausgebreitet da, man brauchte nur den Form- und Stiltypen ein bißchen nachzugehen, dazu etwa auf den einfältigen Gedanken zu kommen, wie „wichtig es wäre, feſtzuſtellen, inwieweit dieſe Beſchränkungen den Meiſter zeigen“ — und ſchon ergab ſich mit zwingender Logik Titel und Schlagwort der Kritik: „ein neuer Opernſtil“. Ein weiterer „neuer Opernſtil“ wird feſtgeſtellt, wenn ein Komponiſt betrachtende ſymboliſierende Chöre nach Art der antiken Tragödie in ſein Werk einfügt, oder wenn ein anderer liedhaft-melodiſche Formung in den Vordergrund rückt, ein dritter ſymphoniſch-orcheſtrale oder pantomimiſche — und es iſt nur ſonderbar, dagegen feſtſtellen zu müſſen, in welch „altem Opernſtil“ Werke wie Pfitzners „Herz“ und „Paleſtrina“ geſchrieben wurden.

Was hier von Opernkritik geſagt wird, gilt im allgemeinen im ganzen Bereich der Muſikkritik. Nur ergibt die Vielfalt der Werkgattungen außerhalb der Oper zahlreichere Schablonen kritiſcher Orientierung, als dies der ſcheinbar (ſcheinbar!) enge Komplex Oper ermöglicht. (Welch herrliches Umfaſſen von Muſik, Drama, Theater, Kult, Idee in dieſer „Zwittergattung“ Oper!)

Wir wollen mit dem Geſagten keinesfalls die Notwendigkeit ſelbſt einer nur formalen oder äußerlich ſtiliſtiſchen Zergliederung eines neuen Opernwerkes innerhalb kritiſcher Auseinanderſetzung mit ihm abſtreiten. Schaffende Künſtler verlangen oft, man ſolle den kunſtgenießenden Menſchen ſich ſelbſt, ſeinem unmittelbaren Eindruck und ſeinem Inſtinkt überlaſſen, aber die Erfüllung dieſer Forderung wäre nur für einen ſehr kleinen Kreis hervorragend begabter (und geſchulter) Menſchen möglich, — keinesfalls zum Beiſpiel für den Kreis der Kritiker! Im großen und ganzen iſt der moderne Menſch durch ſeine intellektuell, auf ein Maß von „Bildung“ gerichtete Erziehung zum unmittelbaren Kunſtgenuß herzlich verdorben. Er weiß viel, aber er ſieht und empfindet zu wenig! Er bedarf der vermittelnden Erklärung, des Begriffes, der Bedeutung, der Formel, aber er unterliegt allzu oft der Gefahr, an dieſer Formel und Bedeutung haften zu bleiben, ohne zum Sinn vorſtoßen zu können. In der Mentalität primitiver Menſchen verbindet ſich, nach Erziehung durch Film und ſchlechte Romane, die Bedeutung glücklich mit Attributen wie reich, elegant, ſorgenfrei; in der Vorſtellungswelt bürgerlicher Kreiſe die Bedeutung modern mit Fortſchritten vor allem der Technik (Fernſehen, Geſchwindigkeitsſteigerung); in der Denkart gewiſſer politiſch Allzueifriger die Bedeutung national-ſozialiſtiſch mit den äußeren — doch einmal organiſch gewordenen und erkämpften! — Zeichen der Bewegung. Wir können es uns daher nicht anders erklären, als daß in ähnlicher Weiſe in der Denkwelt der Opern-Kritiker aus den Erſcheinungsformen Arie, Rezitativ, Muſiknummer, ſparſame Orcheſterbegleitung bei Wagner-Regeny die Bedeutung „neuer Opernſtil“ entſtanden iſt.

Hier iſt überall aus einer Nebenſache die Hauptſache geworden. So wie das echte Kunſtwerk alles Stoffliche zum Träger eines Symboliſchen macht und es gleichſam auflöſt, ſo muß

auch die kritische Betrachtung den gleichen Weg zum Sinn und zur Substanz hin einzuschlagen versuchen. Unversehens ergibt er auch einen sicheren Maßstab für Wert und Gehalt eines Kunstwerkes über stilistische Bindungen oder artistisches Können hinaus!

Immer werden Deutungen, Erklärungen, Kritik ein Umweg sein gegenüber dem Kunstwerk selbst, das unmittelbar da ist; aber wenn sie nur wenigstens ein Weg dahin bleiben! Gewiß ist es nicht einfach, auf diesem Wege die Mitte zwischen Intuition und Reflexion zu halten, und die meisten Kritiken sagen mehr über das Subjekt aus als über das Objekt, mehr über ihre Verfasser, ihr künstlerisches Empfinden, ihre Aufnahmefähigkeit als über Sinn und Qualität des Gegenstandes. „Dem Künstler gegenüber", schreibt Chamberlain einmal, „müssen wir Künstler sein, und das sind wir nur, wenn wir, das eigene Herz voll Schaffensfreude, in die Werkstatt des schaffensfrohen Künstlers treten".

Um diese ideale Haltung einzunehmen, gilt es, von gewissen Hemmungen frei zu werden, die eine positive kritische Arbeit oft ungünstig beeinflussen. Es geht nicht an, über Egk, Klenau oder Wagner-Regeny zu urteilen, wenn man die Existenz-Berechtigung der Gattung Oper überhaupt in Frage stellt, oder wenn man Richard Wagner ablehnt und das künstlerische Anderssein-als-er zum Maßstab für die Bewertung neuer Werke werden läßt; es geht nicht an, über Höffer, Reutter, Hindemith zu urteilen, wenn die Musikgeschichte für den Beurteiler bei Bach, Beethoven oder Brahms aufhört. Solche Blickpunkte, mögen sie subjektiv vertretbar, ja persönlich unantastbar sein, engen notwendigerweise die Freiheit und Weite des Gesichtsfeldes ein, nicht minder als der früher erwähnte, in dem sich die Kunst nur in bestimmten, neuen oder alten formalen Kategorien und Beziehungen darstellt.

Andere Hindernisse und Mißstände seien hier nur angedeutet, so die Verschiedenheit von behutsamer, zahmer Lokalkritik und weniger sanft zupackender auswärtiger Berichterstattung, oder die kritische Stellungnahme zu Zeit-Tendenzen im Kunstwerk. Solche Fragen und Zwiespalte zu lösen, ist eine Sache des Taktes, oft nur der Formulierung*) — und im letzten Falle der Zivilcourage. An dieser aber fehlt es noch beträchtlich im Lager der deutschen Musikkritik. Zeitbedingte Stoff- und Einzelmaterial-Wahl (germanische Geschichte, deutsche Heroen, friderizianische Märsche, deutsche Volkslieder) und deren echtes innerliches Erleben bedeuten noch kein Verdienst, keinen künstlerischen Wert, es sei denn, sie wären schöpferisch-organisch bedingt und ihrer Größe entsprechend gestaltet. In der Darlegung dieses Grundsatzes wartet man bisher vergeblich auf die erzieherische Arbeit deutscher Musik- und Theaterkritik. Nur der Organik, Tiefe, Größe, Sauberkeit der Formung und Gestaltung hat der Kritiker nachzuspüren, hat zu prüfen, hinzuweisen, ja auch zu bewerten; nicht aber hat er eine Theorie, Ästhetik, ein Zeitbild, ein Idealbild oder eines der Zukunft etwa von „deutscher Oper" aufzustellen.

Künstler wie Laien berufen sich oft auf die „Volksweisheit": Kritisieren ist leicht, bessermachen schwer. Weder kann der Kritiker noch will er etwas besser machen, seine Fähigkeiten liegen ganz wo anders. Aber diese Fähigkeiten sind, das sollte ihm selber klar sein, wenn echt, dann künstlerischer Natur, und sie wollen sich immer bejahend auswirken. Sie sind nicht zu erwerben, höchstens zu schulen. Ein junger, begabter Theaterkritiker beispielsweise lernt in einem Vierteljahr der eigenen Bühnenpraxis genügend, um Leistungen der Bühnenbetriebe fachmännisch kritisieren zu können; für seine Fähigkeiten, über das Kunstwerk zu schreiben und zu urteilen, gewinnt er dabei nur sehr wenig, und selbst das Wenige kann ihn leicht vom Wesentlichen ablenken. Grundlage und Bau von Musik, Oper, Kunst, Theater muß der Kritiker lernen genau wie der schaffende Künstler, sonst gehört er am Ende zur Schar jener, Verdis Zorn erregenden „zersetzungssüchtigen Kritiker und Winkelmaestros, die von der Musik nur die Grammatik und auch diese nur schlecht kennen"; aber jenseits dieser Grammatik, da beginnt erst das Reich künstlerischen Schaffens und Empfindens.

---

*) Eine solche bezeichnende finde ich in einer Kritik von Richard Strauß' neuer Oper (ZFM Heft 7, S. 803) in den einleitenden Sätzen: „Denn — das muß nachdrücklich betont werden — gewichtig ist an diesem Werk vorwiegend das Wie, nicht das Was".

Probleme des Opernbetriebs.

Zeitgewinn durch Gemeinschaftsarbeit.

Von Kurt Heifer, Duisburg.

Fehler und Ursache.

In einer der weniger bekannten Verdi-Opern befindet sich im ersten Akt ein großes Duett, das so ziemlich als die einzige Nummer dieser Oper einen breiteren Bekanntenkreis besitzt; es ist recht häufig auf Schallplatten aufgenommen worden. In einer Aufführung der Oper, die ich jüngst sah, war dieses Duett auf zwei Drittel gestrichen worden. Abgesehen davon, daß also das bekannteste Stück der Oper verstümmelt erschien, mußten die des öfteren auftauchenden Reminiszenzen im Verlauf der Oper denjenigen, die das Werk nicht kannten, völlig unverständlich bleiben, weil sie beim ersten Auftauchen des Themas nicht ausreichend mit ihm bekannt wurden. Trotzdem es nun leider immer noch Kritiker gibt, die fehlende Sachkenntnis durch möglichst „genaue" Einzelheiten zu ersetzen trachten und demzufolge feststellten, daß eine strichlose Aufführung (die Verkleinerung des Duetts war nicht die einzige Stelle, an der Rotstift gewirkt hatte) stattgefunden hätte, war einigen doch die Kürzung aufgefallen. Sie fragten den Regisseur nach dem Grund der Streichung. Er antwortete, daß er das Duett durchaus habe strichlos bringen wollen, daß ihm jedoch in der Generalprobe (!) durch die Tempowahl des Kapellmeisters das Duett so lahm vorgekommen sei, daß er verlangt habe, es auf zwei Drittel zu streichen, wenn es nicht „intensiver" gebracht werden könne. Der Kapellmeister hatte die Wirkung in einem sehr belebten Tempo gesucht, jedoch geht die Wirkung hier — wie so oft in der Musik — nicht von der Schnelligkeit, als dem meist fälschlich angewendeten Mittel Temperament zu erzeugen aus, sondern von der intensiven Spannung von innen, die ein äußerst *gehaltenes* Tempo füllen soll und kann. Man ist nun leicht geneigt, dem Kapellmeister die Schuld an der Kürzung der Stelle zuzuschreiben, erstens, weil er nicht das richtige Tempo gefunden haben soll, zweitens, weil er den vom Regisseur geforderten Strich machte und damit auf etwas seiner Fürsorge Anvertrautes verzichtete.

Man hätte jedoch das Problem nur von einer Seite gesehen, wollte man sich mit dieser Feststellung einer „Schuld" begnügen; erst der Versuch, es von mehreren Seiten zu sehen, kann zu einer Erkenntnis prinzipieller Art über die Methoden der Opernarbeit führen, in denen *ursächliche* Fehler liegen, die sich nur als die Fehler des Einzelnen auswirken. Beide, sowohl der Regisseur wie der Kapellmeister, verfuhren nämlich keineswegs im üblichen Sinne „willkürlich". Jeder von ihnen war bereit, dem besseren Einfall des anderen zugunsten der Gesamtwirkung eine Konzession zu machen und so glaubten sie beide, im Interesse des Werkes, oder genauer, der Wirkung des Werkes, zu handeln, wenn sie das Duett verkürzten. Und der Fehler, dem sie dann beide (mit dem Duett) zum Opfer fielen, ist nicht auf der Generalprobe gemacht worden, sondern lange vorher!

Die Methodik der Einstudierung.

Das Beispiel zeigt, daß es durchaus nicht immer die sträfliche Willkür des Regisseurs oder des Kapellmeisters zu sein braucht, die Fehler verschuldet. Auch bei der denkbar besten Zusammenarbeit der Aufführungsleiter, bei denkbar größter Bereitschaft, sich gegenseitig entgegenzukommen, können Fehler auftauchen. Da sie jedoch im Effekt keineswegs dadurch milder werden, daß sie statt aus bewußter Willkür einem vermeintlich guten Willen, d. h. unbewußter Willkür, entspringen, verlohnt es sich wohl, ihren Ursachen noch näher auf den Grund zu gehen.

Man spricht so gerne von der „Werktreue" und vom selbstlosen „Dienst am Kunstwerk" (trotzdem Hans *Pfitzners* Schriften vielen Bühnenleitern *noch* unbekannt sind!). Aber man sieht nur ungern ein, daß unsere ganze Methode der Werkeinstudierung bereits gegen die Voraussetzungen einer werktreuen Aufführung verstößt. Es gibt wohl keinen Bühnenleiter, der

nicht zugäbe, daß es eigentlich anders gemacht werden müsse, aber mit dem Hinweis auf die Praxis, die nun eben diese Methoden herausgebildet habe, wird jeder, der die Fehler anrührt, als Illusionist hingestellt, dessen Erwägungen zwar sehr schön, aber nutzlos seien. Man spricht zwar in den Programmheften und Werbeprospekten von „Theaterkultur“, aber man verschweigt, daß es sich wahrheitsgemäß dabei um eine Illusion handelt, um ein Ideal, das bei der herrschenden Praxis nie erreicht werden kann. Und doch schwingt sich das Theater immer und immer wieder zu Leistungen auf, die hinreißend sind, die Beispiel geben können, aber die Bedingungen zu solchen Leistungen sind so wenig allgemein, beruhen immer wieder auf ganz bestimmten Voraussetzungen, deren sich nicht alle Theater gleichmäßig erfreuen, daß man sie im Hinblick auf das Ideal einer Theaterkultur als Einzelfälle bezeichnen darf. Im besonderen trifft das für die Provinz zu, in der das Theater unter Arbeitsbedingungen zu leiden hat, die der hohen Mission, die es gerade dort zu erfüllen hat, in den seltensten Fällen angepaßt sind.

Zeit!

Schon die erste Vorbedingung für jede künstlerische Arbeit, die Reife in Ruhe, kann nicht erfüllt werden. Die mittleren und kleineren Theater haben in fünf bis sechs Vorstellungen meist ihren Besucherstamm „versorgt“, d. h. praktisch, man muß jede Woche eine Neueinstudierung herausbringen! Man braucht nicht zu betonen, daß dies ein Unding ist. Wie soll eine Bühne mit kleinerem Ensemble dieser Anforderung nachkommen, ohne die Qualität der künstlerischen Arbeit zu trüben? Und ist nicht gerade dort, wo die meisten Menschen zum ersten Male mit einem Kunstwerk in Berührung kommen, die letzte Ausfeilung und Indienststellung aller Möglichkeiten erste Pflicht? Stattdessen verzehren sich die Bühnen in einem ewigen Kampf mit der Unzulänglichkeit. Die Stücke werden nie ganz fertig in den Proben, der Ensembleaufbau beginnt jedes Jahr von neuem, da kaum jemand länger als eine Spielzeit unter diesen Bedingungen aushalten möchte und so schnell wie möglich wegzukommen strebt. Chor und Orchester, deren geringe Stärken jegliche Einteilung von Ruhetagen verhindert, sind schon bald nach Beginn der Spielzeit ermüdet, und auch der aktivste Regisseur und der fleißigste Kapellmeister werden matt in der Erkenntnis der Aussichtslosigkeit, diesem Zustand von sich aus abhelfen zu können. Erst vor kurzem schilderte mir ein Opernregisseur in einem Brief die Leidensstationen einer Aufführung, und leider hat sein Brief allgemeine Bedeutung. Er schreibt:

„Je eingehender eine Kritik ist und je höher ihr Niveau, umsomehr tut es einem immer leid, daß man dem Kritiker nicht die Gründe sagen kann, die zu diesem oder jenem von ihm Beanstandeten geführt haben. Denn der Rückschluß von dem, was am Abend objektiv dasteht, auf die Absichten oder Nicht-Absichten des Regisseurs bleibt ja notwendig immer Vermutung. Vielleicht wird es Sie darum interessieren, einmal zu hören, wie die Fehler zustande kommen: An jedem Theater, und vollends an zeitlich und geldlich so bedrängt arbeitenden wie an kleineren Provinztheatern gibt es *sehr harte Grenzen.* Wenn man als Regisseur an sie gerät, kommt nur noch in Frage, zwischen zwei Übeln zu wählen. Es wird zum Beispiel im technischen Betrieb mit großer Disziplin gearbeitet, aber es geschieht eben im Theaterleben häufig, daß ein Requisit verunglückt. Zunächst wird dann ein neues gemacht. Die Tücke des Objekts will, daß es erst recht unbrauchbar ist. *Die Zeit drängt,* die Darsteller werden nervös, die Arbeiter haben blasse Gesichter, weil sie den ganzen Tag nicht aus der Bude kommen und bis spät in die Nacht hinein arbeiten müssen. Und so entstehen dann notwendig diese ärgerlichen ungestalteten Teile der Inszenierung, bei denen der Regisseur im Interesse wichtigerer Unzulänglichkeiten, die noch ausgeglichen werden müssen, *seine Energie zurückziehen muß.* Ein Requisit schien noch verwendbar. (Man muß sparen, sparen, sparen!) Es stellt sich aber heraus, *natürlich wie immer auf den letzten Proben,* daß es doch nicht geht. Also: es muß ein neues gemacht werden. Und auf der Hauptprobe sieht man das Ding dann zu seinem Erstaunen pappig dastehen. *Wäre alles andere in Ordnung,* so wäre es natürlich eine Kleinigkeit, dies noch zu ändern. Aber es ist *leider noch sehr vieles* zu machen, und *bei der Begrenzung der Zeit* muß dann eines (oder auch zweierlei und dreierlei)

zum Opfer fallen. Schweren Herzens, nicht weil man es übersah, sondern weil es noch schlimmer wäre, statt seiner etwas anderes liegen zu lassen! Oder: man erfährt, daß die Musiker sich ausbedungen haben, nicht auf der Bühne spielen zu brauchen. Man ist höchst erstaunt. Es hilft einem nichts. Man fordert andere Musiker. Unmöglich, welche zu bekommen. Man nimmt Statisten und läßt Musik hinter der Szene spielen: es klingt scheußlich! Und während man dies alles versucht, erfährt man, daß der Chor morgen seinen chorfreien Tag hat, daß also heute noch alles festgelegt werden muß mit dem Tanz, da das Ballett wegen der Vorproben zur eigenen Première *unmöglich noch öfter* als ein- oder zweimal eine Bühnenprobe mitmachen kann. Und man sieht nun außerdem, daß der größte Teil der Leute auf der Bühne nur zu ganz einfachen Schritten zu bewegen ist, wenn das Ganze nicht gewollt und unnatürlich aussehen soll. Außerdem muß Herr X jetzt wirklich freigelassen werden von der Probe — er hat am Abend eine sehr anstrengende Partie zu singen. Außerdem ist auch jetzt viel wichtiger, die Sache mit den Kronleuchtern zu besprechen, *sonst werden sie nicht fertig,* und wenn das Bild mit schaukelnden Kronleuchtern anfängt, ist alles aus! 3. Frl. Y. läßt sagen, daß sie Grippe hat, 4. man möchte sofort zur Garderobe kommen, Frl. Z. weigere sich, das Kostüm anzuziehen. Die Regisseure wollten immer „Stil" und wieder „Stil", aber die Sänger trügen dabei ihre Haut zu Markte. Was aber endlich Herrn N. angeht, so ist allen klar, wenn er zu all dem vielen, was ihm bereits abgerungen ist, jetzt noch gezwungen wird, an dieser Stelle seiner Arie wieder nicht machen zu dürfen, was er in sämtlichen (tausend) Aufführungen gemacht hat, und was überall und seit Christi Geburt gemacht und mit Erfolg gemacht worden ist, dann gibt es eben den lange erwarteten Mord auf der offenen Szene. (Er ist an sich nicht lebensgefährlich, *nimmt aber die kostbare Zeit* in Anspruch.) Im übrigen muß der Souffleuse jetzt erlaubt werden, endlich mal austreten zu dürfen. Soll man nun dem Kritiker mitteilen, daß er nicht denken möge ... etc. etc."

Nein! Man braucht dem Kritiker nichts mitzuteilen — er wird, wenn er ein rechter Mann ist, schon aus allem, was er sieht, den rechten Rückschluß ziehen. Aber man sollte es allen, der ganzen Stadt, der ganzen Welt mitteilen, daß man keine Zeit hat, eine Aufführung auszuarbeiten. Irgendwo sitzt mal ein besonders begabter Regisseur, ein besonders befähigter Kapellmeister, irgendwo und irgendwie gelingt es ihnen mal, die Bedingungen ihres Arbeitens zu übertrumpfen, eine ausgefeilte oder zum mindesten von einem Willen durchgestaltete Aufführung zu zeigen. Aber es geht selbst bei größeren Theatern meist nur auf Kosten der Nerven und meistenteils auch auf Kosten der nachfolgenden Vorstellung (für die aber oft ein anderer verantwortlich zeichnen muß!)

Das Hauptübel ist und bleibt der Zeitmangel.

Wie jedes Kunstwerk seine Zeit zur Reife braucht, genau so braucht jede künstlerische Interpretation ihre Zeit! Und im Hinblick auf das Theater darf man bestimmt sagen, daß Zeit mehr, unendlich mehr wert ist, als Geld. Man hatte keine Zeit, sich darüber klar zu werden, daß in einem Verdi-Duett eine Wirkung „an sich" steckt, man hatte keine Zeit, sie zu suchen, da sich Regisseur und Kapellmeister erst bei der xten Bühnenprobe zur „Zusammenarbeit" treffen konnten. (Bis dahin hatte jeder genug mit anderer Arbeit zu tun.) Man hatte keine Zeit, für dieses und jenes zu sorgen, die Termine mußten innegehalten werden, die Abonnenten warten — — und ganz in der Ferne schimmert nur noch wie ein mattes Idol das Wort „Werktreue", dem sich jeder so gerne verpflichten möchte. (Von den Böswilligen darf man schweigen, sie würden mit mehr Zeit nur noch mehr Unfug stiften!)

Eine Abhilfemöglichkeit.

Die erste Frage ist also: wie kommt das Theater zu Zeit, um so arbeiten zu können, daß man das Ergebnis als einen wirklichen Beitrag zur Theaterkultur rechnen kann? Die

Antwort kann nur lauten: durch Gemeinschaftsarbeit! Denn kein Theater ist in der Lage, mit seinen Premièren so lange zu warten, bis das Stück „steht". Unter den gegenwärtigen Verhältnissen ist kein Theater aus sich allein heraus in der Lage, dem zeitlichen Übelstand abzuhelfen. Es kann dies nur im Verein mit dem Nachbartheater, noch besser mit mehreren Nachbartheatern geschehen. Seit Jahren wird von den Fachleuten immer wieder auf den Unsinn hingewiesen, daß jedes Theater (zumal in dicht besiedelten Gebieten wie Westdeutschland) für sich alleine praktiziert, jedes Theater seinen Ehrgeiz (und viel wichtigeres) daran verschwendet, das gleiche Stück wie das Nachbartheater zu inszenieren. So werfen etwa drei Theater, die man mit der Straßenbahn oder Eisenbahn in zwanzig Minuten erreichen kann, innerhalb acht Tagen eine Oper heraus, alle drei schlecht — oder sagen wir — schlecht und recht! Der Austauschmöglichkeit stehen heute nur ganz geringe Hinderungsgründe im Wege. Würden sie aus dem Felde geräumt, würde sich mit einem Male Zeit finden: Drei Theater könnten drei Wochen lang ein Stück probieren, es würde dreimal so gut herausgebracht werden und außerdem dreimal so lange gespielt werden können. Es wäre unnütz, wollte man alle die Vorteile, die sich für das Theater, für das Publikum, für den Verkehr aus solcher Lösung ergeben würden, aufzählen. Sie liegen klar auf der Hand! Wichtiger ist es vielleicht, noch auf den einen Punkt hinzuweisen, daß die geringe Mehrbelastung des Theateretats durch die Transportkosten der Austauschgastspiele im Verhältnis zum Nutzen gar keine Rolle spielt. Und daß der Mehrbetrag, auf jedes Theater verteilt, nicht ausreichen würde, jedem auch nur ein bißchen mehr von dem zu verschaffen, was es am dringendsten braucht: Zeit!

Das Deutsche Liederspiel — ein kunstpolitischer Faktor der Zukunft.

Von Roderich von Mojsisovics, München.

„. . . Um immer wieder von dem Manne zu reden, der nach des Tages Arbeit die Ziehharmonika in den Arm nimmt: ihm wird man die Volkskunst bringen können, die ihn beglückt . . . freilich müssen sich darum die Künstler tatsächlich kümmern . . ."

Peter Raabe in ZFM, Juli 1934, S. 728.

Eine der wichtigsten Fragen: wie bringt man die Kunst zum Volke, wie bringt man das Volk — allmählich — der ernsten Kunst näher, beschäftigt heute Hunderte. Man bedenke dabei nur beispielsweise, wieviel gute Musik auch in der Zeit, da die Hausmusik noch blühte, so gut wie nicht zur Wirkungsmöglichkeit kam! So gibts Hunderte guter deutscher Lieder, die der Verbreitung wert gewesen wären, die aber niemand kennt, weil eben die Gelegenheit, sie entsprechend bekannt zu machen, fehlte. Zufälligkeiten verschiedenster Art können hier mitspielen. Ich meine, nicht nur Handschriftliches, auch Werke, die gedruckt vorliegen, teilen das gleiche Schicksal. Hingegen ist ein alter Erfahrungssatz, daß Musikstücke von der Bühne herab viel leichter Verbreitung finden. Ich möchte daher, obwohl ich weiß, daß in manchen Kreisen eine Abneigung gegen den Umweg über das Theater besteht, doch einer Idee das Wort reden, die ich vor etwa fünfundzwanzig Jahren schon (in Paul Schwers' „Allgemeiner Musikzeitung") vertreten habe: das Liederspiel wieder aufleben zu lassen.

Das Liederspiel — ein Sprechstück mit eingestreuten Liedern — wäre vielleicht der Boden, unserer Zuhörerschaft das zu geben, was sie braucht und was dem heutigen Theater fehlt: ein gutes Zeitstück. Es könnte ernsten Inhaltes, aber noch besser und öfter komisch-satyrisch gehalten sein. Der Succus jeder Szene, die Pointe, der abschließende Höhepunkt wird in ein Lied oder ein Duett zusammengefaßt, das, ohne in Schlagerjargon zu verfallen, musikalisch so gehalten sein müßte, daß es packt, im Gedächtnisse haftet, so daß jeder Musikalische am Nachhauseweg — und sei es in der Untergrundbahn — es bereits vor sich hinsummt. Ja,

es wird auch Stücke geben, an welchen das ganze Theater durch Mitſingen mittätigen Anteil nimmt. Einen derartigen, äußerſt geglückten Verſuch hat Joſeph Haas in ſeinem Volksoratorium „Die heilige Eliſabeth" unternommen. Das gäbe meiner Meinung nach den Typ für das Stück, das wir alle, Publikum und die Theater, brauchen. Freilich kommt alles auf den Dichter an, der unſere Zeit in ihren Typen ſchildern muß, der aber dabei die Menſchen, wirkliche Gegenwartsmenſchen, als geſchickter Theaterſchriftſteller in einer dramatiſch ſpannenden Handlung, die auch der Situationskomik nicht entraten kann, ſo auf die Bühne ſtellt, daß all das, was die Perſonen des Stücks bewegt, ſo gebracht wird, daß die Zuhörer es, wie eigenes Erlebnis, miterleben. Dies der Rahmen. Und nun die Lieder, welche — je nach dem Stoffe — einen kleineren oder größeren Raum einnehmen werden, wobei gelegentlich auch weitere Inzidenzmuſik und melodramatiſche Muſik Verwendung findet. Das muſikaliſche Niveau wird dem Stoffgebiet entſprechend alſo verſchieden ſein. Nicht daß man es mache wie „anno dazumal", ſondern um unſerer Jugend zu zeigen, welche große Bedeutung das Liederſpiel oder die Liederpoſſe bis zum Auftreten der franzöſiſch-jüdiſchen Cancanoperette (um 1860) hatte, ſei hier ein kleiner geſchichtlicher Excurs eingeſchaltet.

Das volkstümliche Moment geht urſprünglich auf typiſche Figuren der Commedia dell' arte und ihre Umwandlungen zurück: alſo einerſeits auf die opera buffa, andererſeits auf Erſcheinungen wie Stranitzky (1678—1726), Prehauſer (1699—1769), Weiskorn (Odoardo) (1710 bis 1786) und Joſeph von Kurz (Bernardon) (1745—1784) (ſpäter noch in München das „Lipperltheater") und auf die komiſchen Epiſoden der ſo beliebten Zauberſtücke, von denen Giſeke-Schikaneders „Zauberflöte", ſich durch Mozarts Muſik erhalten hat. Schon John Gay's und Pepuſch' berühmte Bettleroper (1728) und ihre zahlreichen Nachahmungen verwendeten Volksmelodien, andrerſeits fanden aus den Singſpielen gar viele Weiſen den Weg ins Publikum und wurden zu Volksliedern. Ich erinnere an Joh. Adam Hillers Lied „Als ich auf meiner Bleiche" („Die Jagd" 1769/70) und zahlreiche Melodien Joh. Wilh. Wolfs, Jakob Haibels, Wenzel Müllers, Ferd. Kauers u. a. (Vgl. Rich. Smekal „Altwiener Theaterlieder" 1920; Erks Liederſchatz I. u. ff. Peters.) Bringen die älteren Singſpiele gewiſſe typiſche Figuren (Dorfſchulze, Schulmeiſter, Doktor; der auf Abenteuer ſinnende Graf, die meiſt blauſtrumpfige Gräfin mit obligat geriſſenem Kammerkätzchen), die ſich bis auf G. A. Lortzing verfolgen laſſen, ſo greifen die ſpäteren Liederſpiele ins Volksleben ihrer Zeit und entnehmen dieſen ihre Figuren. Ich erinnere an den Altberliner Eckenſteher Nante,*) an Holteis Bonjour und Treu („Wiener in Paris" 1834), Lagienka („Der alte Feldherr" 1826) und beſonders an „Die Wiener in Berlin" (nebſt den „Berlinern in Wien") mit ihren Liedern „Kommt a Vogerl geflogen", „In Berlin ſagt er", „Kommt, jeliebte Kaffeetaſſen". ... Holtei ließ freilich die Lieder meiſt ohne Orcheſterbegleitung vortragen, ſie ſollten „rhythmiſch und melodiſch rezitiert werden"; „ohne zu ſingen wie man Opernarien ſingt", ſeine ſüddeutſchen Kollegen J. Perinet, Meisl, Bäuerle und Joh. Neſtroy begnügten ſich nicht mehr mit Volksmelodien, ſondern zu ihren Werken exiſtieren originale Bühnenmuſiken mit Orcheſterbegleitung von Adolf Müller (1801—1886), Michael Henſtreit, E. F. Stenzel u. a. — Offenbachs Parodieoperette („Schöne Helena", „Orpheus in der Unterwelt", „Die Großherzogin von Gerolſtein" u. v. a.) entzog dieſen echten Volksſtücken den Boden. Die Liederſpiele waren trotz aller, im Lokalkolorit begründeten, derberen Späſſe nie zotig. Ein Publikum aber, welches Verſe wie

... „drum ein galanter Ehemann
klopft leiſe erſt von draußen an"

*) Der berühmte Eckenſteher Nante iſt eine Erfindung des ſchleſiſchen Dichters Carl v. Holtei (1798—1880) in „Ein Trauerſpiel in Berlin". Bürgerliches Drama in 3 Akten; Fr. Beckmann, ſeinerzeit ein berühmter Schauſpieler, brachte unter Mitwirkung Adolf Glasbrenners (1832) eine Reihe Nante-Szenen und ſo wurde dieſe Figur zur Type. Vgl. auch Neſtroys Parodie auf Holteis Drama „Die verhängnisvolle Faſchingsnacht" (1839) und Glasbrenner „Alt-Berlin", Reklam.

(„Schöne Helena", 2. Finale) mit johlendem Behagen aufnahm, dem konnten die gemütlichen Verse in Knieriems berühmten Kometenliede

„Es is' kein Ordnung mehr jetzt in die Stern',
D' Kometen müßten verboten sonst wer'n"
(„Lumpazivagabundus" 1838)

nichts mehr sagen. So entdeutschte die von der französischen Vaudeville - Operette herüberleitende Richtung die spätere Lokalposse völlig — hiemit war das Ende des echten Liederspieles erreicht; wenn auch die Wiener und deutsche Operette der Joh. Strauß', Suppé, Millöcker, Heuberger wieder das Niveau hob — mit dem Liederspiel war's vorbei. Jetzt aber wäre vielleicht die Zeit nicht ungünstig, die unter jüdischem Einfluß unterbrochene Entwicklung insoferne aufzunehmen, als man ein neues deutsches Liederspiel schafft und auf dem Umwege über dieses auch endlich das Problem: „Operette" löst. Das wäre eine auch kunstsozial unendlich wichtige Angelegenheit.

Wer nun den Wert der durch ein resumierendes oder philosophisch-betrachtendes Schlußlied pointierten Szene richtig einschätzt („Hobellied" in F. Raimunds „Verschwender", komponiert von Konradin Kreutzer 1833) und die szenische Wirkung, die es, gut vorgetragen, ausübt, beobachtet hat, wird Holteis Klage begreifen, daß Liederspiele, die man mit Hinweglassung der Lieder (!) aufführt, gerupften Vögeln glichen. Und hierauf müßte, meiner Meinung nach, der Schwerpunkt gelegt sein: auf das die Szene abschließende Lied, das kein „Schlager" im herkömmlichen Sinne, kein „Schmachtfetzen" sein dürfte, sondern das wirkliche Zeitlied, das Lied aus der Zeit, für die Zeit sein müßte. Gelegentlich könnte es auch als Tanzlied gefaßt sein: ich erinnere da an die etwas komplizierte Entstehungsgeschichte des Tirolerliedes „Tiroler sind lustig, so lustig und froh" (Erk I Nr. 99 S. 103 Peters) von Mozarts Schwager Jakob Haibel, das als Tanzduett von der Bühne herab ins Volk drang und hier völlig umgemodelt wurde. (Vgl. meine kleine Studie über den „Tiroler Wastl" in „Aus dem Musikleben des Steirerlandes", Graz 1924, Steirischer Sängerbund.)

Ich glaube: findet sich nur der richtige, echte Dichter: ein Holtei, ein Raimund, ein Nestroy oder ein Wilhelm Busch*) für unsere Zeit, der es versteht echten Humor, ohne Zweideutigkeiten in bühnengemäß packender Form zu gestalten, so wäre ein in kunstpolitischer Hinsicht wertvoller Faktor für die Zukunft des deutschen Theaters, für seinen täglichen Hausgebrauch geschaffen. Hand in Hand damit könnten die besten deutschen Tonmeister wetteifern, eine deutsche, zeitentsprechende Theatermusik zu schaffen, die vielleicht im Instrumentalen einerseits auf die Kammermusik (Kammerorchester), andrerseits auf die Bläserfanfare auf der Bühne zurückgreift, die je nach Bedarf auch das vokale Element (Kanons für Einzelstimmen und für Chor usw.) zur Geltung kommen läßt: so daß dann mit der Zeit ein Liederspiel entsteht, welches den Joh. André'schen Sing- und Liederspielen der Rokokozeit entspricht. Grundsatz müßte sein: nur kein Kitsch. Eine solche Musik würde auch die Elemente enthalten, die auch bei häuslichem Musizieren, ohne allzusehr ins Surrogathafte zu geraten, dem einfachen Manne aus dem Volke Freude bereiten, dem sonst, um an Peter Raabes eingangs vorangestelltes Zitat wieder zu verweisen, nur seine Ziehharmonika nach des Tages Arbeit die nötige seelische Entspannung und Beglückung zu geben imstande ist. Er versucht, die ihm aus dem Theater (oder auch dem Tonkino, welches bei derartiger Kulturarbeit mit einzuspannen wäre) in der Erinnerung haftende Melodie auf seinem Instrumente wiederzugeben und empfindet dabei die gleiche Freude, wie der Klavierspieler, welcher einen Klavierauszug auf seinem Flügel durchgeht.

Doch auch dieses Problem muß „Werden"! Es gehört eine ganz besonders ursprüngliche Begabung beim Dichter, wie beim Komponisten dazu, um Werke zu schaffen, die imstande sind jedem Kunstempfänglichen Kraft durch Freude zu geben!

*) W. Busch hat den Text zu Georg Krempelsetzers Operette „Der Vetter auf Besuch", München 1863, geschrieben, was nicht allgemein bekannt ist.

Das Buch der deutschen Oper.

G. F. Schmidts „Schürmann"-Monographie.[1]

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Im Jahre 1919 bemerkte Hermann Kretzschmar in seiner grundlegenden „Geschichte der Oper": „Eine wissenschaftlich vollbefriedigende, erschöpfende und in allen Einzelheiten unanfechtbare Darstellung der ältesten Geschichte der deutschen Oper ist zurzeit noch nicht möglich." Dieser Feststellung ist nunmehr nach genau fünfzehn Jahren die entscheidende Tatsache gegenüberzustellen, daß die von Kretzschmar als noch unmöglich bezeichnete Darstellung über das erste Jahrhundert der deutschen Oper doch möglich geworden ist. Mehr als das: Gustav Friedrich Schmidts zweibändiges Werk über „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns" bietet nicht nur in der von Kretzschmar geforderten Gestalt die geschichtliche Darstellung, sondern es ist zugleich ein Kompendium der Opernästhetik und Dramaturgie des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert.

Kretzschmar war es, der auch das geradezu klassische Wort prägte, daß eine Geschichte der Oper in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert „im großen Ganzen nichts als ein Anhang zur Geschichte der italienischen Oper" sei. Die bisher noch ungeklärte Situation hat Schmidt beleuchtet; er ist in seinen langjährigen Forschungen, deren erstes Ergebnis die in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" veröffentlichte Auffsatzreihe „Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper" war, zu einem Resultat gelangt, das als endgültig angesehen werden darf. Es ist bewundernswert, mit welcher organischen Selbstverständlichkeit aus dem Lebenswerk Schürmanns nicht allein eine Biographie, sondern auch eine allgemeine musik- und theaterwissenschaftlich ebenso ausschlaggebende wie kulturgeschichtlich interessante Monographie einer der kritischsten Zeitepochen Deutschlands abgeleitet ist. Die Bestrebungen der Schaffung einer deutschen Nationaloper waren schon im 17. Jahrhundert Erscheinungen eines im Kern vorhandenen politischen Willens. Wenn man bedenkt, daß die Versuche einer deutschen Oper im Grunde älter sind als die allerdings erfolgreicheren der französischen Oper, wird deutlich, daß schon im 17. Jahrhundert der Boden bereitet wurde zu dem, was erst zwei Jahrhunderte später Tatsache werden konnte. Die Krise liegt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Da und dort regte sich die Kraft: in Hamburg, Braunschweig, Leipzig, Naumburg, Weißenfels, da und dort finden sich Persönlichkeiten, die sich in den Dienst dieser Sache stellen. Zu ihnen gehört in erster Linie Georg Caspar Schürmann, dessen bislang verkannte Bedeutung dank der gründlichen Studien des Münchener Musikhistorikers endlich in das rechte Licht gesetzt wird.

Unbekannt wie seine Größe war auch sein Lebenslauf, den Schmidt mit der mustergültigen Genauigkeit des wirklichen Wissenschaftlers (Schmidt, als Komponist ein Schüler Pfitzners, gehört bekanntlich zum Kreis Adolf Sandbergers) erhellt. Schürmann wurde als Pfarrerssohn 1672 (oder 1673) geboren, wirkte 1693 als Altsänger in Hamburg und trat auf Grund eines Gastspiels 1697 in die Dienste des Herzogs Anton-Ulrich als Kapellmeister am Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hof. 1701 unternahm er — wie Händel — eine Italienreise, nach deren Beendigung er 1703 das Kapellmeisteramt am Hof zu Meiningen übernahm, wo er sich 1706 mit Sophia Charlotte Caesar vermählte (Schmidt stellt die falschen Angaben v. Elkings wegen der bekannten Ehegeschichte des meiningischen Herzogs Anton Ulrich, Schürmanns Schwager, richtig). 1706 wirkte er während der Petri-Paul-Messe in Naumburg und kam 1707 endgültig an den Hof Braunschweig-Wolfenbüttel, dessen Opernblütezeit durch ihn hervorgerufen wurde, derart, daß Braunschweig seit 1717, dem Zeitpunkt des Weggangs Keisers von Hamburg, der Hamburger Oper überlegen war. Zu den Persönlichkeiten, mit denen Schürmann in Braunschweig arbeitete, gehören der junge Hasse (1719 bis 1722) und C. H. Graun (1725). 1731 starb Herzog August Wilhelm. Es kam zur gleichen Situation wie am preußischen Hof

[1] Erschienen im Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

beim Regierungsantritt des Soldatenkönigs. Ferdinand Albrecht ordnete 1735 die Entlassung von Kapellmitgliedern (aber nicht die Auflösung der Kapelle) an. 1736 entstand allerdings der Kapelle in Carl I. ein wohlmeinender Protektor. Indessen bewirkte der Einfluß Friedrichs d. G., daß in Braunschweig — ähnlich wie in Bayreuth — der italienische Geschmack die Oberhand gewann. 1739 erfolgte die letzte Aufführung von Schürmanns „Magnus Torquatus", 1740 kam noch einmal eine deutsche Volloper, Contis „Alexander in Sidon", zur Aufführung. 1749 war es vollständig vorbei. Schürmann, dessen Nachfolger Ignazio Fiorillo wurde, starb am 25. Februar 1751.

Dieser Lebensabriß ist kennzeichnend für die allgemeinen Verhältnisse. Schürmann, der musikgeschichtlich zwischen Keiser und Telemann zu stellen ist, blieb Zeit seines Lebens ein deutscher Künstler. Als Schüler Coussers erstrebte er die Vollendung des Willens Keisers, zielte auf eine Verschmelzung von französischen und italienischen Elementen. Wesentlich erscheint aber bei ihm das Zurückgreifen auf das Volksliedhafte, nicht nur in der Sprache (Dialekt), sondern auch in der Musik, wofür als köstlichstes Beispiel das Braunschweiger „Mummelied" aus „Heinrich der Vogler" zitiert werden kann, wie überhaupt in den komischen Szenen Schürmann ganz ausgeprägt ist und dabei entweder eine parodistische Tendenz auf die große Oper ausdrückt oder sich bewußt eines frischen, volkstümlichen Humors bedient. Gerade in dieser seiner Einstellung gliedert sich Schürmann in den Prozeß der deutschen Oper ein. Denn es ist ja für die erste Hamburger und Weißenfelser Opernperiode charakteristisch, daß man, möglichst im Rahmen eines biblischen Stoffes, auf die Arie verzichtete und das Kirchenlied zum Vorbild nahm, während die Annäherung an den italienischen Stil erst 1680 erfolgte. Aber gerade die Tatsache, daß Schürmann als unmittelbarer Jünger Coussers, der seinerseits unter dem Einfluß der Steffani, Lully und Cesti stand, eine entscheidende Vermittlerrolle spielte.

Schürmanns Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, vor allem zu den Dichtern, ist kennzeichnend. Es ist wichtig zu bemerken, daß er an den Librettisten Forderungen stellte, nicht hinsichtlich der Stoffwahl, wohl aber hinsichtlich der Gestaltung, wie aus seinem Briefwechsel mit dem aus Telemanns Biographie bekannten Uffenbach hervorgeht. Schürmann mußte seine Forderungen stellen, da die Hofpoeterei im 18. Jahrhundert auf tiefem Niveau stand, wie das Schicksal der deutschen Oper hinlänglich beweist. Seine Dichter waren Gottlieb Fiedler, Johann Ulrich von König, der trotz aller Oberflächlichkeit als einer der Befreier vom französischen Klassizismus zu würdigen ist, Johann Christian Knorr v. Rosenroth, Johann Christoph Frauendorf, Joachim Beccau, der unter dem Einfluß der 2. schlesischen Dichterschule steht, Christian Ernst Simonetti, Johann Samuel Müller, die Italiener Lemene, Lalli und letzten Endes auch Schürmann, dessen Verdeutschungen und Umarbeitungen (Rezitative) ihn immerhin unter die Dichter einreihen.

Der Charakter der Oper des 18. Jahrhunderts ist nach dem glücklichen Ausdruck Schmidts der der „Affektenoper", da ja, nach Feind, es der Zweck der Oper ist, „Gemüts-Beschaffenheiten auszudrücken". Die gegenaristotelische Auffassung kennzeichnet die Oper, nicht zuletzt auch in der Stoffwahl, die die Terminologie bedingt. Schmidt unterscheidet verschiedene Gruppen, sehr geschickt und treffend, vor allem deshalb einleuchtend, weil er es nie unterläßt, jeweils die Voraussetzungen historischer, stilistischer, musikalischer und literarischer Natur zu zeigen, was ja eben diese Monographie zu einem Kompendium der frühdeutschen Oper und des frühdeutschen Theaters schlechthin macht. Schmidt unterscheidet für Schürmann nach Pastoralopern („Endimione", „Isse", „Der erfreuten Ocker-Schäfer angestelltes Fest"), mythologischen Opern („Ixion", „Procris und Cephalus", „Plejades", „Troja", „Telemachus und Calypso", „Giasone", „Alceste", „Cadmus"), biblischen Opern („Salomon", „Daniel", „Holofernes", „Herodes",) historischen Opern (u. a. „Leonilde", „Heinrich der Vogler", „Ludovicus Pius"), sagenhaft-romantischen Opern (u. a. „Orlando furioso", „Das eroberte Jerusalem").

Nicht minder wesentlich sind die stilistischen Eigenheiten, die Schmidt mit überraschenden Parallelen und Belegen erörtert, so z. B. hinsichtlich der Bedeutung Schürmanns in der Geschichte der Orchestersuite (ein Beispiel hat er bereits in der „Alceste"-Suite gegeben, die vor

kurzem im Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel, erschienen ist). Das gleiche gilt von den Instrumentalsätzen an sich, vor allem aber von den Rezitativen und den geschlossenen Vokalformen.

Man sagt nicht zu viel, wenn man Schmidts Werk das Buch der deutschen Oper nennt. Denn in ihm ist von dem wohl besten Kenner dieser Materie — der Anhang des ersten Bandes ist für sich eine Meisterleistung — zum ersten Male in vollständiger Einheitlichkeit und Übersicht die Geschichte des bisher dunkelsten Kapitels der deutschen Oper wiedergegeben. Es ist erfüllt, was Kretzschmar forderte: die wissenschaftlich vollbefriedigende, erschöpfende und in allen Einzelheiten unanfechtbare Darstellung der ältesten Geschichte der deutschen Oper ist da. Das verdanken wir der Lebensarbeit eines deutschen Musikhistorikers.

66. Deutsches Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"

vom 21. bis 24. September in Berlin.

Im Anschluß an unsere Veröffentlichung zum Hamburger Tonkünstlerfest bringen wir in diesem Heft die Bilder der beim 2. Fest dieses Jahres zur Aufführung kommenden Komponisten mit den uns von diesen selbst zur Verfügung gestellten Lebensdaten und kurzen Analysen der in Berlin erklingenden Werke. Die Anordnung geschieht in alphabetischer Reihenfolge.

HANS BREHME:

Geboren am 10. März 1904 in Potsdam, studierte 1922—26 an der Hochschule für Musik in Berlin. Seit 1928 Lehrer an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart.

Werke: Einige der bisherigen Aufführungen: Concerto sinfonico op. 21 auf dem Tonkünstlerfest des ADMV in Bremen 1931, Partita für Streichquartett op. 23 Tonkünstlerfest Dortmund 1933, desgl. durch die Preuß. Akademie der Künste und den Reichssender Berlin 1934, in Krefeld und auf dem Nordischen Musikfest in Lübeck 1935. Sonstige Kammermusikwerke: Streichquartett op. 22 (1931 Berlin), Divertimento op. 19 (1934 Reichssender München), Sonate für Saxophon und Klavier op. 25 (1932 Deutschlandsender, 1934 Basel, London, Kopenhagen u. a.). Kleine Kantate für Kinder op. 26 (1932 Stuttgart). Unaufgeführt: Sinfonie c-moll op. 10 (1925), „Das hohe Lied vom Fliegen", Kantate für Soli, Chor und Orchester op. 29 (1934).

SEXTETT für Flöte, Klarinette, Horn, Violine, Bratsche und Violoncell op. 30.

Das Sextett entstand (nach früheren Skizzen) im Herbst und Winter 1934/35. Es umfaßt drei Sätze.

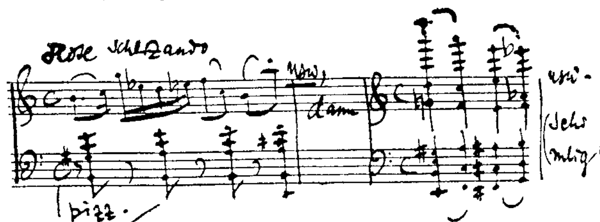
I. Satz: Fantasia quasi sonata, aus zwei Gegensätzen. — Leidenschaftlich — ruhig — geformt. Nach einer stürmischen Eingangsfigur das ruhige Hauptthema im Horn



darauf ein weiteres für den Verlauf des Satzes wichtiges Motiv



Beide zusammen bringen Steigerung, dann Überleitung zum Seitenthema:

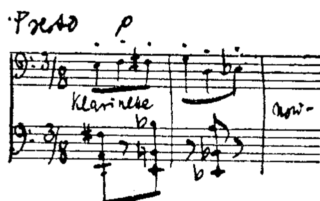


Ein energisches Motiv schließt den Seitensatz



In der Durchführung wird das Hauptthema ins Energische umgedeutet, dann erscheint es ganz ruhig in der Vergrößerung als Kanon zwischen Cello und Flöte. Motiv 2 bringt Steigerung, dann geht es über einen Ostinato zur Reprise, die wieder von der Eingangsfigur eingeleitet wird. Nun ähnlicher Verlauf wie vorher, nur Motiv 4 sehr gesteigert. Kurz vor dem Schluß ganz ruhige, lyrische Episode mit Motiv 1, dann schließen der Ostinato und die Eingangsfigur den Satz sehr energisch ab.

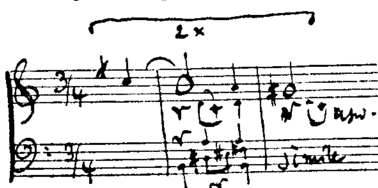
II. Satz: Scherzo. Sehr rasch und etwas fantastisch. Die Flöte wird durch Piccolo ersetzt. Den Anfang bildet



eine Rolle spielt der „Anruf" der kleinen Flöte.



Trio: Langsamer Ländler, etwas elegisch beginnend

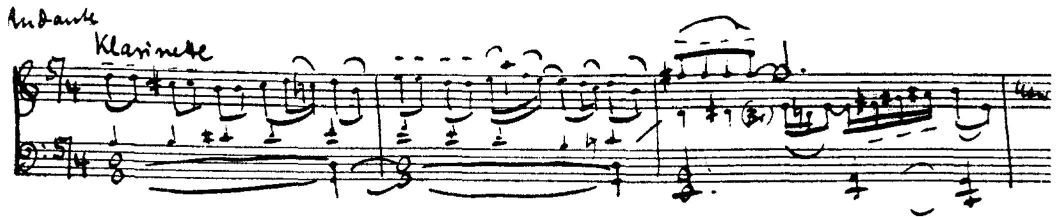


dann derber stampfend

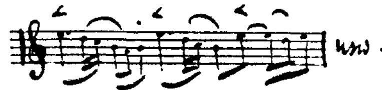


darauf Wiederholung des Scherzos, das zum Schluß nach einem Unisono-Triller wie im Spuk in Nichts zerflattert.

III. Satz: Variationen. Verbindung von langsamem Satz und Finale. Das Thema beginnt lyrisch und improvisierend



ein zweites Motiv



spielt in den Variationen ebenfalls eine Rolle. Jede Variation ist ein abgeschlossenes Stück für sich: Siziliano (nur Cello und Flöte) — Invention (Klarinette, Violine, Bratsche) — Fantastischer Marsch — Sarabande (Tutti) — Menuett — Quodlibet (Hier treten zum Thema zwei alte Volkslieder: „Es, es, es und es, es ist ein harter Schluß" und „Gut Gsell und du mußt wandern" — humoristischer Schluß) — Fuge



an deren Schluß das Variationsthema mit dem Fugenthema zusammen auftritt, darauf im Charakter des Themas stiller und lyrischer Schluß, Ausklang in hellem D-dur.

*

PHILIPP JARNACH:

Geboren 1892 in Paris als Sohn des spanischen Bildhauers Esteban Jarnach, Schüler von Risler (Klavier) und Busoni (Komposition), hat seit seiner Jugend in Deutschland und in der deutschen Schweiz gelebt; war 1917—20 Kontrapunktlehrer am Städtischen Konservatorium Zürich und übersiedelte dann nach Berlin; ist seit 1927 Professor für Komposition an der Staatl. Hochschule für Musik in Köln, seit 1931 deutscher Staatsangehöriger.

Werke: Lieder mit Klavier, Orchesterlieder, Klavierwerke, Kammermusik; für Orchester: „Symphonia brevis", „Morgenklangspiel", „Musik mit Mozart" und andere Orchesterwerke.

VIER ORCHESTERLIEDER für mittlere Stimme op. 15 a.

Die Orchesterlieder op. 15 a nach Texten von Rilke, Eichendorff, George und aus „Des Knaben Wunderhorn" sind zum Teil bereits früher als Gesänge mit Klavierbegleitung erschienen. Die neue Fassung mit Orchester stellt eine selbständige Arbeit dar; sie dient der Verdeutlichung eines naturhaften Stimmungsgehaltes, den die einzelnen, in sich abgeschlossenen Lieder zu einem inneren Zusammenhang verbinden.

*

ERNST GERNOT KLUSSMANN:

Geboren am 25. April 1901 in Hamburg, ſtudierte bei Felix Woyrſch in Altona und an der Münchener Akademie der Tonkunſt bei Joſeph Haas. Sommer 1925 Solorepetitor an den Bayreuther Feſtſpielen, ab Herbſt 1925 Lehrer für theoretiſche Fächer an der Rheiniſchen Muſikſchule der Stadt Köln.

Größere Werke: „Epilog zu einer antiken Tragödie" für Orcheſter, Konzert für Cello und Orcheſter, Hymne (Hölderlin) für gem. Chor und Orcheſter, alle mehrfach aufgeführt. Noch nicht aufgeführt worden iſt ein Konzert für Orgel und Orcheſter. Starken Erfolg errang die 1. Symphonie (in c-moll) des Komponiſten, die ſeit ihrer Uraufführung im Auguſt 1934 in Krefeld, Bielefeld, Reichsſender Köln, München und in den Berliner Kunſtwochen 1935 erklang und außerdem zur Reichsſendung gebracht wurde.

MUSIK ZU EINEM GESANG AUS DER „EDDA" op. 16.

Die zur Aufführung gelangende Edda-Suite entſtand im Spätherbſt 1934 und bedarf bei ihrer knappen Anlage keiner weiteren Analyſe.

*

WALTHER LAMPE:

Geboren 28. April 1872 in Leipzig. Nach Abſolvierung des Gymnaſiums Muſikſtudium in Frankfurt a. Main bei Iwan Knorr, ſpäter in Berlin bei Heinrich von Herzogenberg und Engelbert Humperdinck. — Seit 1920 Profeſſor an der Staatl. Akademie der Tonkunſt in München.

Werke: Klavierſtücke, Celloſonate, Orcheſterſtücke, Serenade f. 15 Blasinſtrumente, Streichquartett u. a.

THEMA UND VARIATIONEN für Klavier und Orcheſter, 1933 vollendet.

Das Thema, vom Orcheſter allein vorgetragen, enthält folgende Beſtandteile:

aus welchen 7 Variationen in freier Geſtaltung, die 8. in Fugenform gebildet ſind. Das Werk verklingt leiſe in einem Anklang an das Thema.

*

HANS LANG:

Geboren am 20. Auguſt 1897 in Weiden/Oberpfalz (Vater war Profeſſor an der Lehrerbildungsanſtalt Eichſtätt), 1916 das human. Gymnaſium Eichſtätt abſolviert, 1916—18 Soldat in Rumänien und Flandern, zweimal verwundet, 1919 Freikorps Oberland, Univerſität München (Germaniſtik), 1920 die Lehrerbildungsanſtalt Eichſtätt abſolviert, 1921—24 an der Akademie in München; Orgel, Chordirigieren und Kompoſition, Meiſterklaſſe Joſeph Haas; 1924—27 Volksſchullehrer in Eichſtätt, 1927—30 Lehrer für Theorie und

Musikpädagogik an der Rheinischen Musikschule in Köln, seit 1930 Lehrer in Fürth und Nürnberg.

Biographische Aufsätze über Hans Lang: 1. von Dr. Paul Mies in „Deutsche Sängerbundeszeitung“, 2. von W. Stein in „Süddeutsche Sängerzeitung“, Verlag Hochstein.

Werke: Uraufführungen: 1927 „Drei Madrigale“ (5st. Männerchor mit Zwischenspielen für Klarinette und Bratsche) / erste Nürnberger Sängerwoche. 1927 Improvisationen für Klaviertrio / Bayerisches Tonkünstlerfest in München. 1929 Bläsertrio / Tonkünstlerfest in Duisburg. 1930 Choralkantate für Singstimme und 7 Instrumente / Bayer. Rundfunkpreis. 1934 „Gott ist in mir das Feuer“, Motette für 8stimm. Männerchor / Musikfest in Aachen. 1934 Variationen für kl. Orchester über ein Menuett von Beethoven / Bayer. Rundfunk. 1935 Zwei Motetten für Knabenchor und 4 gleiche Stimmen / Musikfest des ADMV in Berlin. Außerdem gedruckt: Weihnachtsspiele und kirchliche Kompositionen. Bearbeitungen und Originale in den Lobedasingebüchern, im Volksliederbuch für die Jugend, in der Singlade, im Mainzer Singbuch. Manuskripte: Klarinetten-Sonate, Orgel-Lieder, Kinderlieder-Zyklen, Klavierstücke, Weihnachts-Sinfonie.

ZWEI MOTETTEN für 4 gleiche Stimmen und Knabenchor.

Die Motetten sind für gleiche Stimmen geschrieben, also für Frauenchor oder Männerchor. Dadurch werden im ersten Fall die Knabenstimmen zwischen den Chorstimmen liegen, im anderen Fall darüber. Steht ein Gemischter Chor zur Verfügung, dann liegt die Möglichkeit nahe, eine Oktav-Verdopplung zu versuchen. Beim 2- und 3stimm. Satz kann dieses Experiment unbedenklich angewendet werden; im 4stimm. Satz aber ist die Sache nicht so einfach: hier erwächst die Gefahr, daß nicht der Eindruck der Oktavkoppel, sondern der eines 16 Fuß-Registers erweckt wird. Dagegen bleibt eine andere Möglichkeit offen: daß die Oberstimmen und die Unterstimmen abwechselnd am Ablauf beteiligt werden; am Schluß oder bei dynamischen Höhepunkten können sich die beiden Chöre — wenn der Dirigent die nötige klangliche Vorsicht walten läßt — zur 8st. Mixtur vereinigen.

Laudate Dominum / Anfang

Jubilate Deo / Anfang



GMD Professor Dr. Peter Raabe



GMD Professor Hermann Abendroth

DIE DIRIGENTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES

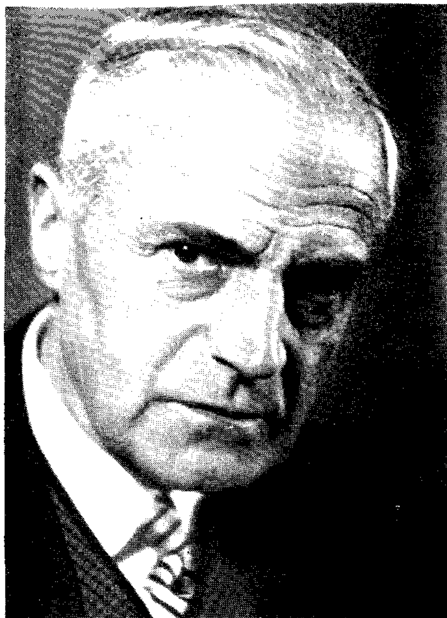


Hans Brehme



Philipp Jarnach

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



Walter Lampe



E. G. Klußmann



Hans Lang



Philipp Mohler

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES


Ernſt Pepping


Wilhelm Peterſen


Wilhelm Rieth


Felix Petyrek

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES


Hans F. Schaub


Hans Sachſſe


Heinrich K. Schmid


Hermann Schröder

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



Rudolf Siegel



Hermann Simon



Albert Weckauf

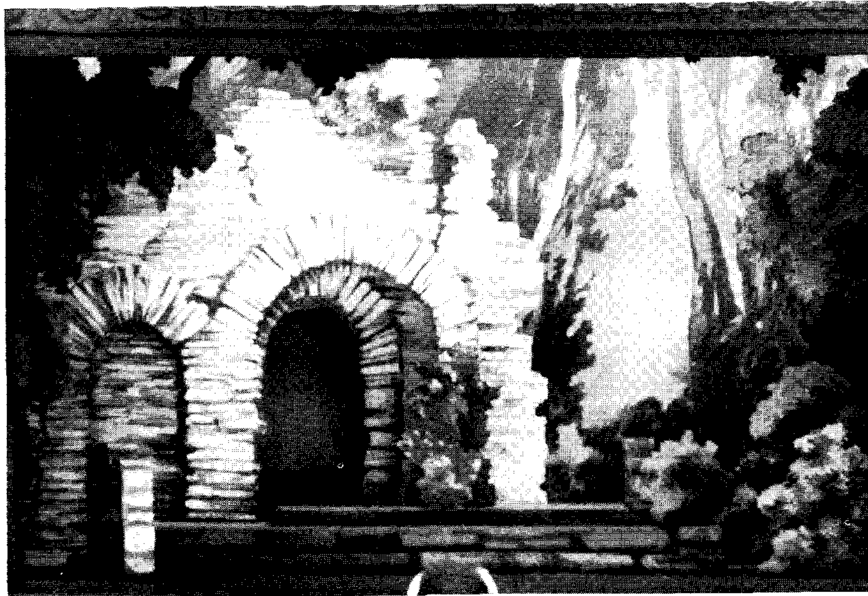


Hermann Zilcher

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



W. A. Mozart, „Die Gärtnerin aus Liebe“, I. Akt.
Bühnenbild von Leo Pasetti.



W. A. Mozart, „Die Gärtnerin aus Liebe“, II. Akt, 2. Bild.
Bühnenbild von Leo Pasetti.

*

PHILIPP MOHLER:

Geboren am 26. November 1908 in Kaiserslautern (Rheinpfalz); nach Absolvierung der dortigen Oberrealschule: Studium an der Universität und Akademie der Tonkunst München (1928—34). Absolvierte die Akademie 1931; anschließend Meisterklasse für Komposition (bei Joseph Haas). Außerdem 1933 und 1934 Staatsprüfungen für das höhere Musiklehramt. Lebt zur Zeit als Musiklehrer und Konzertdirigent in Landau-Pfalz.

Werke: Lieder für Sopran, Bariton, teilweise mit Orgel. Violinsonate op. 4, Trio für Flöte, Violine und Klavier op. 6, Männerchöre („Der Tod von Flandern" op. 9, „Gesänge zur Erntezeit" op. 12, Hymne mit Blechbläsern und Pauken op. 5), „Concertino" für Flöte, Klarinette, Horn und Streichorchester mit Schlagzeug op. 11, „Ein geistliches Morgenlied", Kantate für gem. Chor, Baritonsolo und Kammerorchester nach Worten von Paul Gerhardt op. 14. Aufführungen fast aller Werke u. a. in Wien, München, Saarbrücken, Nürnberg, durch das Pfalzorchester (GMD Boehe), in verschiedenen Reichssendern, sowie bei der Nürnberger Sängerwoche 1934 und beim Bad Nauheimer Musikfest 1935.

„GEISTLICHE SOLOKANTATE
NACH WORTEN DES REMBRANDTDEUTSCHEN"
für Sopran und Klavierquartett, Werk 10, komponiert im Frühjahr 1933.

I. Satz: Auf dem Höhepunkt einer Instrumentaleinleitung — bei der Reprise — setzt die Singstimme in grad geführten Melodiebögen mit dem „Loblied Gottes" ein. — II. Satz: „Abkehr" (Rezitativ). Eine Solomelodie der Viola will in die weltabgewandte Stimmung dieses Satzes einführen

Dramatische Akzente unterstreichen die Worte „Hoffen ist Torheit, Glauben ist Wahnsinn ..."

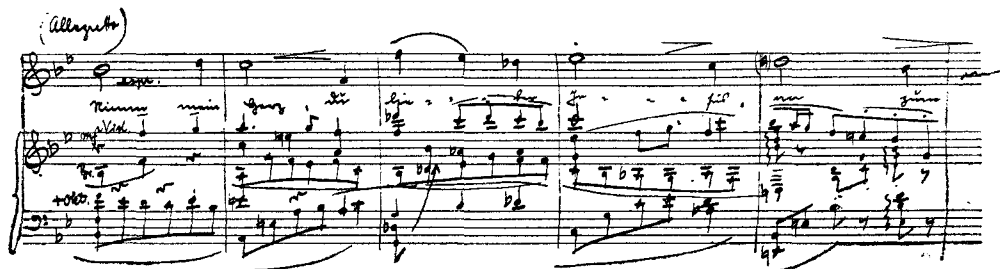
Der III. Satz, „Christus", stellt die tiefste Einkehr dar. Eine ruhige Streichereinleitung



und die rein lyrisch geführte Singstimme



wollen den mystischen Inhalt dieses Gedichtes zum Ausdruck bringen. — IV. Satz: „Gebet". Gedanklich und formell lehnt sich dieser Satz an manche lieblich gehaltenen Arien des 18. Jahrhunderts an



Der Schlußsatz (V.) „Psalm" ist über den Anfangsnoten des Tedeum aufgebaut



Nach einem rezitativisch gehaltenen Teil setzt eine Steigerung ein, die über ein Arioso und ein Fugato hinweg zu dem Höhepunkt führt: Losgelöst von der Instrumentalbegleitung verkündet die Singstimme das Ende aller Not und fordert zum Lobe Gottes auf.

*

WILHELM PETERSEN:

Geboren am 15. März 1890 in Athen, studierte an der Akademie für Tonkunst München 1908—12. 1913—14 am Lübecker Stadttheater, 1916—18 im Heeresdienst, nach dem Krieg bis 1922 in München, seit 1922 in Darmstadt (Lehrer an der Akademie für Tonkunst), von Herbst 1935 Lehrer für Komposition an der Hochschule für Musik in Mannheim.

Werke: Orchesterwerke: Sinf. Fantasie, Eine Trauermusik, I. Sinfonie e-moll (Nürnberg 1921), II. Sinfonie (Oster-Sinfonie) in Es (Kassel 1923), III. Sinfonie in cis-moll, IV. Sinfonie in D,

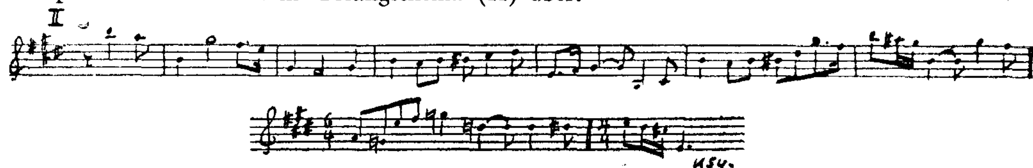
Sinfonische Variationen op. 36, Sinfonietta für Streicher (Frankfurt 1934). — Chorwerke: Hymne für Chor und Orchester op. 25 (Krefeld 1927), Große Messe für Soli, Chor, Orchester und Orgel op. 27 (Darmstadt 1930), „Von edler Art“ für Chor und Orchester op. 34, Vier geistliche Lieder für Chor und Orchester op. 35. Chöre a cappella op. 14 (alte Dichter), 15 (Spervogel), 16 (C. F. Meyer), 17 (Morgenstern), 18 (Steffen), 21 (Urworte). — Liederfolgen: op. 12 (Wunderhorn), 13 (Klopstock), 19 (George), 20 (Hölderlin), 23 (Goethe), 26 (Barock), 31 (Hebbel), 32 (Eichendorff). — Kammermusik: Violinsonaten op. 6, 22; Streichquartette op. 5, 8, 10. Ferner Bühnenmusiken (Empedokles, Die Vögel).

III. SINFONIE IN CIS-MOLL op. 30.

Der erste Satz hat die Form eines erweiterten Sonatensatzes. Die Sostenuto-Einleitung bringt in der Trompete das Kopfthema, das in Grundgestalt und Umbildung für den ersten und letzten Satz bestimmend ist.



Das Allegro moderato führt mit der ersten Themengruppe (aus I gebildet) steigernd zu einem Höhepunkt und leitet zum Gesangsthema (II) über.



Die dritte Gruppe bringt in den Bläsern ein aufstrebendes marcato-Motiv (III) und klingt in II aus.



Der zweite Teil, die Durchführung, entwickelt aus IV (dem weitergebildeten III) ein Fugato, ergreift I und drängt auf einem Orgelpunkt zum Zusammenbruch.



Im lyrischen Gegensatz dazu vereinigen sich II und I und leiten zum dritten Abschnitt, der mit III und I zu mächtiger Steigerung anwächst.

Deren Höhepunkt ist zugleich Beginn der Reprise; sie bringt das Kopfthema in den Posaunen, kanonisch nachgeahmt in den Oberstimmen. Das nun folgende Gesangsthema erscheint verkürzt und leitet zum vierten, dem Schlußteil über, der einer Verbindung von II und I zustrebt und in nochmaliger Stufung zum tragischen Höhepunkt führt.

Die Coda klingt leise mit I und II aus.

Das Andante ma non troppo bringt in den Streichern das großbogige Hauptthema:



Der zweite Abschnitt erschließt mehr kammermusikalisch die zweite Themengruppe, zunächst in den Holzbläsern, dann in den Streichern.



Der dritte Abschnitt, D-dur, entspricht dem ersten und variiert die erste Themengruppe. Der vierte Abschnitt, b-moll, entspricht dem zweiten und führt zu einem Höhepunkt. Der Schlußabschnitt, A-dur, ergibt die zweite Variation, führt zu einem Gipfel in den Blechbläsern und schließt in zarter Verklärung.

Das Finale, Allegro vivace, hat wiederum erweiterte Sonatenform. Der erste Hauptteil umfaßt die Einleitung (I)



und das Hauptthema in Streichern und Hörnern (II)



Die zweite Gruppe, fis-moll, bringt als Seitenthema die tänzerisch beschwingte Abwandlung des 2. Themas aus dem Andante (III)



und geht in das 3. Thema über (IV), das durch Metamorphose aus dem Kopfthema des ersten Satzes erwachsen ist.



Der zweite Teil, die Durchführung, bringt Verarbeitungen von I, zum Teil kanonischer Art, die in IV münden. Ein lyrischer Gegensatz, die Umkehrung von III, strebt einer Steigerung zu, die sich aus I und II aufbaut.

Sie führt zur Reprise, die dem ersten Hauptteil entspricht und dessen Seitenthema in h-moll bringt.

Eine Übergangsepisode (Fragmente von III und IV unter dem Tremolo hoher Geigen) leitet zum Schlußteil über. Dieser beginnt mit einem Fugato (I und III) und erobert allmählich in großer Steigerung einen breiten Gipfel mit dem vergrößerten Kopfthema in den Trompeten, kontrapunktiert von III in den Posaunen. Die Coda bringt rückblickend die Zusammenfassung der Themen.

*

FELIX PETYREK:

Ich bin am 14. Mai 1892 in Brünn geboren, wo mein Vater Lehrer, Organist am Deutschen Haus und Chormeister war. 1893 kamen wir nach Wien. Dort erhielt ich auch meine musikalische Ausbildung, zunächst durch meinen Vater, später in den Meisterklassen der Wiener Staatsakademie in Klavier bei Godovsky und Emil von Sauer, in Komposition bei Schreker, ferner am musikhistorischen Seminar der Universität. Meine Militärzeit 1915—18 gab mir Gelegenheit, das deutsche und slavische Volkslied genauer kennen zu lernen. 1919 wurde ich als Lehrer für Klavier an das Mozarteum nach Salzburg berufen, 1921 als Lehrer an die Orchesterschule an der Berliner Musikhochschule, 1926 als Professor für Klavier und Klavierliteratur an das Odeon nach Athen. Seit 1930 unterrichte ich an der Stuttgarter Musikhochschule Klavier und Komposition.

Werke: Opern: „Die arme Mutter und der Tod", „Der Garten des Paradieses" (beide Dichtungen von Hans Reinhart); Pantomime „Komödie"; Sinfonietta und Scherzo für Orchester; Kammermusik: Sonate für Violine und Klavier, Sextett, Kammerlieder — Klavierwerke: 3 Sonaten, Variationen und Fuge, Choralvariationen und Sonatine, Suite, 6 griechische Rhapsodien, Konzertetüden nach Cramer, 24 ukrainische Volksweisen, zahlreiche kleinere Stücke, Fugen etc. — Für zwei Klaviere: Konzert F-dur, Tokkata und Fuge in der mixolydischen Tonart, Dreikönigsmusik in der dorischen Tonart, 6 Konzertetüden. — Chorwerke: 3 geistliche Madrigale aus des Knaben Wunderhorn, „Das hl. Abendmahl", „Irrende Seelen", „Litanei", Beduinischer Diwan. — Männerchöre nach Goethe, „Steirische Bauernhochzeit" und Volksliederbearbeitungen. — Stücke für 1 und 2 Flöten, Flöte und Klavier. Musik zum Drama „Der Schatten" von Hans Reinhart.

„SECHS KONZERTETÜDEN FÜR ZWEI KLAVIERE"

Diese Etüden sind formal sehr einfach und durchsichtig: die in der Etüde übliche dreiteilige Liedform mit veränderten Reprisen, zu welchen der zweiklavierige Satz reichlich Gelegenheit bietet. Nr. 1 C-dur entwickelt sich aus einfachen Triller-, Fünffinger- und Tonleiterfiguren. Bei der Reprise am Schluß übernehmen die beiden rechten Hände die ursprüngliche Etüde, während die linken in Achteln kontrapunktieren. In Nr. 2 hat der erste Spieler eine Terzetüde, der zweite Spieler eine Sextenetüde. Nr. 3 Des-dur ist eine Arpeggienstudie. Nr. 4 cis-moll kombiniert Akkordtriller und Arpeggien in verschiedenen Anschlagsfarben. Die ruhige Nocturne F-dur Nr. 5 ist eine Kantilene- und Anschlagsstudie. Nr. 6 D-dur ist eine heitere Tonleiterstudie.

*

WILHELM RIETH:

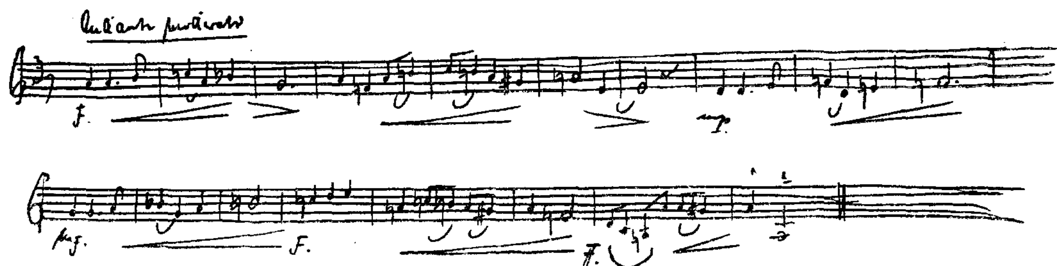
Geboren am 18. Februar 1906 zu Hamm (Westf.). Als Instrumentalist studiert in Essen am Witte-Konservatorium. (K. Liebich.) Seit 1926 Mitglied des Städt. Orchesters Bonn a/Rh. als Bratschist. Als Komponist im Wesentlichen Autodidakt.

Bisher geschaffene Werke: 1 Streichquartett; 2 Stücke für Bratsche-Solo mit Kammerorchester; 3 Stücke für Streichorchester; 2 Werke für großes Orchester: „Vorspiel zu einem Märchen" und „Südliches Fest" (Ital. Rhapsodie), für kleines Orchester: „Salzburger Nachtmusik" und „Kleine romantische Suite"; 1 Violinsolo-Sonate; Stücke für Violine und Klavier; außer kleineren Orchesterwerken noch einige Lieder und Chöre. Sinfonietta für großes Orchester in Arbeit. Orchesterwerke sind fast ohne Ausnahme im Reichssender Köln zur Aufführung gelangt.

PASSACAGLIA für großes Orchester

Die zur Aufführung gelangende „Passacaglia" bringt zu Anfang ein 18taktiges Thema in den Hörnern, welches sich im Laufe von elf frei durchgeführten Variationen bis zur Höhe steigert.

Hörner in F:



*

HANS SACHSSE:

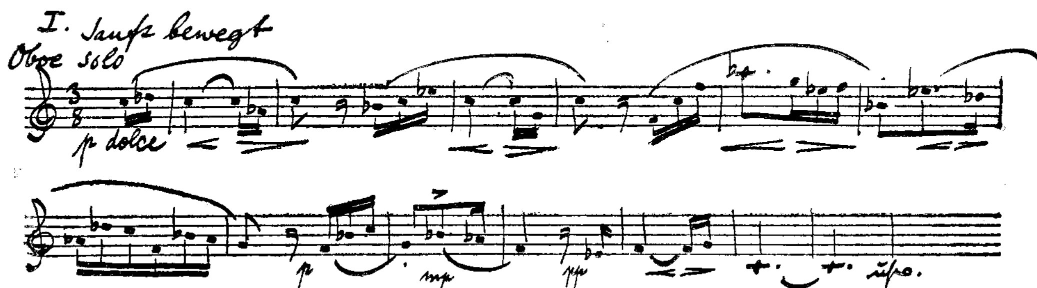
Geboren am 3. Auguſt 1891 zu Bautzen. Muſikſtudien in Leipzig bei J. Merkel und H. Riemann, in Dresden bei Eug. Schmitz und Joh. Schreyer, in München bei W. Courvoiſier und S. v. Hausegger. 1913—18 Militärdienſt; im Kriege ſchwer verwundet. Seit 1925 Dirigent von Chor und Orcheſter der Bürgerſängerzunft München, außerdem ſeit 1929 Lehrer am Trappſchen Konſervatorium der Muſik in München. 1935 als Nachfolger von Prof. Auguſt Reuß an die Staatliche Akademie der Tonkunſt zu München für die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompoſitionslehre berufen.

Werke: Kammermuſik: Partita op. 17, Streichquartette op. 18 c-moll und op. 40 h-moll, Klaviertrios op. 23 und 47, Klavierquintette op. 28 und 33, Bläſerſuite op. 32, Sextett op. 44 und kammermuſikaliſche Hörſpielmuſiken. Zahlreiche Klavierwerke. — Gegen 100 Lieder mit Klavier-, Kammermuſik- oder Orcheſterbegl. op. 3, 4, 5, 7, 8, 14, 22, 29, 34, 37, 41, 52; — Chöre: Gem. Chöre a cappella op. 11, 12, 15 b, Männerchöre a cappella op. 16, 42, 45, mit Inſtrum.-Begl.: Serenade op. 13, Veni creator spiritus op. 15a, Geiſtl. Prolog op. 11, Werbeſpruch op. 27 a, An die Freundſchaft op. 27 b. Oratorium „Der Morgen" op. 35 uſw. — Orcheſterwerke: Symphonie in d-moll op. 26, Konzertino op. 30, Variationen über ein Schubert-Thema op. 36, Tragiſches Vorſpiel op. 38, Muſik für Streichorcheſter op. 39, Muſik zum Drama Godiva op. 31, Hörſpielmuſiken op. 43, 46, 48 (Dem inneren Vaterlande), 49 und zahlreiche Bearbeitungen verſchiedenſter Werke.

BLÄSERSUITE

op. 32 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott.

Das Gefüge des 1. Satzes wird hauptſächlich beſtritten durch zwei Themen: eine anfangs noch ganz vereinſamte Weiſe der Oboe:



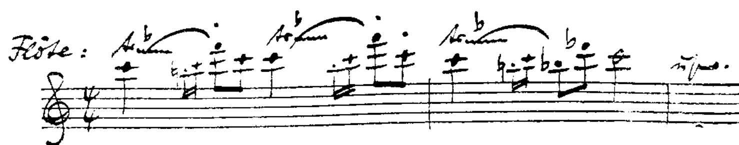
und ein nach kurzer Zeit eintretendes Seitenthema freundlicheren Inhalts:



Dem friſchen 2. Satz liegen ebenfalls zwei hervortretende Themen zu Grunde: Der Ruf des Horns:



und das Locken der Flöte:



Der getragene 3. Satz entwickelt ſich aus folgendem, zuerſt in der Flöte vorgetragenem Motiv:



das zu breitem, durch Gegenſtimmen untermalten Melodiebogen ausgeſponnen wird.

Sehr raſch huſcht der 4. Satz vorüber; in ihm tritt ein derbes Uniſonomotiv, ſpäter in Umkehrung, beſonders hervor:



Der 5. Satz beſteht aus melodiſchen Umrankungen um die alte Volksweiſe „Armes Brüderlein". Der ſehr lebendige 6. Satz gibt wieder zwei Themen den Vorzug: einmal folgendem Motiv:



dann einer fröhlichen Wanderweiſe, die erſtmals in der Klarinette erklingt:



*

HANS F. SCHAUB:

Die Paſſacaglia und Quadrupelfuge für großes Orcheſter und Orgel, 1934 entſtanden, trägt die Opuszahl 10. Da der Komponiſt am 22. September 1880 in Frankfurt a. Main geboren wurde, könnte dieſe Opuszahl zunächſt befremdlich erſcheinen. Erklärlich wird ſie durch die Tatſache, daß des Komponiſten Jugendjahre faſt ausſchließlich dem Kampf um die Hebung der ſozialen Lage der deutſchen Orcheſtermuſiker und Muſiklehrer, ſowie der Organiſation des deutſchen Muſiklebens gehörten. Nach abſolviertem Studium bei Iwan Knorr und Arnold Mendelsſohn ging Schaub noch ein-

mal 8 Semester zu Engelbert Humperdinck an die Königlichen akademischen Meisterschulen nach Berlin. Hier war er der Lehrer der Kinder Humperdincks. 1906 wurde die Schriftleitung der „Deutschen Musikerzeitung" übernommen, welche das Organ des „Deutschen Musikerverbandes" war. Das Emporblühen dieses Verbandes ist Schaubs Werk gewesen. Hand in Hand mit dieser Tätigkeit ging eine lebhafte Wirksamkeit im „Deutschen Musikpädagogischen Verband", auf dessen Kongressen im deutschen Reichstagsgebäude (1911 und 1913) die Öffentlichkeit durch die in der gesamten deutschen Presse eingehend gewürdigten Vorträge Schaubs zum erstenmal auf die Mißstände im deutschen Musiklehrwesen hingewiesen wurde. Das achttägige deutsche Musikfest 1913 in Berlin zum Regierungsjubiläum des Kaisers krönte Schaubs Wirksamkeit. 1915 legte er, da die Entwicklung der Dinge seinem Wollen nicht mehr entsprach, die Stellung als Schriftleiter der DMZ. nieder. Von 1915—34 wirkte Schaub als 1. Musikkritiker am „Hamburgischen Correspondenten" und als Lehrer am Vogtschen Konservatorium in Hamburg, wo fast sämtliche jungen Komponisten der Hansestadt, denen es vergönnt war, sich in der Folgezeit einen Namen zu erwerben, seine Schüler gewesen sind. Heute ist der Komponist wissenschaftlicher Hilfslehrer am Curschmannrealgymnasium und an der Bismarckoberrealschule in Hamburg.

Werke: Festmarsch op. 2, 3 Intermezzi, Suite aus der Märchenmusik zu Margreth Schaubs „Nußknacker und Mausekönig", Abendmusik für Orchester, Lieder für hohe Stimme und Klavier op. 6 und 8, Klavier-, Orgel- und Chormusik.

PASSACAGLIA UND FUGE
für großes Orchester.

Das Werk baut sich über einem, in der aeolischen Kirchentonart stehenden Cantus auf. Die drei ersten Abwandlungen werden von dem Streichorchester ausgeführt, zu dem sich in der Folge die übrigen Orchesterinstrumente nach und nach gesellen. Die achte Abwandlung bringt einen Doppelkanon, während in den Hörnern ein Choral erklingt, die neunte ein gespenstisches Nachtbild. Der Kanon beherrscht auch die elfte Variation, in welcher die Blechbläser nacheinander den Cantus intonieren. In der dreizehnten Variation taucht ein rhythmisch scharf gegliedertes Thema auf, in der sechzehnten tragen die schwebenden Quartenklänge der Holzbläser romantisches Gepräge. Die siebzehnte ist ein ausgesprochener Marsch, dem in der achtzehnten wieder ein wesentlich komplizierteres kontrapunktisches Gebilde folgt. Die neunzehnte Variation bringt den Cantus in der Celesta und Harfe, die Streicher spielen pizzicato, ein Oktavenmotiv — arco — tönt dazwischen und wird am Schlusse von den Posaunen und — verkleinert — den Trompeten aufgegriffen. Die zwanzigste Abwandlung ist im Tanzschritt gehalten, bei der einundzwanzigsten aber greift mit einem brausenden großen Septimenakkord die Königin der Instrumente selbst ein. Ihren rauschenden Klängen folgen tiefe Trompeten und Posaunen im pianissimo. Der Cantus ertönt, zu dem, wie eine ferne zitternde Menschenstimme, die Orgel den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" kontrapunktiert, die Harfe (flageolett) antwortet: „So nimm denn meine Hände". Eine Hymne (23. Variation) schließt sich an. Noch einmal drängen sich spielerische Klänge (Variation 24) vor. Mit einer machtvollen Zusammenfassung des gesamten Orchesters (25. Var.) schließt die Passacaglia.

Die folgende (Quadrupel-)Fuge beginnt mit einem aus dem Cantus gebildeten, nunmehr aber lustigen und beweglichen Thema, welches nacheinander in sämtlichen Holzbläsern erscheint. Die drei Gegensätze werden beibehalten, die Fuge ist also im vierfachen Kontrapunkt gearbeitet. Durchaus kammermusikalisch, wie die Durchführung des ersten Themas, ist auch der zweite Teil der Fuge gehalten, ein neues in Quartenschritten hüpfendes Thema der Violine gesellt sich dem ersten (Englisch Horn). Nach einem Zwischensatz, in Bachscher Weise in Sequenzen gehalten, erscheinen Thema 1 (Fl. u. Hob.), Thema 2 (Violoncelli und C. B.) und Thema 3 (Viol., Horn) kombiniert. Engführungen steigern die nächste Durchführung. Thema 4 — B-A-C-H — erklingt in der Trompete, dazu Thema 2, Thema 1 (Hob.) und

Thema 3 (Streicher) in Engführung. Eine Paralleldurchführung bringt die Themen in anderer Stimmordnung. Das Bach-Thema (Tromp. Pos.) führt in eine Durchführung der Themen, welche diesmal von den Schlaginstrumenten ausgeführt wird. Die Orgel meldet sich wieder und führt mit fortissimo Klängen in die letzte Durchführung. Das vergrößerte erste Thema wird von den tiefen Bläsern und Streichern vorgetragen, das zweite werfen sich hohe Holzbläser und Streicher gegenseitig zu, das 4. (Bach-)Thema erklingt in Blech, während die versöhnlichen Klänge des dritten die Herbeiführung des sich nach Dur wendenden Schlusses einleiten. Ein Horn (später eine Trompete) bringt den Anfang des Cantus, eine Harfe (später das Glockenspiel) deutet das 2. Thema an. Aus ihren tiefen Lagen steigen nacheinander die Posaunen, Hörner, Trompeten und geteilten Streicher zu leuchtender Höhe empor. Die Orgel (volles Werk) gibt dem Klangbild zunächst die Farbe, bis das Orchester zum fortissimo anschwillt und das Werk in strahlendem G-dur endet.

M. Sch.

*

ERNST SCHIFFMANN:

Geboren 1901 zu München, studierte an der Tonakademie und Universität München und lebt seit 1926 am Ammersee, wo er sich ausschließlich der Komposition widmet. An Werken entstanden u. a. mehrere Streichquartette, eine Invention für Streichorchester, Orchesterwerke kleineren und größeren Umfangs, eine Tanzfantasie für Orchester, Gesänge für Baß und Orchester, für Alt und Orch., ein Hymnus für Chor und Orchester, ein Geigenkonzert, Orgelmusik.

FANTASIE für Orgel, op. 26.

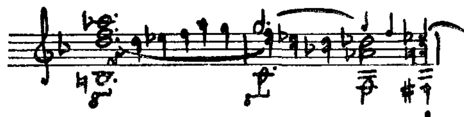
Feierliche Kantilene leitet ein:



Ein bewegter Teil (Laufwerk) folgt:



Nachdem das d-moll zu kurzer Durentspannung auf F (Liegeton) geführt wurde, setzt nach knapper dominantischer Entwicklung das Anfangsmotiv (I) in unterdominantischer Sphäre ein:



Im weiteren Verlauf wird das zentrale d-moll flüchtig gefaßt, jedoch tritt die Reprise des Motivs II von es-moll aus ein. Nach Wiedererreichung und Festigung der Tonika mündet die Entwicklung thematisch in das kantable Anfangsmotiv ein, das im Maestoso das knapp angelegte Werk beschließt.

*

HANNS SCHINDLER:

Geboren am 23. 10. 1889 in Pfaffenhofen (Oberbayern), seit 1913 Fachlehrer für Orgelspiel und Theorie am Staatskonservatorium der Musik in Würzburg. Fünf umfangreiche Konzertreisen führten ihn nach Dänemark und Schweden, wo er zahlreiche Orgelkonzerte gab.

Werke u. a.: Ein Streichquartett „Nordische Skizzen“, Werk 41 (UA. bei einem Städt. Kammerkonzert in Nürnberg, Göteborg, Reichssender München und Königsberg folgten). Deut-

ſche Volksliederſuite für Chor, Streichorcheſter und Orgel, Werk 42 (München, Würzburg-Mozartfeſt, St. Ingbert-Saar). Weihnachtsmuſik nach alten Weiſen, Werk 43 für Soloſtimmen, Chor, kleines Orcheſter und Orgel (Würzburg, München, Göteborg). Drei Geſänge nach Texten von Wolfram von Eſchenbach, Werk 44 für hohe Singſtimme und Orgel. Paſſacaglia und Fuge für Orgel, Werk 38b. Choralvorſpiele für Orgel. Chaconne und Doppelfuge für Orgel, Werk 39. (UA. am Reichsſender Berlin 1932). Ein fränkiſcher Liederzyklus für Singſtimme und Klavier liegt zur Uraufführung vor.

SONATE für Oboe und Orgel, Werk 38.

Die Klangzuſammenſtellung Oboe und Orgel reizte mich ſchon längere Zeit zu einer zykliſchen Kompoſition für dieſe beiden Inſtrumente. Es handelt ſich bei dieſer vierſätzigen Sonate um keine „experimentelle" Muſik, ich ſchrieb ſie, wie mir „der Schnabel gewachſen" iſt. Der erſte Satz iſt als Präludium gedacht, deſſen Hauptthema



kontrapunktiſch verarbeitet iſt und nordiſche Stimmung durchklingen läßt.

Satz 2 iſt ein ruhiges Arioſo. Satz 3 eine Art Menuett, das teilweiſe die Kanonform einbezieht. Eine Muſette bildet den kontraſtierenden Mittelſatz. Nach einem überleitenden langſamen Gedanken tritt eine Fuge auf, deren Thema lautet:



Die Sonate wurde bei der Bayer. Tonkünſtlerwoche 1932 in München uraufgeführt und erlebte ſeither Aufführungen in Leipzig, Dresden, Weimar, Karlsruhe, wiederholte Aufführungen am Reichsſender München und Königsberg und außerdem am Reichsſender Hamburg.

*

HEINRICH KASPAR SCHMID:

Geboren am 11. September 1874 zu Landau a. Iſar, Urgroßvater: Förſter und Muſiker im Bayer. Wald, Großvater und Vater: Lehrer und Chorregenten in Niederbayern; 1884—89 Domſingknabe und hum. Gymnaſium in Regensburg, 1899—1903 Schüler der Münchner Akademie (Kompoſition Thuille, Klavier Kellermann, Orgel und Chor Becht, Kammermuſik und Direktion Bußmayer). 1902 ſilberne Medaille, Giehrlpreis für Klavier und Dr. Königswarter-Ehrenpreis für Kompoſition, 1903 Abſolutorium mit goldener Medaille. Dann Berufung als Lehrer für Klavier, Theorie und Orcheſterklaſſe an das Konſervatorium in Athen, 1904—05 Konzertreiſen Öſterreich und Ungarn, Rußland, Schweden und Finnland, 1905 Lehrer an der K. Akademie in München, 1914—18 Kriegsdienſt (Hauptmann der Infanterie), 1919 Profeſſor für Kompoſition Staatl. Akademie München, 1921 Berufung als Direktor des Badiſchen Konſervatoriums nach Karlsruhe, dort Dirigent des Lehrergeſangvereines, Bachvereines und der aus dieſen und dem Motettenchor von ihm gebildeten Chorgemeinſchaft. 1924 Berufung nach Augsburg zum Ausbau des jetzt Städt. Konſervatoriums mit Bläſerſchule; Dirigent des Oratorienvereines. (Schon in München Dirigent von Chören und Bayer. Bundeschormeiſter). — Mitglied der Staatl. Volksliederbuchkommiſſion in Berlin. Ehrenmitglied vieler Singvereine. Seit 1931 im Ruheſtand.

W e r k e : Kammermuſik: für Streicher und Bläſer mit und ohne Klavier. Vokalmuſik: Lieder (auch Kinderlieder), Chorgeſänge für Jugendchöre, gemiſchte und Männerchöre, a cappella, mit Klavier, mit Orgel, mit Blasorcheſter und großem Orcheſter. Kath. Kirchenmuſik:

Motetten und Meſſen (a cappella), mit Orgel und Orcheſter. Klavier- und Orcheſterwerke. Bühne: Ein Volksliederſingſpiel: Finden und Meiden (Gedicht von Baumbach), ein Myſterienſpiel (Das ehemalige Vilsbiburger Liebfrauenfeſtſpiel, Buch von Bonifaz Rauch), eine Kammeroper: Der Stern des Kaiſers (Buch von Joſ. Bernhart).

LIEDER AUS DEM „TÜRKISCHEN LIEDERBUCH", op. 19:

1. Nachtigall (Bülbül); 2. Mondlicht (Maitab); 3. Qual (Djefa); 4. Die Schreibfeder (Kalem); 5. Am Brunnenhauſe (Schadrowanda); 6. Zigeunerin (Tſchingane); 7. Türkis (Piruze); 8. Das Fenſtergitter (Pendſchere Kafeſi); 9. Perle (Inſchü).

Das „Türkiſche Liederbuch" entſtand 1911 in München nach dem Gedichtbändchen „Roſenblätter" des Aſſim-Agha, nachgedichtet von B. Schulze-Smidt und iſt dem Andenken Ludwig Schittler's, dem im Kriege gefallenen Verleger (Wunderhorn-Verlag) gewidmet. Weſentlich war es dem Komponiſten ſchon damals, keine Maskerade, ſondern eine deutſche Arbeit, wenn auch mit exotiſchen Stimmungsmitteln, zu ſchaffen.

*

HERMANN SCHROEDER:

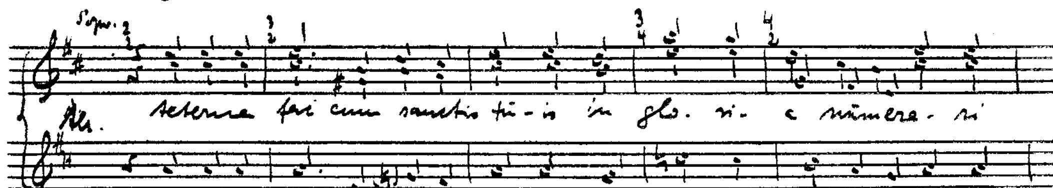
Geboren 1904 in Bernkaſtel (Moſel), muſikwiſſenſchaftliche Studien in Innsbruck bei bei Ficker, muſikaliſche Ausbildung an der Hochſchule für Muſik in Köln, Kirchen- und Schulmuſikabteilung, Kompoſition bei Lemacher, 1930 Prüfung für das künſtleriſche Lehramt in Berlin, Studienaſſeſſor und Lehrer an der Kölner Muſikhochſchule (Orgel, Theorie, Muſikerziehung), Direktionsſtudium bei Abendroth, Leiter eines gemiſchten Chores und eines Kammerorcheſters.

Werke: Meſſen, Motetten, Toccata, Fantaſie, Präludien und Choräle für Orgel, Concerto grosso, Streichtrio e-moll.

TE DEUM op. 16

für gem. Chor mit 2 Trompeten und 2 Poſaunen

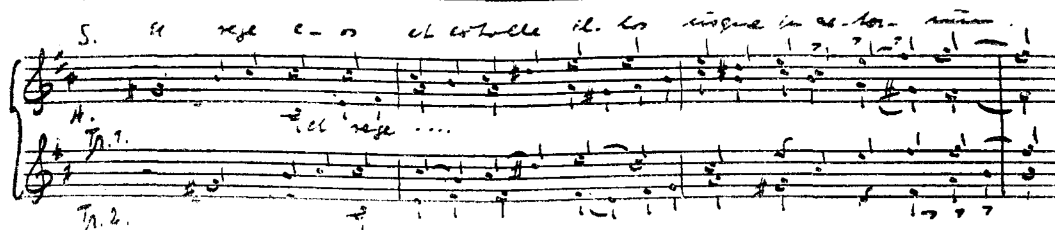
Das Te Deum iſt als ein liturgiſches Werk gedacht. Daher ſeine Kürze und zurückhaltende Bläſerbegleitung. Die Polyphonie wahrt ſtreng die Diatonik der Einzellinie, ohne auf eine moderne Modulationskurve zu verzichten. Die Anknüpfung an den gregorianiſchen Choral kommt beſonders in den pſalmodierenden Stellen zum Ausdruck. Die Linie erweitert ſich gelegentlich zu einem Klangband



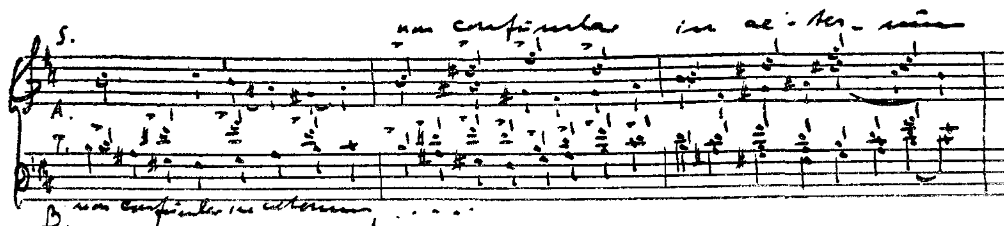
das ſich auch in kanoniſcher Form findet.



Der an die choraliſche Form anknüpfende Anfang erſcheint bei der Repriſe in mehrfachem Kanon.



Der Schluß baut sich auf die Verarbeitung ostinater Motive auf, die kraftvolle Zuversicht des „non confundar" ausdrückend.



RUDOLF SIEGEL:

Geboren am 12. April 1878 in Berlin, mütterlicherseits Nachkomme des Kirchenmusikers Bernhard Klein, widmete sich erst nach vollendetem juristischen Studium dem bis dahin nebenher betriebenen Studium der Musik. Schüler von Carl Thiel und Engelbert Humperdinck in Berlin, sowie späterhin von Ludwig Thuille in München. Nach Kapellmeister-Tätigkeit in Essen, München, Berlin, Königsberg und Mannheim kam er 1919 nach Krefeld, wo er bis 1931 städtischer Generalmusikdirektor war. Im Jahre 1927 dirigierte er dort das Tonkünstlerfest des A.D.M.V. Als Gastdirigent mehrfach im Ausland tätig, lebt er zur Zeit in München.

Werke: Heitere Ouvertüre, „Heroische Tondichtung"; „Apostatenmarsch" für Männerchor und Orchester, „Heldenfeier" für Männerchor, Knabenchor und Orchester, „Der Einsiedler", lyrische Szene für Bariton und Orchester, „Die Wolke" für Alt und Orchester, „Deutsche Volkslieder" für Mezzosopran, Bariton und Orchester, Lieder, Klavierstücke, Männerchöre; Komische Oper „Herr Dandolo".

KANONISCHE DUETTE für Mezzosopran, Bariton und Orchester.

Die zur Konzert-Uraufführung gelangenden „Kanonischen Duette" (die Uraufführung erfolgte im Reichssender München, Januar 1935) sind in strenger Kanon-Form für Alt und Bariton geschrieben, denen ein kammermusikalisch behandeltes Orchester selbständig gegenübersteht. Orchester-Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete und Streich-Quintett.

HERMANN SIMON:

Geb. 1896 zu Berlin; Lehrgang: Domknabenchor, Oberrealschule, Universität und Musikhochschule, sämtlich zu Berlin, lebt in seiner Vaterstadt als Komponist.

Werke: Opernmysterium „Reinhold Lenz". — Bühnenmusik zu Faust I. — Kantaten (Crucifixus; Die Weihnachtsbotschaft; Klopstock - Triptychon — Chorliederreihen („Choräle der Nation"; „Arbeiter, Bauern, Soldaten"; „Jahreslieder"; „Neckmärchen"). — Vokale Kammermusik („Lieder aus dem deutschen Psalter"; „Plattdeutsche Stücke"; „Vom Kinderparadies"; „Hymnen"; „Goethe-Gesänge"; „Bibelsprüche"). — Volksliederreihe („Drei Laub auf einer Linden"). — Ruth-Schaumann-Lieder.

CRUCIFIXUS für vierst. Chor, Soli, Orgel und Kammerorchester.

Der Crucifixus (1931) stellt eine Chorvision der „Sieben Kreuzesworte" dar; die lateinische Textwahl betont stilistisch das Überpersönliche dieses Monologes. Ziel der musikalischen Diktion ist, die Brücke zu schlagen von der Vorklassik her zum Ausdrucksbewußtsein der Gegenwart. Den Rahmen gibt (instrumental) der Passionschoral „O Lamm Gottes unschuldig". In gedrängter Formgebung folgen die „Sieben Worte". I. der lapidare Rhythmus des „pater remitte"; II. die melodisch geprägte Phrase der Verheißung im unisono; III. das stille solistisch gehaltene Zwiegespräch; IV. die zur Todesangst gesteigerte Klage; V. das blasse Stöhnen des „sitio" (Kanon); VI. der aufgetürmte Schrei des „consummatum est". Jeder dieser sechs Sätze gipfelt in einem Gebet: dreimal der „misericordia"-Ruf, dreimal das „agnus dei". Das siebente Kreuzeswort bildet zugleich durch seine melodische Deklamation auf den Eingangschoral den formalen Beschluß. Aus Qual und Not durch Kampf zur Erlösung — das ist der Weg dieser Passion, der auch absolut-musikalisch (Vom herben Satz der Einleitung her bis zum sieghaften, schließlich verklärten Ausklang des gleichen Themas) durchschritten wird.

*

ALBERT WECKAUF:

Ich bin am 8. September 1891 zu Alsfeld in Hessen geboren, verlebte meine Kindheit in der Rheinpfalz, der Heimat beider Eltern, besuchte in Hannover die Oberrealschule und von 1909—14 das Leipziger Konservatorium, wo ich mich fast ausschließlich auf das Geigenspiel (Hans Sitt) beschränkte. Von 1925 bis 1930 Kompositionsstudium bei Prof. Max Trapp. Ich bin seit 1914 (mit dreijähriger, durch Felddienst verursachter Unterbrechung) Lehrer am Städt. Konservatorium zu Dortmund.

Werke: 2 Sinfonien, ein Orchesterstück, Lieder mit Klavier und mit Orchester, ein Konzertstück für Geige und Orchester, Kammermusik.

ZWEITE SINFONIE in fis-moll.

Die 2. Sinfonie hat drei Sätze. Der erste Satz (allegro) hat freie Sonatenform, der zweite Satz (andante, un poco sostenuto) dreiteilige Liedform, der dritte Satz (moderato assai) besteht aus einer Reihe von Variationen über ein Thema aus dem ersten Satz und schließt mit einer Rückerinnerung an den Mittelsatz.

*

HERMANN ZILCHER:

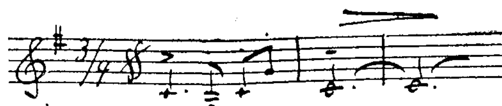
Geboren am 18. April 1881 zu Frankfurt a. M. als Sohn des Komponisten Paul Zilcher, studierte bei seinem Vater und am Hochschen Konservatorium bei Kwast, Scholz und Knorr. 1905 wurde er Lehrer am Hochschen Konservatorium, 1908 Prof. an der Akademie für Tonkunst zu München und ist seit 1920 Direktor des Würzburger Staatskonservatoriums, Leiter der dortigen Symphoniekonzerte und Begründer und Leiter der jährlichen, berühmten Würzburger Mozartfeste.

Werke: Zahlreiche Lieder (nach Dehmel, Hölderlin, Goethe, Eichendorff u. a.). Zahlreiche Kammermusikwerke, Klavierstücke für 2 und 4 Hände, Lustspielsuite der „Widerspenstigen Zähmung", Chorwerk „Reinhart", Bühnenmusiken zu Shakespeares „Wie es euch gefällt", „Wintermärchen" und „Komödie der Irrungen" und zu Gerhart Hauptmanns „Goldene Harfe", musikalische Komödie „Doktor Eisenbart", „Tanzfantasie", „Mozart-Bearbeitungen

SUITE FÜR STREICHQUARTETT op. 77.

Die Suite für Streichquartett enthält eine Folge kleiner Sätze, die, wenn auch gegensätzlich in Stimmungen, doch manches Gemeinsam-thematische enthalten.

So bringt (Nr. 1) die sinnende Einleitung, einen Ruf, der öfter wiederkehrt, auch manchmal verwandelt erscheint.



Desgleichen kündigt sich das Hauptthema des letzten Satzes (Nr. 7, Fuge) schon manches Mal vorher, mehr oder weniger erkennbar, an.



Die Einleitung hat einen etwas schwer mit Worten auszudrückenden Charakter; jedenfalls spannt sie einen vorbereitenden Bogen zu dem in Nr. 2 harmlos, frisch und heiter einsetzenden $^6/_4$-Takt.



Etwas schwermütiger schließt sich das „flehende" $^4/_4$ Sätzchen (Nr. 3) in e-moll an. (e-moll- und c-moll-Welt wechseln ab.)



Aus punktierten Rhythmen ♪ ♩.. ♪ ♩.. ♪ baut sich in Nr. 4 ein leidenschaftliches Stück in c-moll auf, das zugleich an den Eingangs-„Ruf" erinnert. Hier meldet sich auch zum ersten Male leichter erkennbar pizzicato die Tonfolge, die später die Abschlußfuge bildet.



Etwas ruhiger schließt der Satz ab und bereitet die Stille vor, die in Nr. 5, einem „einsamen Stück" vorherrscht.



Wenn bisher alle Sätzchen fast liedmäßig geschlossen waren, hat Nr. 6 beinahe einen Durchführungscharakter: energischere Rhythmen wechseln ab mit allerlei Themenandeutungen. Nach einigem Hin und Her hellt sich das Dunkel auf und zärtlich beginnt die I. Violine



und führt zu einem „frühlingsseligen" Gesang:



den man sich mit Laute begleitet denken kann.

Aber („Jugendzeit, wie bald vorbei") — wieder ziehen einige Schatten über das Bild, Einleitungsruf und Fugenthema scheinen näher zu kommen. Jetzt heißt es: fort mit allem Bedenklichen: „Schnell und ausgelassen" setzt die Fuge ein in Nr. 7



und führt zu fröhlichem, kräftigen Ende.

So gestatten vielleicht Anlage, Form und Inhalt der kurzen Suite die Hoffnung, daß diese nicht nur gelegentlich im Konzertsaal, sondern auch in der „Kammer musiziert" werden möge!

H. Z.

*

Während der Drucklegung des Heftes trifft folgende Programmänderung ein: Ernst Pepping scheidet aus, Ernst Schiffmann und Hanns Schindler werden neu eingefügt. Wir konnten diese Änderung wohl noch im Text-, leider aber nicht mehr im Bilderteil, der bereits ausgedruckt war, berücksichtigen.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Im Opernhaus verabschiedete sich Meinhard von Zallinger, der als Kapellmeister an die Münchener Staatsoper berufen wurde. Der Abschiedsvorstellung seines Nachfolgers Bodart in Weimar wohnte der Führer bei. Mit der Stadt Bochum schloß Köln einen Operngastspielvertrag ab, wobei auch Gastvorstellungen unserer Tanzspielgruppe vorgesehen sind. Im Schauspielhause erlebte man das Gastauftreten einer Truppe junger Bulgaren und Bulgarinnen, Studenten, die unter dem Namen „Bulgarska Kitka" nationale Tänze vorführten, begleitet von der Kaval (Flöte), der Gusla (Geige), dem Dudelsack und der Trommel, vorwiegend Schreitetänze, die in einem, alle Mitglieder vereinigenden „Ratschenitza" oder Volksballett gipfelten und gute Leistungen aufzeigten, obwohl es sich durchaus um Laien handelte, denn auch die die selbstgefertigten Instrumente handhabenden Bauern waren Nichtmusiker. Anführer der Truppe war Prof. Boris Zoneff, und in dem jungen, an der Kölner Hochschule für Musik ausgebildeten Pianisten Savo Savoff (einem Schüler Erdmanns u. Jarnachs) lernte man einen ausgezeichneten Interpreten bulgarischer Volksweisen kennen, deren einen Teil er klaviermäßig bearbeitet hatte, während er einen anderen zum Gesang einer seiner Landsmänninnen begleitete. Die Hochschule für Musik gab am Schluß des Semesters erneut Beweis der außerordentlichen Begabung und Schulung ihrer jugendlichen Studierenden, nicht minder der Meisterschaft ihrer Lehrer und Lehrerinnen. So hörte man Mozarts, nur von den ersten Bühnenkräften zu bewältigende „Cosi fan tutte" unter der musikalischen Leitung des neuen Direktionslehrers und Nachfolgers Ehrenbergs, Rudolf Schneider in einer ganz mustergültigen Wiedergabe, an deren Gelingen auch die szenische Führung durch Oberregisseur Hans Schmid vom Opernhaus ihren Anteil trug. Irmgard Schürmann und Elly Schallenberg als Schwesterpaar, Aenne Pfirschinger als Zofe, Alfred Loges und Hans Kampert als Liebhaber und Toni Berghaus als Philosoph wetteiferten um ein gediegenes Zusammenspiel, und auch das Orchester der Hoch- und der Rhein. Musikschule leistete Außergewöhnliches in der Begleitung. Der starke Beifall galt den Darstellern wie ihren Lehrmeistern: den Damen Förstel und Philippi, den Herren Stadelmann und Paul Senden (letzterem als Sprechlehrer), endlich Peter Hammers als Chordirektor. In einem Kammermusik-Morgenkonzert lernte man Hermann Herloff als trefflichen Interpreten der D-dur-Fuge von Bach-Busoni und Ellen Drews, ebenfalls aus der Klasse Prof. Dahm, als poesievolle Nachgestalterin Schu-

mannſcher und Brahmsſcher Klavierſtücke kennen, während Helene Rott in Regerliedern und Rolf Pfarr, beide von Maria Philippi herangeſchult, in Wolfſchen Balladen Konzertreife nachwieſen. Herloff erſpielte ſich im Orcheſterkonzert mit Liſzts Totentanz einen ſtarken Erfolg, ebenſo wie der, von Dahm herangebildete Hans Schumacher in Beethovens c-moll-Konzert ſich ſattelfeſt und ſtilgebildet zeigte, Thea Sevcik in der „Ozeanarie" als feingeſtaltende Sängerin ihrer Lehrerin Förſtel Ehre einbrachte, Heinrich Schiffer mit Lalos Spaniſcher Sinfonie eine geigeriſche Tat ablegte und die Herren Glahe und Kowollik in Schuberts Roſamunden-Ouvertüre und Mozarts Ouvertüre zur „Hochzeit des Figaro" Gewandtheit und Einfühlungskraft als Dirigenten verrieten. Muſikdirektor Claſſens begleitete die Soliſten in der an ihm bekannten ſicheren Weiſe. Im Saale der Hochſchule beging die Humboldt-Oberrealſchule ihr Jubiläum durch ein glänzend verlaufenes Konzert, das Chor und Schulorcheſter ſamt Soliſten in anſpruchsvollen Aufgaben auf der Höhe ihrer Leiſtung zeigte und dem Oberſchullehrer Willi Strom verdiente Anerkennung einbrachte. Die Literariſch-Muſikaliſche Geſellſchaft verabſchiedete ihren langjährigen, bewährten Mitarbeiter, den an der Hochſchule aufgewachſenen Dr. Adolf Stauch, der als Kapellmeiſter an das Braunſchweiger Landestheater berufen wurde, durch einen Abend, an welchem ſich das „Stauch-Trio" erneut an große Aufgaben heranwagen durfte, ſo an Regers monumentales c-moll-Trio, aber auch an ein Werk des Mozartgefährten Sixt. In Liedern von Reger und Schubert ſtellten Lore Paxmann ihren gepflegten Alt und Heinrich Reuland ſeinen, allerdings mehr dem Lyriſchen zuneigenden Bariton ins Treffen. Im Heimſender der Gemeinſchaftshäuſer bot man eine gelungene Schubertſtunde, von der Sopraniſtin Olga Frenzen, der Geigerin Kiſſelbach, der Pianiſtin Schmitz-Nonnenmühlen mit Geſchick und Geſchmack muſikaliſch ausgeſtattet. Eine eigenartige Feier bedeuete die Beerdigung des in Köln anſäſſig gewordenen Mitgründers des Großruſſiſchen Nationalorcheſters Nicolai Winogradow, zu welcher die Kubankoſaken Geſänge ſeiner und ihrer Heimat beiſteuerten. Lebende ehrte man in der 70-Jahrfeier des hieſigen Chordirigenten Peter Haas und des Chormeiſters Heinrich Pütz, zwei Männer der „alten Garde" des rheiniſchen und kölniſchen Männergeſanges. Auch ſonſt trat dieſer Männergeſang wiederholt in Erſcheinung, ſo als der Kölner Liederkranz am Wallraf-Muſeum eine Offene Liedſtunde gab, die Bezirksgruppe Köln-Weſt im Sängerkreis in Verbindung mit der NSKG Kraft durch Freude beim Volksflugtag unter Muſikdir. Willi Brouwers deutſche Volkslieder vortrug und der Männerchor Villingen (Schwarzwald) auf der Rheinterraſſe zeitgenöſſiſche Werke darbot. Im Reichsſender Köln hörte man in einer Sendung „Krupp muſiziert" Chöre von Stürmer, Trunk, Knorr, Schnitzler und Kaun, untermiſcht durch Sprechchöre und Bläſerſätze (von Petzel, Bach und Händel) in muſtergültiger Form, dazu eine, dem aus dem Rheinland ſtammenden Eiſenacher Wilhelm Rinkens zugedachte Gedächtnisſtunde mit Chören dieſes Komponiſten unter dem Dirigenten Breuer mit Kläre Hanſen (Sopran) als einfühlſamer Soliſtin, weiter choriſche Schelmenlieder von Joſeph Haas, vom Kinderchor des Senders unter Rektor Hüſchs Leitung friſch hingeſungen, weiter in einer „Stunde der Nation" eine Auswahl der, von dem Sender aus Hörerkreiſen geſammelten Volksweiſen unter Breuer und unter Mitwirkung der Altiſtin Liſelotte Mann und des Baritons Heinz Hörſch, eine Unterhaltung mit der 75jährigen ehemaligen Konzertſängerin Wally Schaufeil in Godesberg. Das Große Orcheſter ſpielte von der Terraſſe des Schloſſes Brühl aus unter Dr. Buſchkötter Händels Feuer- und Mozarts kleine Nachtmuſik, unter O. J. Kühn Neefes „Ouvertüre zum Guckkaſten Amors" und deutſche Tänze von Haydn, Beethoven und Schubert, alles in feinſter Nachgeſtaltung. Eine Chorſtunde war dem an der Kölner Muſikhochſchule wirkenden Otto Siegl zugedacht, deſſen „Stiller Hof" wieder ſtarken Eindruck hinterließ, Hermann Reutter trug ſeine Choralfantaſie mit Fuge und die nicht ebenſo überzeugenden Volksliedvariationen vor. Im Mengelbier-Terzett des Klavierlehrers der Rhein. Muſikſchule ſtellte ſich eine tüchtige Gruppe vor, die Volksliederbearbeitungen des Genannten mit gutem Gelingen vortrug, während dieſer ſelbſt zuſammen mit Walter Beißel ſich für zweiklavierige Werke Siegls und Kronkes einſetzte. Von dem Mühlheimer Ludwig Weber hörte man,

ebenſo wie von dem Eſſener Ottmar Gerſter und dem Münchener Haas Klavierwerke darunter des Letzteren reizvolle Reigen und Romanzen, ausgeführt von Hubert Flohr-Düſſeldorf, die anderen Werke von Erwin Biſchoff, einem Meiſterſchüler der Kölner Muſikhochſchule, endlich Geigenſonaten Ad. Jenſens und Gades, dargeboten von den Brüdern Körner, Walter Niemanns von ihm ſelbſt geſpielte Morgenimpreſſionen, Lieder des Darmſtädters Peterſen, von Aenne Sieben und Hans Haaß ausgezeichnet interpretiert, zuletzt Hugo Kauns wuchtiges c-moll Klaviertrio, vom Weſtdeutſchen Trio mit künſtleriſchem Ernſt vorgetragen.

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Gohliſer Schlößchen. Wenige Monate erſt ſind ſeit der Eröffnung des Gohliſer Schlößchens vergangen, und ſchon iſt dieſe Stätte zu einem Begriff im Kulturleben unſerer Stadt geworden, der ſich nicht mehr hinwegdenken läßt. Die Veranſtaltungen finden ſtärkſten Zuſpruch, und wenn durch den abendlichen Park die Muſik Mozarts und ſeiner Zeitgenoſſen erklingt, wenn ſich auf dem grünen Raſen der Naturbühne Baſtien und Baſtienne oder Röſe und Töffel tummeln, wenn bei feierlichen Opfertänzen zu Glucks Muſik das Weiß der Tänzer und das Grün des Hintergrundes einen Farbenzauber ergeben, den das Auge begierig trinkt, — dann hat die heimliche und doch ſo ſtarke Sehnſucht des haſtenden Großſtadtmenſchen nach einer kurzen, erholenden Stunde idylliſcher Schönheit und erhabener, wunſchloſer Heiterkeit das, was ſie braucht. Dies mag der Grund ſein, weshalb dieſe alte und doch ſo neue Kulturſtätte einen derart tiefen und herzlichen Widerhall gefunden hat, der ſicher auch über den Reiz der Neuheit hinweg dauern wird.

Die Geſellſchaftsmuſik des 18. Jahrhunderts bildet in der Hauptſache den Stoff für die allwöchentlichen Serenaden im Park, und für dieſe Muſik iſt dieſer Rahmen ja auch tatſächlich das Gegebene. Sigfried Walther Müller hat für dieſe Kunſt ein ausgeſprochenes Organ, und da er das Leipziger Konzert-Orcheſter feſt in der Hand hat und ſichtlich erzieheriſch auf dieſe Vereinigung wirkt, kommen Leiſtungen zuſtande, die von gelegentlichen „Kickſern" abgeſehen, den Stempel des Abgerundeten tragen. Beſonders zu loben ſind die nicht überhetzten Zeitmaße in den ſchnellen Sinfonie- und Serenadenſätzen; dabei leidet nie die Lebendigkeit des Ausdrucks. Selten zu hörende hochwertige Werke ſind oft beſondere Würzen des Programms, etwa die vom erſten bis zum letzten Ton feſſelnde C-dur-Sinfonie von Dittersdorf oder Tänze von Henry Purcell, die allerdings unbedingt ein Cembalo erfordern. Den Verſuch, auch Kammermuſik zu bringen, kann man als gelungen betrachten, ſeitdem ſie aus dem Empfangsſaal bei geöffnetem Fenſter erklingt. Werke des 19. Jahrhunderts wie Volkmanns Serenade d-moll ſind allerdings aus dem Klang des großen Orcheſters heraus empfunden. Von den Neuheiten war die Serenade von Hermann Ambroſius ein anſprechendes Stück. Daß das Orcheſter auch über treffliche Soliſten verfügt, bewieſen der Geiger Willy Schrepper und der Celliſt Fritz Wawrowſky.

Eine Serenade leitete Hermann Abendroth als Mozart-Abend mit dem Divertimento Nr. 7, der Haffnerſerenade und acht Deutſchen Tänzen. Der bereits in der Gewandhausſpielzeit gewonnene Eindruck, daß Abendroth zu dieſer Kammerorcheſterkunſt ein beſonders enges Verhältnis hat, feſtigte ſich angeſichts dieſes feinſinnigen Muſizierens erneut.

Auch im Werkbeſtand der Freilichtbühne iſt Mozart und ſeine Zeit vorherrſchend. Die Aufführung der „Tanz- und Schäferſpiele" krankte zwar noch daran, daß durch die Gleichzeitigkeit der Kuliſſen verſchiedener Handlungen die Illuſion ſtark geſtört wurde. Eine befriedigende ſzeniſche Geſtaltung eines ſolchen Bühnenraumes iſt ſchließlich nur aus den Gegebenheiten dieſes Bühnenraumes ſelbſt möglich. Nach dieſer Einſicht handelte man in Hillers Alt-Leipziger Singſpiel „Die Jagd"; bei dem Entſchluß zu dieſer Aufführung werden ja ortsgeſchichtliche Erwägungen mitgeſpielt haben, doch ganz abgeſehen davon wirkte das reizende Werkchen durch die

verblüffende Frische seiner eingänglichen Melodien so durchschlagend, daß ein ausgesprochener Publikumserfolg zustande kam. Die scharfe Typisierung der Gestalten sowie die gerade durch ihre entzückende Harmlosigkeit ansprechende Handlung, die doch auch wieder an letzte menschlich-allzumenschliche Dinge rührt, vermitteln auch von Hillers Textdichter Christian Felix Weiße einen hohen Begriff. Dabei ist die Instinktsicherheit Hillers bewundernswert, leicht eingänglich zu schreiben, ohne kitschig zu werden; hier könnten moderne Operettenkomponisten noch etwas lernen. Dem — viel zu stark gekürzten — Werk wurde unter der sauberen musikalischen Leitung von Oscar Braun und der auf Lebendigkeit bedachten Spielleitung von Anton Budenz eine Aufführung zuteil, die vor allem durch die Glanzleistungen von Irma Beilke als Röse und Walter Streckfuß als Töffel köstlich wirkte. Tilly von Fuchs und Heinz Daum als zweites Pärchen trugen ebenfalls das Ihrige zum Gelingen des Ganzen bei, den König gab Ernst Osterkamp sehr ansprechend, die Marthe Edla Moskalenko, während der Darsteller des Dorfschulzen stimmlich nicht zureichend war. — Die Tanzdichtung „Arkadisches Hirtenspiel" nach der Musik zu Mozarts „Les petits riens" bildete den Abschluß dieses wundervollen Abends.

Wenn die Freilichtbühne nichts weiter zur Folge gehabt hätte als die endliche Aufführung eines Gluckschen Werkes, so hätte sie allein schon dadurch ihre Notwendigkeit bewiesen. Es war zunächst zwar nur die „Maienkönigin", jenes im 19. Jahrhundert aus Gluckscher und anderer Musik schlecht und recht zusammengestellte Schäferspiel; aber hoffentlich ist damit das Eis gebrochen und wir bekommen im „neurenovierten" Hause endlich einmal eines der großen Gluckschen Werke zu hören. Vorläufig nahm man mit dem Schäferspiel deshalb gern vorlieb, weil es für den Gohliser Rasen tatsächlich eine gefundene Sache war, und da unter Oscar Braun und der Spielleitung von Wolfram Humperdinck im allgemeinen ganz ansprechend gesungen und gespielt wurde, blieb die „Ohren-Vergnügung" und „Gemüts-Ergötzung" auch nicht aus. Tilly von Fuchs scheint für Rollen dieser Art eine ganz besondere Begabung zu besitzen, Ilse Schüler als Helene und Annemarie Lange als schmachtender Schäfer, Hans Ewald als nicht immer überzeugender Stutzer und Walter Streckfuß als „dick" auftragender Pächter verhalfen dem Stück zu sicherer Wirkung. Das Spiel der beiden männlichen Darsteller veranlaßt allerdings zu der Warnung, nicht zu stark aufzutragen. Die ausgeprägte Typik der Personen mag dazu verleiten, vergröbernd-deutlich statt stilisierend darzustellen; doch ist ein solches Werk immerhin Schäferspiel und nicht realistisches Volksstück.

Dem Werk vorauf ging eine Tanzdichtung „Opfertanz", die von Erna Abendroth nach einer Abfolge Gluckscher Tanzstücke geschaffen wurde; daß der „Reigen seliger Geister" nicht fehlen durfte, versteht sich. Die Klassizistik des 18. Jahrhunderts wurde hier in einer schönen Form wieder lebendig. Gerhard Keil leitete das Orchester mit jener Sauberkeit, die man in früheren Balletten noch teilweise vermißt hatte.

Goethetheater Bad Lauchstedt. Omnibusse Richtung Bad Lauchstedt sind selbst dann gut besetzt, wenn sie in glühender Sommerhitze auf der Merseburger Landstraße dahinrollen: ein Zeichen, welcher Wertschätzung sich dieser ländliche Musensitz bei Kennern und Liebhabern erfreut. Diesmal hatte Prof. Dr. Helmut Schultz sein Collegium musicum motorisiert, um es auf klassischem Gelände einzusetzen, und in dem immer wieder entzückenden Goethetheater ergötzte der musikfreudige Nachwuchs des Musikwissenschaftlichen Instituts die dankbaren Zuhörer mit reizvoller deutscher Singspielkunst, nicht ohne dabei einen erfolgreichen Kampf gegen die unheimlich hohen Temperaturen des Tages zu führen. Auch hier feierte Hiller, der Leipziger Johann Strauß aus der Zeit vor der großen Völkerschlacht, fröhliche Auferstehung; Fritz Oeser hatte sich des „Dorfbarbiers" angenommen, ihn überarbeitet, stilsicher instrumentiert und einstudiert, sodaß unter seiner musikalischen und der Spielleitung von Gerhard Peschel das erheiternde Intrigenspiel der dörflichen Typen sich entfalten konnte. Auch in diesem Werk fällt die melodiefrische Musik geradezu von selbst ins Ohr. Ein sehr beachtlicher sängerischer Nachwuchs tat ein übriges, um das Werk zur Geltung zu bringen. Mathilde Stern, deren stimmliche Qualitäten bereits bestens bekannt sind, überraschte ange-

nehm durch eine ansprechende Spielbegabung; nicht weniger verheißungsvoll läßt sich Susanne Mann an. Über einen prächtigen Baß verfügt Johannes Dietel, der seine etwas gepreßt klingende Tongebung noch etwas in dem Sinne korrigieren muß, den Ansatz vom Kehlraum mehr in den Gaumenraum zu verlegen. Karl Uhlemann fügte sich in das Quartett gut ein, die kleineren Rollen waren ebenfalls sehr nett besetzt. Im zweiten Teil kam mit Michael Haydns „Baßgeiger" ein Vertreter des süddeutsch-österreichischen Singspiels zu Wort. Helmut Schultz schwang hier den Taktstock. Die Komik dieses dramaturgisch denkbar einfachen Stückes brachten Johannes Dietel und Margarethe Hünsch treffend zur Wirkung.

Bach zum Gedächtnis. Am Todestag Bachs fanden sich mittags an der Küsterei der Thomaskirche eine Anzahl Bachfreunde auf Einladung der NS-Kulturgemeinde zusammen, um eine an diesem Hause angebrachte Tafel zu enthüllen. Der Sinn dieser von dem Leipziger Künstler Fritz Zalisz geschaffenen Gedenktafel geht aus ihrer Inschrift hervor: „An dieser Stelle / stand bis zum Jahre 1902 / die alte Thomasschule / In ihr wohnte und wirkte / Meister Joh. Seb. Bach / 1723—1750 / Zum 185. Todestag am 28. Heuert 1935 / Die NS-Kulturgemeinde Leipzig." Aus den geöffneten Türen der Thomaskirche erklang Orgelspiel von der Hand Günther Ramins, Stadtrat Hauptmann legte am Bach-Denkmal einen Kranz nieder und sprach kurze, eindringliche Weiheworte, die in der Mahnung gipfelten, die Stätten, in denen die Großen unseres Volkes ins Leben traten und wirkten, jederzeit heilig zu halten; die Tafel wurde enthüllt, Präludium und Fuge in Es-dur beschlossen die ebenso kurze wie würdevolle Feier.

Am Abend veranstaltete Willy Stark in der Johanniskirche eine Gedächtnisstunde, in der er Bachsche Orgelwerke, unter ihnen das letzte Choralvorspiel, mit der ihm eigenen Klarheit spielte; Erna Hähnel-Zuleger sang geistliche Gesänge, mit allerdings nicht mehr ganz zureichenden stimmlichen Mitteln. Der Hauptwert der Veranstaltung lag in der übersichtlichen Schilderung, die Kantor Stark anschließend von Bachs Begräbnis, der Geschichte des Bach-Grabes und der Bach-Gruft gab.

Bruckner-Gemeinde. Die im Herbst vorigen Jahres gegründete Leipziger Bruckner-Gemeinde trat erstmalig mit einem Vortrags- und Werbeabend im Saale des Konservatoriums vor die Öffentlichkeit. Von den Worten des Vorsitzenden, Prof. Max Ludwig, nahm man besonders gern die Mitteilung zur Kenntnis, daß für 1936 ein größeres Brucknerfest in Leipzig geplant ist. Der Vortrag von Hofrat Max Millenkovich-Morold aus Wien durfte besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, da in dem Redner ein Mann gewonnen war, der Bruckner noch persönlich kannte und zur Durchsetzung von Bruckners Werk manches beigetragen hat. Die Ausführungen des Redners, die auch für den Kenner von Bruckners Persönlichkeit manches Neue boten, wurden wertvoll vor allem durch den überzeugend geführten Nachweis, daß die sogenannte „Weltfremdheit" Bruckners keinesfalls gleichzusetzen ist mit „Hilflosigkeit" oder Verständnislosigkeit gegenüber den Forderungen des Lebens. Bruckner hat in seinen Linzer Jahren den ernsthaften Versuch gemacht, sich der städtischen Kultur anzugleichen, er, der vom Dorf und vom Kloster in den entscheidenden Jugendjahren geformt worden war. Erst als er in Wien einsehen mußte, daß ein Aufgehen in der städtischen oder gar modern-großstädtischen Kultur gleichbedeutend sei mit der Selbstpreisgabe seiner Persönlichkeit und der Vernichtung seines schöpferischen Urgrundes, nahm er gegenüber der großstädtischen Welt jene verneinende Haltung ein, die wir als einen Akt selbsterhaltender Notwehr zu betrachten haben. Bruckner richtete bewußt eine Schranke auf, um seine Seele zu schützen.

Zu Beginn des Abends erklang das Quintett. Es verlangt, um vollendet dargestellt zu werden, höchste Kultur des Zusammenspiels, die von einer ad hoc zusammengestellten Quintettgenossenschaft naturgemäß nicht erreicht werden konnte.

*

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Beantwortung der „Musikalischen Doktorfragen als Preisaufgabe“

von Richard Schuster, Berlin (Juniheft 1935).

„Einer für alle“

Als ich zum ersten Mal dich sah,
du Rätsel ohnegleichen,
wie schlug mein Herz vor Freude da!
Herrn Schuster wollt' ich zeigen:
Wenn es gleich sieb'nunddreißig sind
der Fragen, die dastehen,
ans Werk mach' ich mich jetzt geschwind,
was gilt's! Auch das wird gehen.
Doch als ich näher mir besah,
was alles zu erkunden,
da merkt ich: Hier gibt's nicht etwa
ein Werk von wen'gen Stunden.
Gewiß, es fiel mir gar nicht schwer,
in gegenwärt'gen Tagen
von Bach und Händel, nebenher
von Robert Schumann auszufagen.
Auch Schubert, Löwe, Robert Franz,
die waren bald gefunden,
im Geiste dann ein Lorbeerkranz
um Reinkens Haupt gewunden. —

Und was nun weiter wurd' begehrt
von Wagners großen Werken,
der „Riemann“ hat es mich gelehrt,
fortan will ich mir 's merken.
Aus Oper, Symphonie und Lied
konnt' ich noch manches schreiben,
doch gab's auch Fragen, die ich mied,
die ich mußt' schuldig bleiben:
Wer viermal je die Eh' einging,
an Trunksucht mußte sterben,
dazu manch andre schöne Ding',
die wollten mir's verderben.
Ich sann und suchte hin und her
in goldnen Ferientagen,
ach, immer blieb ein Räumlein leer,
vergebens alles Plagen! —
Die Frist neigt jetzt zu Ende sich,
du Rätsel „ohnegleichen“,
es gibt nur eines noch für mich,
der letzte Rest ist — schweigen.

KMD Arno Laubes vorstehende Verse bringen das so recht zum Ausdruck, was alle Einsender andeuteten und noch viele andere, die sich mit dem Rätsel beschäftigten, gedacht haben mögen.

Die Aufgabe war wohl etwas schwierig und wir haben sie deshalb bewußt in die Ferienzeit gestellt. So war es uns eine große Freude aus den Briefen zu hören, daß unsere Rätselfreunde an diesem „Gang durch die Musikgeschichte“ ihre Freude hatten und sich eifrigst daran beteiligten. Nun entspricht ja keine der Einsendungen vollkommen den von Herrn Schuster gedachten Antworten, ohne aber darum als „falsch“ bezeichnet werden zu müssen, so daß die ausgesetzten Preise vollauf zur Verteilung kommen. Herr Schuster erwartete die folgenden Antworten:

1. durch die Geburt Händels und Seb. Bachs.
2. Wagners Berufung durch König Ludwig und Meyerbeers Tod.
3. Robert Franz.
4. Lortzing.
5. E. T. A. Hoffmann.
6. Weingartner, R. Strauß, Pfitzner.
7. Sahne.
8. Franz Liszt.
9. Webers Vater war ein Vetter von Mozarts Gattin.
10. Berlioz (Gitarre), Brahms (Kontrabaß).
11. 1813: Wagner und Verdi, 1860: Wolf und Mahler.
12. Reinken (1623 bis 1722).
13. Schubert, Mendelssohn, Bellini, Chopin, Nicolai, Goetz.
14. Auf den 19. Okt. Tannhäuser, auf den 20. Okt. 1842 Rienzi.
15. Cornelius am 24., Cosima Wagner am 25. Dez.
16. 14 Jahre: Mozart, 38 Jahre: Haydn, 56 Jahre: Gluck.
17. die Uraufführung des Lohengrin in Weimar 1850, die Beendigung der Partitur dieses Werkes 1847.
18. Die B- von den Kreuz-Zeichen.
19. Gräfin d'Agoult, Mutter der Cosima Liszt.
20. Beethovens c-moll-Sinfonie.
21. Verdi 1901.
22. Hugenotten, Postillon von Longjumeau, Liebesverbot, Das Leben für den Zaren.
23. Bach und Händel — Beethoven, Rob. Franz und Smetana — Donizetti, Schumann u. Wolf.
24. am 8. Juni Rob. Schumann, am 9. Juni Otto Nicolai.
25. Rienzi am 20. Oktober 1842, Holländer am 2. Januar 1843, beide in Dresden.

26. 1815 Schubert, 1818 Karl Loewe.
27. Cholera: Tschaikowsky, Trunksucht: Mussorgsky.
28. Gluck: 107 Opernwerke.
29. Liszt geb. 1811, Spohr gest. 1859.
30. Wagners Feen: 1833 . . . 1888.
31. Dittersdorf.
32. Bizet: 1875, Joh. Strauß: 1899.
33. Rossinis Barbier von Sevilla.
34. Bruckner.
35. Franz, Ignaz, Vincenz Lachner.
36. Marschner.
37. Sebastian Bach.

Unter den eingegangenen als richtig zu bezeichnenden Antworten erhalten:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—): KMD Arno Laube, Borna, Bez. Leipzig;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Elly Walterhöfer, Klavierlehrerin, Saarbrücken;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—): Dr. Karl Förster, Studienrat i. R., Bergedorf; KM Styrbjörn Lindedal, Göteborg; Ernst Schumacher, Emden; Albert Staub, Schulmusiklehrer, Hamburg.

Weiter stellen wir noch einen Sonderbücherpreis von je Mk. 8.— für KMD Richard Trägner, Chemnitz, bereit, den die Aufgabe zu einem hübschen Walzer (C-dur) für Klavier inspirierte, und Studienrat Alfred Zimmermann, Crimmitschau, der tatsächlich die reinste Doktorarbeit lieferte. So nannte er z. B. unter der Nr. 13 nicht weniger als 93 Komponisten, die nicht ihr 40. Lebensjahr erreichten. Wir bitten unsere Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Weitere richtige Antworten gingen uns noch von folgenden Herren zu: MD Ernst Callies-Essen; Oberlehrer Martin Georgi-Thum i. Erzgeb. (mit heiteren Versen); A. Heller-Karlsruhe i. B.; Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer; Prof. Eugen Püschel-Chemnitz; Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal; Wilhelm Sträußler, Gymnasialmusiklehrer, Breslau; Oberbaurat Franz Turoczy, Reichenberg i. B. —

In Anbetracht der Schwierigkeit der Aufgabe seien diesmal auch alle jene Einsender noch namentlich genannt, die die Fragen nahezu vollständig beantworteten.

Paul Döge, Borna b. Leipzig — Manfred Fladt, Stuttgart — H. Kautz, der seine Einsendung mit der heiteren „Doktorarbeit eines cand. mus." und einer vierstimmigen Fuge für Streichquartett begleitete — Walther König, Schäßburg — Studienrat Ernst Lemke, Stralsund, der ebenfalls heitere Verse beifügte — Martha ter Vehn Klavierlehrerin, Emden — Alfred Umlauf, Radebeul — Prof. Th. Wattolik, Warnsdorf i. B.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Otto Miehler, Augsburg.

Die Silben

a — an — ar — cos — chri — dan — di — do — do — e — eh — eit — er — eu — fa — fan — fi — fo — gi — go — gu — gue — kel — lert — les — li — lo — men — nar — ne — nel — ner — ni — ni — o — o — pho — pho — ri — ri — ri — ri — ril — sai — se — so — sto — ti — ti — ti — to — ver — um — us — zet

sollen 16 Wörter nachstehender Bedeutung ergeben.

1. Sammlung kathol. Kirchengesänge,
2. ungarischer Komponist des vorigen Jahrhunderts,
3. Geigenbauer,
4. Vereinigung mehrerer Kammermusikstücke,
5. spanischer Nationaltanz,
6. Erfinder des Hammerklavieres,
7. Musikhistoriker des vorigen Jahrhunderts,
8. ein lyrisches Musikstück,
9. Amtsnachfolger Sebastian Bachs,
10. Musikinstrument,
11. berühmter Geiger und Verfasser von Studienwerken für die Violine,
12. Musikschriftsteller und Tonsetzer,
13. Opernkomponist,
14. eine Art Kontertanz,
15. berühmter ital. Sänger (Kastrat),
16. alte Tanzform im Tripeltakt.

Die Anfangsbuchstaben der 16 Wörter ergeben die Noten eines viertaktigen Motivs aus dem 3. Akt der Oper „Siegfried" von Wagner. Dieses Motiv ist in den richtigen Notenwerten in Notenschrift darzustellen.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Dezember 1935 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Irmtraud Schreiber: „Dichtung und Musik der deutschen Opernarien" 1680—1700. 160 und XXII. S. Georg Kallmeyer-Wolfenbüttel.

F. Riedel: „Erläuterungen zu Richard Wagners Dichtung: Der Ring des Nibelungen". 278 S. Selbstverlag Hamburg.

Otto Michaelis: „Heinrich Schütz". Eine Lichtgestalt des deutschen Volkes. 70 S. G. Schloeßmann, Leipzig.

Wilhelm Dupont: „Geschichte der musikalischen Temperatur." 138 S. Rm. 3.75. Bärenreiter-Kassel.

Manfred Ruetz: „Kameraden, wir marschieren." Bärenreiter-Kassel.

Hermann Simon: „Die Fische" für 3stimmigen Frauen- bzw. Schulchor; und

— — „Erntedank" f. 2st. Jugend- bzw. Frauen- oder Männerchor oder 4stimmigen gem. Chor. Henry Litolff-Braunschweig.

Heinz Tiessen: „Volkslied am Abend" für 4stimm. gem. Chor. Henry Litolff-Braunschweig.

Paul Geilsdorf: „Geistliche Männerchöre." Ernst Eulenburg-Leipzig.

Heinz Schüngeler: „Der neue Weg." Etüdenschule Bd. II u. III. P. J. Tonger, Köln.

Mar Trapp: „Klavier-Quartett" op. 31. Henry Litolff, Braunschweig.

Walther Howard: „Der kleine Hauskonzert-Führer" Nr. 3. 48 S. Verlag für Kultur und Kunst, Berlin.

Hellmut Ludwig: „Marin Mersenne und seine Musiklehre." Beiträge zur Musikforschung, herausg. von Max Schneider. Buchhandlung des Waisenhauses Halle, Berlin.

Hermann Unger: „Der berühmte Sachse." Eine Händel-Erzählung. Wilhelm Schneider-Siegen, Leipzig.

„Uns geht die Sonne nicht unter." Lieder der Hitler-Jugend. P. J. Tonger, Köln.

„7 Männerchöre für Erntedank" von Lang, Sendt, Siegl, Stürmer, Trunk, Unger. P. J. Tonger, Köln.

Robert Blum: „St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu" nach Worten von Hans Reinhart. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Paul Graener: „Drei Männerchöre" nach Gedichten von Alfred Bode. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Hermann Erdlen: „Deutsche Zuversicht." Ein Zyklus für Männerchor nach Gedichten von Karl Bröger. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Karl Meister: „Variationen und Fuge für gr. Orchester über das Lied, Volk ans Gewehr!" op. 11. Verlag für deutsche Kunst, Berlin.

Hans Stieber: „Zwei lustige Männerchöre auf eigene Reime." Ernst Eulenburg, Leipzig.

Wolfgang Fortner: „Eine deutsche Liedmesse f. gem. Stimmen a cappella." B. Schott's Söhne, Mainz u. Leipzig.

Kurt Lißmann: „Sonnengesang". Hymne für Männerchor u. Orch. P. J. Tonger, Köln.

Hermann Erdlen: „Zu jeder Tageszeit," Ein lustiger Männerchor. Partitur Rm. 1.20, jede Stimme Rm. —.20. P. J. Tonger, Köln.

Adolf Hoffmann: „Kommt ihr Gespielen." 30 Liedtänze für Blockflöte. Heft I, II, III. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

Paul Höffer: „Musik der Bewegungen". Scholasticum. Unterstufe Reihe IV, Heft I. Rm. 2.50. Henry Litolff, Braunschweig

Herbert Biehle: „Der liturgische Sprechgesang als Stimmproblem." 27. S. Vandenhock & Ruprecht, Göttingen.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

OTTO DAUBE: Parsifal. Eine Einführung in Handlung, Musik und Ideenwelt des Bühnenweihfestspiels „Parsifal" von Richard Wagner. Verlag Lorenz Ellwanger (vorm. Th. Burger), Bayreuth. Mk. 1.—.

Das Werkchen enthält in progressiv-übersichtlicher Anordnung alles Wissenswerte über die unvergängliche Schöpfung des Bayreuther Meisters, ohne in allzu problematische Ausdeutung zu verfallen und gibt vor allen Dingen dem Musiklaien über alle Einzelheiten leichtverständliche Aufklärungen, die zum Anhören und Genießen des Mysteriums unerläßlich sind. Wenn der Verfasser in vielen Dingen auch bereits offene Tore einzudrücken bestrebt ist und vieles von Anderen Gesagte wiederholt, so bilden doch einige Kapitel der Abhandlung interessante Vergleiche, so z. B. die Gegenüberstellung des Parsifal-Epos Wolfram von Eschenbachs zur Gedankenwelt Richard Wagners, wobei die wortgetreuen Text-Psychologien manches Wissenswerte bieten. — Auch die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik vermag in ihrer Erläuterung zu fesseln und manche Anschauung zu verstärken. Über das Religiöse des Werkes zu urteilen, erscheint allerdings eine etwas gewagte Sache, weil man diese Bewertung der individuellen Einstellung eines jeden Einzelnen überlassen muß. Hier ruhen jedenfalls die stärksten Kräfte der Musik des Meisters, die alle das auszudrücken wissen, was dem Wort und Bild versagt bleiben. Jedenfalls scheint Otto Daube bei der Verfassung seiner Abhandlung von jenem heiligen Ernst erfüllt worden zu sein, der jedem echten Bayreuther zur Erkenntnis wird, wenn er an der geweihten Stätte das Kunstschaffen Richard Wagners nicht nur sah und hörte, sondern miterlebte.

Die Daubesche Abhandlung kann allen Interessenten bestens empfohlen werden.

Alfred Pellegrini.

COSIMA WAGNER und HOUSTON S. CHAMBERLAIN im Briefwechsel 1888—1908; mit 17 Bildern und Briefwiedergaben herausgegeben von Paul Pretzsch. Leipzig, Reclam, 1934. 8°. 714 S.

Die Zeitspanne der Briefe ist für das Bayreuther Festspiel von entscheidender Bedeutung, weil Frau Cosima das Vermächtnis des Meisters übernahm, alle Werke vom Holländer ab zur Aufführung brachte, den Rienzi mit der neuen Partitur-Ausgabe reinigte und rettete, den Vortragsstil immer mehr vervollkommnete, die Stilbildungsschule begründete und ihren Sohn zum Leiter der Spiele erzog. Von alledem erzählen die Briefe ganz aus der Stimmung des Augenblicks heraus. Chamberlain, der Naturforscher aber ward in diesen zwanzig Jahren zum Denker und Dichter, der sein Wissen in vielen Abhandlungen und großartigen Büchern der Welt mitteilte. Am 12. Juni 1888 begegneten sich Frau Cosima und Chamberlain zum erstenmal in Dresden im Hause des Bildhauers Kietz. Alsbald beginnt der Gedankenaustausch: „Hochverehrte Meisterin" — „Mein lieber Freund". Schon die Anrede bekundet das Verhältnis, das sich seitdem entspann und immer fester und inniger knüpfte, bis Chamberlain im Dezember 1908 infolge seiner Vermählung mit Eva Wagner nach Bayreuth übersiedelte. Damit endete der in den letzten Jahren spärlicher werdende Briefwechsel, weil er durch den persönlichen Verkehr ersetzt wurde. Die wichtigsten Bücher Chamberlains aus dieser Zeit sind „Richard Wagner" (1895), die „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1899), die „Worte Christi" (1903), „Kant" (1905). Damit ist der Gedankenreichtum angedeutet, aus dem die Briefe entspringen; denn aus dem beiderseitigen Schaffenskreis strömt es unabläßig in die Mitteilungen hinein. Aber die Briefe greifen auch weit darüber hinaus in persönliche Angelegenheiten und wichtige, sogar politische Tagesfragen, stets von hoher Warte aus gesehen und beurteilt.

Mehrmals treten gegensätzliche Meinungen zutage. So lehnt Frau Cosima im Brief vom 26. 3. 99 den Vortrag Chamberlains über Wagners Philosophie ab. Zu Schillers Dramen fand Chamberlain keine richtige Einstellung. Mit vollem Recht schreibt Cosima am 29. 12. 03: „Ohne Frage ist Schiller unser größter dramatischer Dichter und der Vorläufer unserer Werke." Von der „Jungfrau" meint sie, daß ihr Sterben „als Vorbote der Verklärung Isoldens erscheine". Damit gelangt Schiller allerdings in seiner romantischen Tragödie an die Grenzen der Ausdrucksmittel des gesprochenen Dramas, wie er überhaupt das Zusammenwirken von Wort und Ton im dramatischen Kunstwerk ernstlich erwog. Sehr beachtenswert erscheint, was Chamberlain S. 528 ff. zur Frage der Vivisektion vorbringt, wo der Nutzen einerseits und die von Wagner einzig betonte sittliche Weltanschauung andrerseits sich gegenüberstehen. Der Burenkrieg veranlaßt politische Erörterungen, wobei Chamberlain streng sachlich den Engländer und seine Politik beurteilt. Frau Wagner gelangt zu dem so richtigen Schlusse (S. 507), den der Weltenwahn vereitelte: „Wenn englischer Mut, englische Kraft und Zähigkeit sich zu deutschem Geist und Genie gesellten, dann dürfte man noch alles hoffen — sonst kaum etwas". Nicht nur große Fragen der Kunst und Kultur

werden behandelt, sondern auch häusliche Sorgen, scheinbare Kleinigkeiten, die aber stets mit tiefster Wesensschau sich verbinden. Daß die lieben Hausgenossen, die treuen Hunde, die „Mitarbeiter" Chamberlains öfters erwähnt werden, ist durchaus verständlich. Gehört doch die Aufnahme der Tiere in die sittliche Weltanschauung zu den Grundvoraussetzungen der Religion des Mitleids. Neben Ernst waltet auch glücklicher Humor und hilft über schwere Erfahrungen hinweg.

Die Briefe bieten Beurteilungen der Persönlichkeiten, die für Bayreuth wichtig waren. Das sorgfältige Personenverzeichnis, das der Herausgeber dem Buche mitgab, führt also Namen auf, so daß der Leser sich rasch über Einzelheiten unterrichten kann. „Dem Andenken Siegfried Wagners" ist das Werk gewidmet. Wie er zur Freude der Mutter und zur bewundernden Anerkennung Chamberlains zum Leiter der Spiele erwuchs, erleben wir Schritt für Schritt.

„Wohl Ihnen und uns, daß wir im Geisterreich leben und von da aus mit einander verkehren" — unter diesem Leitgedanken (S. 666) ist die Auswahl getroffen, die nur einen Teil des Briefwechsels bietet, dessen Veröffentlichung ein wundervolles Ereignis für die Kulturwelt bedeutet, da wir durch unmittelbar lebendige Zeugnisse in die vertraute Zwiesprache zweier einzigartiger Persönlichkeiten von höchstem geistigen Adel eingeweiht werden. Prof. Dr. Wolfg. Golther.

JON ALFRED MJÖEN: Die Vererbung der musikalischen Begabung. Schriften zur Erblehre und Rassenhygiene, herausgegeben von Professor Dr. Günther J u s t. Berlin 1934, Alfred Metzner Verlag. 51 S. Mk. 1.80.

In einer Serie gemeinverständlich gehaltener, dabei wissenschaftlich streng verantwortlicher Broschüren über die Fragen der Vererbung und Eugenik, die Günther J u s t in Berlin herauszugeben begonnen hat, ist erfreulicherweise gleich unter den ersten die Erblichkeit der Musikalität zur Darstellung gelangt, und dies durch einen der berufensten und verdientesten Kenner dieses ganzen Wissenschaftsgebietes, den Norweger Jon Alfred M j ö e n. Mjöen, der in Deutschland studiert und dort auch später ein gut Teil seines Lebens verbracht hat, konnte hier, nicht zum erstenmal, in tadellosem Deutsch dem Deutschen das Ergebnis langjähriger Forschungsarbeit vor Augen führen. Gerade der Erblichkeit der Musikalität sind Mjöen und seine Mitarbeiter (seine Söhne und der Deutsche Hans K o ch) in dem von ihm gegründeten Vinderen Biologiske Laboratorium bei Oslo seit mehr als einem Jahrzehnt vor allem zugewandt. Die vorliegende gedrängte Darstellung bedeutet eine vorzügliche Übersicht über die Ergebnisse dieses und verwandter Bemühungen anderer Kreise.

Mjöen stellt zunächst die besondere Bedeutung des Problems der Musikalität für die Begabungsforschung heraus. Sie ist nämlich nach ihm „die einzige psychische Eigenschaft, die mit großer Genauigkeit gemessen", d. h. quantifiziert werden kann. Dies gilt zum mindesten von den mehr „passiven", aufnehmenden Fähigkeiten, die das Fundament der musikalischen Anlage bilden; auf diese sind im wesentlichen die Messungen beschränkt worden. In diesem Sinne wurden 14 „Grundeigenschaften der Musikalität" aufgestellt, nämlich: Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen, für Tonstärken und für Zeitintervalle; absolute Tonhöhenschätzung und absolutes Gehör; Unterscheidungsfähigkeit für Tondistanzen (Intervallgrößen); Melodie- und Liedgedächtnis; Sinn für Intonationsreinheit an Melodien; Unterscheidung von Dur und Moll, der Besetzung von Mehrklängen, ferner verschiedener Taktarten; Wiedergabe von Melodien; Nachsingen und Selbstfinden einer Unterstimme. Als Beispiel der Messungsmethoden wird von Mjöen die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen näher erörtert; dieser soll ein „hoher symptomatischer Wert" für die Musikalität zukommen. Der Zusammenhang der genannten 14 Leistungen untereinander und mit dem Grade der Allgemeinbegabung wurde mit den Methoden der sog. Korrelationsstatistik untersucht. Es zeigte sich, daß von einem nicht gar hohen Mindestalter (etwa 15 Jahren) aufwärts die fraglichen musikalischen Leistungen von Alter und sonstigem Begabungsgrad der Person unabhängig sind. Die Höhe des „kritischen Alters" ist von der Schwierigkeit der Probe abhängig; „je einfacher die Probe, umso tiefer das kritische Alter". D. h. ein gewisses „Minimum an Allgemeinbegabung" ist für die fraglichen musikalischen Elementarleistungen allerdings Voraussetzung; dieses Minimum wird aber im allgemeinen schon auf früher Altersstufe erreicht. — Die mittleren Leistungen in den genannten 14 Proben wurden in 10 Rangklassen eingeordnet. Unter die oberen 6 Rangzahlen fällt jeder, der eine zweite Stimme zu halten vermag. Bei massenstatistischen Aufstellungen wurde nur zwischen „positiv" und „negativ musikalisch" unterschieden, wobei hier, zwischen Rang 4 und 5, der Schnitt gelegt war. Für solche Zwecke wurde in Verbindung mit der „Messung" der 14 Elementareigenschaften ein auf die Mehrzahl derselben Leistungen zielender Fragebogen — sehr ausgiebig gerade in Deutschland — angewendet; wodurch es möglich wurde, sehr große Zahlen von Personen, dabei möglichst viele aus gleicher Sippe, wenigstens so weit zu erfassen, daß mit ziemlicher Sicherheit eine Klassifizierung vorgenommen werden konnte.

Die erbwissenschaftlichen Ergebnisse der Mjöenschen Massenstatistiken sind die folgenden:

„Wenn beide Eltern positiv-musikalisch veran-

lagt sind: 1. Sämtliche Kinder positiv-musikalisch, wenn alle vier Großeltern positiv-musikalisch veranlagt sind. 2. Negativ-musikalische Kinder können nur dann vorkommen, wenn sich auch unter den Großeltern negativ-veranlagte nachweisen lassen. 3. Die Zahl der negativ-musikalischen Kinder nimmt zu mit der Anzahl der negativ-musikalischen Großeltern.

„Wenn nur einer der Eltern positiv-musikalisch ist, dann ist 1. im Durchschnitt die Hälfte der Nachkommen positiv veranlagt. 2. Überwiegen unter den Großeltern die positiv-musikalischen, überwiegt auch die Zahl der positiv-musikalischen Enkel," und umgekehrt. „3. Die Anzahl der negativ-musikalischen Kinder nimmt zu mit der Anzahl der negativ-musikalischen Großeltern."

„Ehen, wo beide Eltern negativ sind, wurden spärlich vorgefunden. In den Fällen, wo auch alle vier Großeltern negativ waren, waren auch sämtliche Nachkommen negativ."

Sehr stark bedingt ist der Erbgang aber auch von den Seitenlinien her, den sog. Kollateralen. D. h. es ist nicht gleichgültig, ob ein persönlich Musikalischer oder Unmusikalischer aus einer ebensolchen Sippe stammt oder nur persönlich aus der Reihe tanzt. — In einer Reihe sehr anschaulicher, zudem reichlich erläuterter Stammtafeln werden diese Ergebnisse weiter verdeutlicht. Hier gelangt auch eine Anzahl fesselnder Einzelfälle zur Erörterung, die zum Teil mit den genannten allgemeinen Regeln nicht ganz erfaßt sind. Ferner werden Messungen an eineiigen Zwillingen, die in Bearbeitung sind, angekündigt: eine heute im Brennpunkt auch der deutschen Vererbungsforschung stehende Fragerichtung.

In einem zusammenfassenden „Ausblick" legt Mjöen seine Anschauung etwa im Sinne des Hebbelschen Wortes fest: „Was einer werden kann, das ist er schon." Mjöen vergleicht den Menschen mit einer Lichtbildplatte, die (im Augenblick der Geburt) bereits exponiert, aber noch nicht entwickelt ist. „Ein jeder von uns ist wie eine solche photographische Platte, mehr oder minder entwickelt, mehr oder minder retouchiert, mehr oder minder gut eingerahmt." So ist z. B. auch die Fingerfertigkeit des Virtuosen als solche natürlich nicht angeboren, wohl aber die Anlage dazu, die der Kenner am Bau der Hand zu erkennen vermag, noch ehe diese selbe Hand eine Taste berührt hat.

Eine kritische Besinnung zu dieser ausgezeichneten Schrift wird nicht die wesentlichen Ergebnisse, sondern nur Einzelheiten des methodischen Ansatzes berühren können. Die Übbarkeit der von Mjöen geprüften Leistungen wird von ihm zweifellos zu gering veranschlagt. Am wenigsten der Übung zugänglich sind wohl die elementaren Unterschiedsempfindlichkeiten; diese haben zwar den Vorzug der genauesten Meßbarkeit, aber für die Musikalität haben sie nicht die Bedeutung, die Mjöen ihnen beimißt. Das „innere" Gehör ist entscheidender als das „äußere"; dieses kann schwer gestört sein, ohne daß jenes fehlte oder verfiele: wie das große Beispiel eines Beethoven und Smetana beweist. — Eine Auswahl von Elementarleistungen der Musikbegabung wird man wohl nie gänzlich einwandfrei treffen können. Gegen die Mjöensche läßt sich vor allem eines geltend machen: der Rhythmus ist zu wenig bedacht. Ihm sind nur 2 von 14 Proben gewidmet: Unterscheidung von Zeitabständen und Erkennen oder Nachschlagen von Taktarten. Es wäre ratsam, mindestens noch das Nachklopfen vorgeklopfter Rhythmen hinzuzunehmen. In den übrigen Proben ist ferner von den beiden Haupttypen des Gehörs (wie sie vom Referenten 1932 auch in dieser Zeitschrift beschrieben wurden) der eine, u. zw. charakteristischer Weise der in Norddeutschland vorherrschende „lineare" bevorzugt, der „polare" benachteiligt. Die Unterscheidung von Tondistanzen und Akkordbesetzung (Probe 6 und 11) fällt jenem leicht, diesem schwer. Die Musikbegabung ist eben doch nicht so ohne weiteres „quantitativ", sondern an rein qualitativ unterschiedene typische Haltungen gebunden. Ebenfalls in der Richtung des „linearen" Gehörtyps liegt ein besonderer Grad von Tonhöhen-Unterschiedsempfindlichkeit. Der „hohe symptomatische Wert" dieses Unterscheidungsvermögens ist nicht unumstritten; z. B. die von Mjöen für seine Auffassung mitangeführte Leipziger Arbeit von Marta Vidor äußert daran starken Zweifel, und auch einschlägige Untersuchungen des Referenten lassen diese Korrelation nur sehr mäßig erscheinen. Vermutlich wird man zu dem Ergebnis Mjöens umso eher gelangen, je mehr man es mit dem linearen Gehörtyp zu tun hat, zu dem von Vidor und mir, je mehr der polare Gehörtyp in dem untersuchten „Material" vorwiegt. — Dieser Hinweis auf meine Musikalitätstypen sei hier nur als Anregung erlaubt, da von hier aus gerade auch der Vererbungsforschung weitere wichtige Kriterien erschlossen werden könnten. (Soweit meine Beobachtungen reichen, ist der Musikalitätstyp fraglos ebenfalls erblich.) Dem Wert der Mjöenschen Untersuchungen ist mit diesen Feststellungen keinerlei Abbruch getan; an der grundsätzlichen Richtigkeit der von ihm gefundenen Erbregeln der Musikalität kann schwerlich ein Zweifel bestehen.

Dr. Albert Wellek, Leipzig.

OTTO VON IRMER: Kritisches Verzeichnis von Klavier-Vortragsstücken der Unterstufe. Im Anhang: Verzeichnis der im Handel befindlichen Urtextausgaben. — Musikverlag Tonger, Köln.

Ein unzulänglicher Versuch einer Fortführung der Elementarkapitel in Adolph Ruthardts „Weg-

weiſer durch die Klavier-Literatur“ (Hug), deſſen gründliche Durcharbeitung, Moderniſierung und Weiterführung ein dringendes Bedürfnis wäre! Das Vorwort gibt die Anordnung des Stoffes nach zwei großen Geſichtspunkten zu erkennen: Vorbereitung für die großen Meiſter des 18. Jhs. (warum nicht auch des 17.?) bis Beethoven; Vorbereitung für die Meiſter der Romantik (wo bleibt die Vorbereitung für die Meiſter der Moderne?). Des Verfaſſers elementarpädagogiſche Anſichten und Ratſchläge ſind im allgemeinen durchaus geſund und beherzigenswert. Seine „zeitgemäße“ Angſt vor „romantiſchen Gedankengängen und Hilfen“ in Neuausgaben alter Klaviermuſik iſt freilich doppelt erheiternd, wenn er in einer ſolchen („Muſik in früher Zeit“, Schott) „leider“ einige dynamiſche und Tempobezeichnungen feſtſtellt. Vielleicht verraten uns dieſe Urtext-Puriſten einmal, wie der Schüler ein Stück ohne jedes *p, mf, f* zu Anfang und ohne Tempovorſchlag überhaupt auffaſſen und ſpielen ſoll?! Die geiſtige und künſtleriſche Einſtellung des Verfaſſers zur angezogenen Literatur iſt durchaus einſeitig und reaktionär. Jeder Literaturführer ſpiegelt das perſönliche Für und Wider des Verfaſſers wieder. Aber es geht nicht an, ſeine ganz perſönlichen Geſchmacksideale auf Koſten objektiver Sachlichkeit und Gerechtigkeit einſeitig in den Vordergrund zu ſchieben. Der Verfaſſer hat eine rührende Vorliebe für die lieben alten guten Kinder-Nachromantiker: Paul Zilcher (14 Werke), Gurlitt (9). Warum aber ſind Altmeiſter Reinecke nur mit 1, Parlow nur mit 3 Werken vertreten? Gerade unter den älteren Nachromantikern, die ſeinem Herzen ſichtlich am nächſten ſtehen, hätte er manches Schöne für den Elementarunterricht gefunden; ſo von Löſchhorn, Biel, Breslaur, Döring, Alb. Förſter, Ruthardt, Schytte, dem Kölner O. Klauwell, Neal. Er hätte ſich freilich nicht auf Tongers Lager verlaſſen, ſondern im Deutſchen Muſikverlag tüchtig ſelbſt umſehen müſſen. Die Meiſter der klaſſiſchen Sonatine Diabelli, Clementi, Kuhlau fehlen ganz. Statt C. Frank (Nr. 6) lies Céſar Franck, ſtatt M. Wilm (Nr. 37) Nicolai von Wilm, ſtatt Muſik aus früherer Zeit (Nr. 136) Muſik aus früher Zeit. Zur leichten Unterhaltung und Erholung hätte der gute alte Kölner Kinderonkel Arnoldo Sartorio auch ein Plätzchen bekommen können; ſchlechter wie Söchting iſt er nicht.

Und nun — leider m u ß ich als einem der vielen ſachlichen Beweiſe für die Einſeitigkeit, Lückenhaftigkeit und Kümmerlichkeit dieſes „Führers“ darauf zurückkommen, denn es geht mir auch hier durchaus nur um die S a ch e, und nicht um meine völlig gleichgültige P e r ſ ö n l i ch k e i t — „in eigener Sache“: Der Verfaſſer rühmt (Nr. 26) die „äußerſt geiſtvollen Überſchriften“ der von mir bei Kahnt herausgegebenen Bolck'ſchen Kinderſtücke. Leider paſſiert es ihm dabei, daß er im Vorwort grade einen Bolckſchen Titel „Miezchen wärmt ſich“ als ganz ſinnlos und ohne Zuſammenhang mit der Muſik (!) ablehnt. Dagegen hält er mein harmloſes „Hans und Grete“ op. 36 (im gleichen Verlag) für „Programmuſik“, deren „realiſtiſcher Sinn“ in den Texten (= Titeln) „oft den Bereich des muſikaliſch Darſtellbaren verläßt“! Ich gebe die Stücktitel: Die Grete, Der Hans, Ein Kirmestänzchen, Suſe Peter Kruſe, Die ſchwere Ferienaufgabe, Des Nachtwächters Runde, Im Garten unterm Fliederbuſch, Auf der Eiſenbahn, Der erſte große Schmerz, Der böſe Friedrich aus dem Dorfe, Der Waldmann und die Mieze, Onkel Theobald und Tante Doris (Gavotte), Abſchied. Iſt das „Programmuſik“?! Oder ſind etwa nicht die folgenden Bolck'ſchen Titel und Muſikſtücke viel eher „Programmuſik“: Der Tertianer wird ausgeſcholten und eingeſperrt, Überhörung des griechiſchen Alphabets durch den Vater, Ringkampf, Der unartige Tertianer, Im Bad?! Doch: quod licet Jovi (Bolck), non licet Bovi (Niemann); denn mein harmloſes, bei Bolck und vielen anderen längſt vorgebildetes „Bad am Samstagabend“ im „Luſtigen Muſikmeiſter“ op. 123 (Peters) erregt ſeinen ganz beſonderen Zorn, und beim guten Onkel Theo, der ſein Auto repariert, und den beiden Buben, denen es bei der erſten Zigarette ſo ſonderbar wird, wettert er gar über den „verantwortungsloſen Komponiſten, der ſich zu Kompoſitionen hergibt, indem er P r o g r a m m e unterlegt, die ſich weit von den Möglichkeiten des muſikaliſchen Ausdrucks entfernen“. Huhu! Welche naiven und kühnen „Programme“ haben nicht die altengliſchen Virginaliſten, die altfranzöſiſchen, deutſchen und italieniſchen Meiſter des Barock und Rokoko, die der Verfaſſer doch wohl gelten laſſen dürfte, in ihren zahlloſen Klavierſuiten, Variationen und Stücken in der wunderbarſten Art durchgeführt! Nein, der Verfaſſer iſt ein trockener Schulmeiſter, d e r k e i n e n S p a ß v e r ſ t e h t ! Und in ſeiner zeitgemäßen Angſt vor „Programmen“ gar nicht merkt, daß auch dieſe kleinen luſtigen Stücklein einzig vom S e e l i ſ ch e n, alſo vom muſikaliſch d u r ch a u s M ö g l i ch e n u n d E r l a u b t e n ausgehen und dabei ihre ernſten muſikerzieheriſchen Sonderzwecke in heiterem Gewande erfüllen: Rhythmus und Pauſe. „Verantwortungslos“ iſt es vielmehr, wenn ein von ſo außergewöhnlich „blühender“ Phantaſie irregeleiteter Verfaſſer in einem harmloſen Akkord der „Erſten Zigarette“ meines „Luſtigen Muſikmeiſters“ das „Erbrechen“ (!!) heraushört und dieſe erſtaunliche Entdeckung ſeinen Leſern aufoktroyieren will. Ebenſowenig ob-

jektiv und ſachlich, wenn er bei den Werken einzelner alter Meiſter meine „Frobergeriana" (Simrock), bei den Anthologien alter Klaviermuſik — es ſind hier durchaus nicht nur noch im Handel befindliche Urtext-Ausgaben aufgenommen — meine „Alten Meiſter des Klavierſpiels" (Peters), bei den Sonatinenalben mein „Notenbuch für kleine Leute" und „Sonatinen-Album" (Kahnt) verſchweigt. Am unbegreiflichſten aber, wenn er ſolche kümmerlichen und lückenhaften „Führer" ſchließlich unter „fachlicher Beratung" ſo ausgezeichneter Pädagogen wie Prof. Walter Georgii und Hermann Unger-Köln in einem angeſehenen alten Muſikverlag in die Welt hinausſegeln und unſelbſtändigen und kritikloſen Elementarpädagogen die Köpfe verwirren läßt.

Dr. Walter Niemann.

CHRISTINE WERNER: Joſef Pembaur d. J. — Auguſt Hopfer Verlag, Burg.

Die kleine (16 S.), überaus ſympathiſche und gedankenreiche Schrift (zum 60. Geburtstag des Meiſters) ſtellt mit Recht das Kunſtprieſtertum Pembaurs im Liſztſchen Sinne beſeeltеſter Ausdruckskunſt dem Konzertvirtuoſentum in nur-techniſchem Sinne gegenüber, und Pembaurs Mahnungen „Mehr Seele, mehr Gefühl" und „Erſt die Seele, dann die Kunſt" in den Brenn- und Mittelpunkt der Unterſuchung. Zum Prieſter der Kunſt und zum Seelenkünder Pembaur tritt der „Romantiker frommer Myſtik", der in ſeiner klangpoetiſchen und klangmaleriſchen Eigenart an die alten deutſchen Nazarener in Rom, in dem Leidenston unerfüllbarer Sehnſüchte, in der „Trauer der Seele" an die großen Romantiker Schumann und Chopin erinnert, in dem ſichtbaren Er- und Durchleben aller Seelenerregungen aber eine moderne muſikaliſche Affektenlehre des 18. Jhs. heraufführt, in dem bis zu Überſteigerungen getriebenen, unbegrenzten Subjektivismus aber ein echtes Kind des 19./20. Jhs. iſt. — Biographiſch erfährt man nur ganz wenig; noch weniger über des Meiſters Welterfolge und Programme, deſto mehr aber über die echter Herzensgüte entſpringende menſchliche und künſtleriſche Perſönlichkeit des großen Künſtlers. Und das ſcheint mir gerade bei Pembaur, dem die Perſon nichts, die Kunſt, das beſeelte Kunſtwerk aber alles gilt, das einzig Richtige zu ſein. Der Lehrer Pembaur iſt der Künſtler: nur die Technik, die „täglich vom Geiſt erneuert, Ausdruck regſter Seelenſchwingungen" iſt, läßt er gelten und kann er lehren. Die Lehr-„Methode" Pembaurs (wenn man von einer ſolchen überhaupt reden kann) iſt eine im tiefſten Grunde poetiſche, wie ſein Spiel ein im Stählern-Kraftvollen, wie Senſibel-Zarten durchaus poetiſches iſt. Für unvollſtändige Nachahmer eine große Gefahr, bildet dieſe romantiſch- und poetiſch-ſubjektiviſtiſche Lehrweiſe Pembaurs die Künſtler, die wir im vielfach erſchreckend mechaniſierten pianiſtiſchen Nachwuchs heute ſo dringend brauchen: Seelenkünder am Klavier, denen Technik kein Selbſtzweck, ſondern notwendiger Ausdruck des Seeliſchen iſt. Möge der große Meiſter, deſſen charakteriſtiſche Bilder die kleine Schrift zieren, ſich nun aber endlich auch der echten und innerlich Schaffenden unſerer eigenen Zeit viel mehr annehmen. Denn im beſonderen die deutſchen Klavierkomponiſten fühlen ſich heute nicht nur von allen Göttern, ſondern auch von allen Prominenten verlaſſen!

Dr. Walter Niemann.

FESTSCHRIFT MAX SCHNEIDER zum 60. Geburtstag überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern. In Verbindung mit Arnold Schering, Walther Vetter, Hans Hoffmann, Walter Serauky herausgegeben von Hans Joachim Zingel. Halle 1935 Druck und Verlag: Ernſt Schneider, Eisleben-Lutherſtadt.

Dem verdienſtvollen Muſikforſcher, nun Ordinarius an der Univerſität Halle, dem „idealen Lehrer", wie ihn ein Vorwort nennt, iſt dieſe anſehnliche Sammelſchrift gewidmet. Von den 15 Beiträgen von Kollegen und Schülern iſt ein gut Teil (auch der 16. Beitrag, Nr. 6 der Volksliedbearbeitungen, Schleſiſches Volkslied, von Fritz Koſchinſky) Schleſien gewidmet, an deſſen Univerſität der Jubilar lange Jahre lehrte. Da verſucht ein Beitrag von Joachim Herrmann „Gibt es eine ‚Schleſiſche Muſik'?" eine „ſtilkritiſche Problemſtellung" zu gewinnen: an den Schleſiern Wetz und Arnold Mendelsſohn iſt nichts Schleſiſches geblieben, von älteren Werken iſt neben dem Werk des Joh. Nucius beſonders das „Glogauer Liederbuch" ſchleſiſcher Herkunft, im 19. Jh. begründet der „ſchleſiſche Haydn", Joſeph Schnabel, eine ausgeſprochene ſchleſiſche Schule; von Lebenden werden H. Buchal, G. Strecke, E. A. Voelkel und K. Sczuka genannt. Auch dieſer Aufſatz zeigt, wie der Gedanke landſchaftlich gebundener Muſikpflege immer mehr Fuß faßt! Über „evangeliſche Kirchenmuſik in ſchleſiſcher Landſtadt" berichtet anziehend Fritz Feldmann. J. N. Quiel hat in Nimphen 60 Jahre lang zur Bachzeit Kantaten aufgeführt und als Lehrmeiſter gewirkt. „Ein Orgelbuch der Breslauer Magdalenen-Kirche aus dem 17. Jh." beſpricht K.-A. Sander. Das Orgelbuch, nach 1560 in deutſcher Orgeltabulatur geſchrieben, dient der Fixierung einſtimmiger gregorianiſcher Weiſen, in denen die Orgel mit dem Chor abwechſelt, — eine bisher unbekannte Art liturgiſchen Vortrages wird hier belegt. „Aus der Selbſtbiographie eines deutſchen Kantors", Elias Nathu-

sius, † 1676, aus Schlesien stammend, gibt Arnold Schering fesselnde Auszüge. Der Nachfolger des Jubilars in Breslau, Arnold Schmitz, bringt neue „italienische Quellen zur Figuralpassion des 16. Jhs." bei: acht vollständig erhaltene Drucke zwischen 1565 und 1604. Die Italiener hielten sich an den Text eines Evangeliums, im Gegensatz zu den deutschen Passionsharmonien, und überbrücken den Unterschied zwischen der durchkomponierten und der choralischplanen Form mit mehrstimmigen Einlagen. Otto Schröder untersucht die Echtheit der Walterschen Passionen und nennt die echten handschriftlichen Fassungen. In einem Beitrag „Zu Luthers Liedweisen" versucht R. Gerber vom Seelischen her in Luthers musikalischen Personalstil einzudringen, Hans Hoffmann stellt in dem seinen „Die Gestaltung der Evangelistenworte bei H. Schütz und J. S. Bach" beide Meister im Rezitativ nebeneinander: freilich scheint mir die Erkenntnis: „Schütz gibt die Leidensgeschichte des Herren so, wie sie war. Bach berichtet sie im Verhältnis zum gläubigen Christen" mehr individuell-aesthetisch, denn historisch gefaßt. Wenn Bach den Affekt in größerer und härterer Intervallführung wiedergibt, so hat er Schütz eine hundertjährige Entwicklung des Melodischen eben nach größerer Beweglichkeit und Diastematik hin voraus. Nur Zeitgenossen könnte man so bequem vergleichend werten. Auch Schütz ist kühn-persönlich, vergleicht man mit Älteren! Eine aufschlußreiche Studie zur Melodiegeschichte des altdeutschen Fahrtenliedes „In Gottes Namen fahren wir" steuert Joseph Müller-Blattau aus der Fülle seiner Volksliedforschungen bei, Georg Schünemann veröffentlicht erstmals Briefe aus „Reichardts Briefwechsel mit Herder", während Walter Serauky „Andreas Werckmeister als Musiktheoretiker" beleuchtet. Fritz Stein weist auf einen begabten Meister, Augustin Pfleger, um 1665 Fürstl. Holstein-Gottorpischer Capellmeister, und seine in Uppsala liegenden Werke hin und steuert auch eine schöne Musik aus einer Passionskantate als Probe bei. Über die Leistungen und Anschauungen „zur Erforschung der antiken Musik" bietet Walther Vetter einen fundierten Aufsatz, während der Herausgeber Zingel des wertvollen und von Dankbarkeit für den Jubilar getragenen Sammelbandes sich über die „Wandlungen im Klang- und Spielideal der Harfe" im 19. Jh. vernehmen läßt. Prof. Dr. Hans Engel-Greifswald.

JAHRBUCH DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERS für 1934. Herausgegeben von Kurt Taut. 41. Jahrgang. C. F. Peters, Leipzig 1935.

In gewohnter verdienstvoller Weise legt der Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig, Dr. Kurt Taut, das neue Peters-Jahrbuch vor. Wiederum wird der Hauptteil ausgefüllt von dem Verzeichnis der im vergangenen Jahr in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik, sorgsam zusammengestellt vom Herausgeber, der auch wiederum das Verzeichnis der im gleichen Jahr verstorbenen Musiker beifügt. An der Spitze der beigegebenen musikwissenschaftlichen Aufsätze steht eine Betrachtung Arnold Scherings über den Begriff des Monumentalen in der Musik, ein gedankenreicher, wertvoller Beitrag zur Würdigung vornehmlich Bachs und Händels. Hans Joachim Moser stellt auf einem Streifzug durch die Musikgeschichte allerlei Beispiele zusammen von den merkwürdigen Bremswirkungen, die sich oft unmittelbar vorm Schluß einer Melodie oder eines Musikstücks finden. Helmuth Osthoff erhellt in dem Aufsatz „Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts" auf Grund eindringlicher Forschung ein wichtiges Gebiet der Musikgeschichte von einer bisher wenig beachteten Seite aus. Helmut Schultz gibt unter dem Titel „Gesetze der Volksmusik" eine Fülle geistreicher Ideenverbindungen zu dem Begriff Volkslied. Übrigens haben die Leser der Zeitschrift auf Seite 673 des vorigen Jahrgangs schon eine treffliche Kritik dieser Aufsätze gefunden, aus einem letzten Briefe des unvergessenen einstigen Herausgebers des Jahrbuchs Rudolf Schwartz. Eine schöne Festgabe zum Händel-Gedenkjahr ist die dem Bande beigefügte Wiedergabe eines bisher unbekannt gewesenen Händel-Bildnisses.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien:

für Klavier

B. SMETANA: Scherzo aus der Triumph-Symphonie, für Klavier zu zwei Händen gesetzt von Karel Šolč. — Fr. A. Urbánek & Söhne, Praha (Prag). Mk. 1.20.

Ein „neuer", außerhalb der Tschechoslowakei noch ganz unbekannter Smetana! Der böhmische Meister schrieb seine Triumph-Symphonie in den Jahren 1853—54 zur Vermählung des Kaisers Franz Joseph I. von Österreich mit der Kaiserin Elisabeth. Der Oberhofmeister nahm die Widmung nicht an (!), und Smetana legte sie, nachdem er das Scherzo daraus für 4 Klaviere zu 16 Händen selbst bearbeitet hatte, beiseite. Im Verzeichnis seiner Werke notiert er über diese seine einzige Symphonie*): „Die österreichische Volkshymne ist das Grundmotiv der Symphonie und beendet sie im Finale. Daher eignet sie sich nur zu irgendeinem Feste in der kaiserlichen Familie. »Triumph-

*) nach freundlicher Mitteilung des musikalischen Leiters des Urbánek-Verlages, Herrn Dr. Ludwig Boháček.

Symphonie über das österreichische Volkslied«, besser wäre es »über die Haydn'sche Kaiserhymne«. Ich habe sie wieder einmal durchgesehen und habe gefunden, daß ich ihr Unrecht getan habe, daß ich sie ganze Dezennien im Kasten liegen ließ. Sogar stellenweise hat mich das Werk überrascht, sodaß ich mir auf manche Stellen etwas einbilden kann. Sie ist — nach alter Form — etwas breiter angelegt und auch so durchgeführt. Ich werde trachten, die unnötig wiederholenden Stellen etwas zu kürzen oder sogar auszulassen, und ich denke, daß sie dann wieder öfters gespielt werden kann und daß sie sicher die verdiente Anerkennung ernten wird."

Das erst nach so langen Jahrzehnten im Druck veröffentlichte Scherzo — das in der Tschechoslowakei allerdings nach dem Manuskript vielgespielt und sehr beliebt wurde — ist der einzige Satz, in dem die österreichische Kaiserhymne nicht vorkommt, daher „konnte man es mit leichtem Herzen publizieren". (Aber die ganze Symphonie nicht? Armer großer Meister, wie konntest Du nur so ideal, so unpraktisch und so unpolitisch sein? Ich meine aber, wenn man nach wie vor Haydns Kaiserquartett mit den Variationen über jene Hymne spielt, dann kann und darf man heute auch Smetana's Triumph-Symphonie wieder spielen!).

Obwohl ein Jugendwerk des 30jährigen Meisters, ist dieses Scherzo doch schon ein echter Smetana! Zunächst in der eigenartig schwebenden und prägnanten Rhythmik des Hauptthemas — vier Takte Paukenrhythmus, vier Takte Cantilene —; mehr noch in den weichen Terzen des zur Dominante leitenden Nachsatzes; am meisten wohl in den echt böhmisch gefärbten clarinetten- und hörnergeschwellten Terzen und Quinten des entzückenden pp-Trio-Seitensatzes über Staccato-Sechzehnteln. Die behagliche Breite der Entwicklung, von Smetana schon selbst erwähnt, die das große Scherzo in ebenso große, im Grundrhythmus von einander unterschiedene Flächen teilt, läßt die Bruckner'schen Symphonie-Scherzi schon von fern vorausahnen. Das — im Gegensatz zu aller klassischen Tradition — hocherregte, gern in heftigen Sforzatis und enggeführten Imitationen sich ballende und schroff modulierende d-moll-Trio aber ist, wie so vieles in diesem Scherzo und auch noch in den späteren symphonischen Dichtungen, ausgesprochen Beethovenisch.

Karel Šolč, der Bearbeiter der Orchester- und Kammermusikwerke Smetanas, hat das Scherzo in pietätvoller, sorgsamer und ausgezeichneter Weise in einem bequem spielbaren Klaviersatz übertragen. Wir wünschen ihm auch in Deutschland die Beachtung, die es als Jugendwerk des uns so teuren Meisters der „Verkauften Braut" und des Zyklus „Mein Vaterland" verdient.

Dr. Walter Niemann.

GERHARD MAASZ: Hamburgische Tafelmusik. Suite nach Tanzweisen von Reinhard Keiser für kleines Orchester. — Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Ein überaus glücklicher Gedanke, acht der schönsten Marsch-, Siciliano- und zeitbedingten Tanztypen (Passepied, Menuett, Bourrée, Gavotte) des führenden und überragenden Meisters (1674 bis 1739) der alten Hamburger Oper um die Wende des 17./18. Jahrhunderts, Reinhard Keiser, eines der einfallreichsten und genialsten Melodiker aller Zeiten, zum bunten Suiten-Strauß einer Hamburgischen Tafelmusik — Aufführungsdauer ca. 12 Minuten — zu binden und unserer gemeinsamen lieben Vaterstadt zu widmen (nebenbei: an der Tafelmusik ist sicher ebensosehr Keisers Nachfolger, Herr Telemann, wie auch vielleicht die gute Hamburger Küche schuld; denn auch ich habe es mir unmöglich versagen können, 1932 eine Tafelmusik für Klavier in alten Formen [op. 125, Kahnt] ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen!)

Der kaum 30jährige Hamburger Komponist, Kapellmeister und Pianist am Hamburger Reichssender Gerhard Maasz — ein Schüler seines Vaters, des viel zu früh verstorbenen ausgezeichneten Bratschisten und Violinisten Max H. C. Maasz, Müller-Hartmanns und des Leipziger Landeskonservatoriums (Krehl, Graener) — war ganz der richtige Mann dazu, diese „Keiser-Suite" zu schreiben. Sein klar, sauber und durchsichtig zeichnender Kammerorchestersatz, der etwa die Errungenschaften des modernen „linearen" Satzes mit der klanglichen Delikatesse, zarten Farbigkeit und weich-dissonierenden Akkordik des „Impressionismus" und seiner Aufteilung des Kammerorchesters — hier 1 Flöte, 2 Oboen, 1 Fagott, Cembalo (Klavier), Streichquintett — in Tutti und Soli vereint, seine eigene Orchesterpraxis, sein ausgezeichnetes kontrapunktisches Können kommt dem alten Stil vorzüglich entgegen. Wie fein abgewogen die gelegentliche „Verteilung" des Themas an die einzelnen Instrumente oder Instrumentengruppen (Gavotte), wie reizend die intime kontrapunktische Kleinarbeit kanonischer Engführungen (erstes Menuett, Siciliano, Bourrée), wie drollig die dadurch erreichte „etagenweise" Aufhellung vom Fagott über die Streicher zur Flöte zu Anfang des Bourrées! Unmittelbarer Vorläufer der Händelschen Pastoralidyllen endlich das in eine sanfte Schwermut getauchte Siciliano, aus dem Maasz durch Sordinierung der Streicher, „luftigen" Satz und thematische Herausstellung der rustikalen Holzbläser ein ganz entzückendes, norddeutsch-verschleiertes und zart-impressionistisches Stimmungsbild gezaubert hat.

Eine gleichzeitig erschienene Ausgabe dieses rei-

zenden und der weitesten Verbreitung in Konzert und Rundfunk sicheren Werkes für 2 Violinen [oder Flöte und Violine], Violoncell [ad lib.] und Klavier wird der Hausmusik besonders willkommen sein. Dr. Walter Niemann.

HANS MACKENROTH: „Mein schlichtes Buch (Eulenspiegeleien für kleine und große Musikanten)" op. 21.

Hans Mackenroth, ein kriegsbeschädigter, einarmiger Pianist, gibt eine Sammlung Klavierstücke im Selbstverlag heraus. Die kleinen Stücke, die z. T. Volkslieder geschickt und geschmackvoll verwenden und die neckigen Untertitel haben: „Sebastian Bach präludiert", „Der kleine Max Reger träumt am Kamin" usw., stellen eine recht instruktive Sammlung für den Unterricht dar, so ganz geschaffen, den kleinen Leuten Freude und Anregung zu geben. Mackenroth beweist mit diesen Stücken, daß er sich tief in die kindliche Seele seiner Schüler einzufühlen vermochte. Man kann die Sammlung (sie enthält auch einiges 4hdg.) nur empfehlen. G. A.-S.

PAUL GRAENER: Choral im Grünen. Für Violine und Klavier bearbeitet von Detlev Grümmer. — Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

In dieser reizvollen Klangstudie zieht über einer in impressionistischer Farbigkeit schillernden akkordlichen Begleitung in wechselnder Taktart eine Melodie von fast leidenschaftsloser Ruhe einher. Sie schwebt gleichsam körperlos in den seligen Höhen der dreigestrichenen Oktave. Alles ist Klang und muß äußerst zart angefaßt werden. Dr. Hans Kleemann.

für Orgel

MAX MARTIN STEIN, op. 2, Triosonate G-dur für Orgel oder Pedalcembalo.

KARL MARX, op. 20, Variationen für die Orgel.

GERARD BUNK, op. 20, Passacaglia für Orgel.
Sämtliche im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Wiederherstellung des in Vergessenheit geratenen Pedalcembalos, für das J. S. Bach in erster Linie seine große Passacaglia und seine sechs Triosonaten geschrieben hat, durch die tatenfrohe Firma Gebrüder Ammer, hat nun auch die Komponisten angeregt. Der hochbegabte Max Martin Stein legt als op. 2 eine lebendig geschriebene Triosonate vor, die ebensogut wie auf dem Pedalcembalo auch auf der Orgel ausgeführt werden kann. Die Sonate ist mit der Bachschen Triosonatentechnik gearbeitet, d. h. zweistimmige Inventionstechnik mit einem selbständigen Baß. Es ist ein sympathisches Zeichen für die seelische Gesundheit Steins, daß er nicht in betonter Weise originelle Gedanken produzieren will, sondern daß er frisch darauf los musiziert, wobei die Kompositionstechnik selbstverständliches Rüstzeug ist. Ein Komponistenkollege Steins äußerte nach der Uraufführung dieses Werkes: „Diese Sonate ist die 7. Triosonate von J. S. Bach." Ich denke, diese Äußerung bedeutet im Grunde ein herrliches Lob.

Die Variationen von Karl Marx stellen die erste Auseinandersetzung einer geschlossenen Persönlichkeit mit Geist und Technik der Orgel dar; bei einem Format wie Marx selbstverständlich mit der Orgel der Orgelbewegung, nicht der Orchesterorgel. Bisweilen hat man den Eindruck, daß die Möglichkeiten der linearen Technik für den Komponisten Selbstzweck bleiben; der Gesamteindruck des Werkes ist jedoch so stark, daß die Organisten um ein wertvolles Stück reicher sind.

Mit allen Erfahrungen sicherer Publikumswirkung ist die Passacaglia von Bunk geschrieben. Die klanglichen Möglichkeiten der großen Orgel sind in phantasiereichen Variationen voll ausgenützt; bei der Musizierfreudigkeit des Komponisten ist das Werk zwar etwas lang geraten, mögen die Organisten, denen eine vielstimmige Orgel „mit allen Schikanen" zur Verfügung steht, nun ihre Klangphantasie daran üben!

Prof. Friedrich Högner.

für Gesang

HERMANN UNGER: „Deutsche Werkhymne". Dem schaffenden deutschen Volke gewidmet. Für den Komponisten gedichtet von Heinrich Lersch. Verlag Tischer & Jagenberg G. m. b. H., Köln am Rhein.

Drei Ausgaben: Für Einzelgesang mit Klavier; für gemischten Chor und für Männerchor. — Text und Musik füllen eine Lücke aus: Für Werkfeiern jeder Art ist dieser Gesang der schon lange erwartete! Einstimmig von einer ganzen Gewerkschaft gesungen, muß er von zündender Wirkung sein! Prof. Jos. Achtélik.

Aus dem Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig:

1. ARMIN KNAB: Sechzehn Choräle für dreistimmigen gemischten Chor polyphon gesetzt.

Eine ganz vorzügliche Sammlung nicht nur für den liturgischen Gebrauch, sondern auch, und vielleicht gerade wegen der Vermeidung jeder technischen Schwierigkeit, glänzend geeignet, unsere Chorvereinigungen in das echte polyphone Singen mit Lust und Freud und ohne Leid einzuführen.

2. WOLFGANG VON BARTELS, Op. 27: Frauenkantate nach Minnegedichten des 13. Jahrhunderts für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester.

I. Eine fast übermütige Einleitung beginnt: (Ulrich von Lichtenstein:) „Diese Lieder heißen

Frauentanz ...". II. Ein Bariton-Solo folgt, zu dem Sopran und Tenor einen freien Kanon kontrapunktieren: (Unbekannter Dichter des 13. Jahrhunderts:) „Ach, du Lieb, ob allem Lieben ...". III. Die Soloſtimme ſingt in alter Arienform: (Reinmar der Alte:) „Es tut mir leid nach Liebe weh..." IV. Darauf antwortet der Chor: (Ulrich von Lichtenſtein): „Trauern iſt in Wahrheit niemand gut ...". V. Der Bariton erwidert: (Hartwig von Rute): „Ich will verſuchen ...". VI. Darauf der Chor: (Kriſtian von Hamle:) „Immer wenn ich ſehe meine Herrin ...". VII. Der Bariton frohlockt: (Albrecht von Johansdorf:) „Die Freude hat gekrönet mich ...". VIII. Das Ganze ſchließt mit der Wiederholung, an der ſich Soliſt und Chor beteiligen: (Ulrich von Liechtenſtein:) „Dieſe Lieder heißen Frauentanz. Die ſoll niemand ſingen, er ſei denn froh! ..." Der Schluß iſt übermütig, wie der Anfang. Die Tonſprache weiſt durchweg neuzeitliche Züge auf und iſt in jeder Hinſicht reizvoll. Die Singſtimmen ſind gut deklamiert, ſehr ſanglich geführt und werden jedem Sänger Freude bereiten. Das Ganze iſt ein hübſches Werkchen.

3. HANS GÁL, Op. 40: Drei Idyllen nach Gedichten von Wilhelm Buſch, für Männerchor mit Klavierbegleitung.

Drei allerliebſte Nippſachen in meiſterhafter Form für leiſtungsfähige Männerchöre. Ein entzückender Beitrag zu dem Kapitel: Humor in der Muſik! Prof. Joſ. Achtélik.

HERMANN GRABNER, Op. 31: Geſang zur Sonne nach Worten von Hans Caroſſa. Für gemiſchten Chor, Alt-Solo und großes Orcheſter. Verlag Kiſtner & Siegel, Leipzig. Klavier-Auszug 3.— Mk.

Das ganze Werk gliedert ſich in ſieben in einander übergehende Teile. I. Aus einem pp-Anfang ſteigert ſich der Geſang zu dem ekſtatiſchen ff-Schrei: „Große Sonne!" II. Die erſchütterte Kreatur ſingt durch den Mund der Altſtimme: „Sieh, mich ängſtigt ...". III. Aber wiederum ſteigert ſich der Chor aus der tiefſten Stimmlage hinauf zu einem jubelnden: „atmet Liebe". IV. Solo und Chor beſingen in einem entzückenden wiegenden Rhythmus (die „Blumenmädchen" aus Parſifal winken von fern!) das Wirken der Sonne in der Natur. Nachdem der Chor pp verklungen iſt, leitet das Orcheſter aus dem Allegretto-Charakter hinüber in den ſtürmiſch bewegten V. Teil, der die raſende Sonne zeichnet, die alles bezwingt, bis ſie in den Armen der Schattenmutter Nacht Ruhe findet. Der VI. Teil beginnt wie der erſte Teil. Zuerſt beſingt die Soloſtimme, hierauf der Chor die ſinkende Sonne und ſchließt daran die Bitte: „kehre morgenrötend wieder!" Im VII. Teil ſteigern Soloſtimme und Chor gemeinſam den Text: „Allen Seelen Wiederkunft verbürgend!" zu einem ekſtatiſchen Hymnus hinauf. Das ganze Werk iſt polyphon mit reicher Imitation geſchrieben, jedoch ſo, daß die Linien ſich an den Höhepunkten zu wirkungsvollen Klangmaſſen verdichten. Als Sonnengeſang ſchließt das Werk im ſtrahlendſten C-dur, nachdem es in c-moll begann. Die Ausführung verlangt in Chor und Orcheſter gute Muſiker, weil alles nur „Geſang" im idealſten Sinne des Wortes ſein darf. Dann aber wird die Wirkung eine überwältigende ſein!

Prof. Joſ. Achtélik.

KREUZ UND QUER

Paul Richter zum 60. Geburtstag.

Von Dr. Erich H. Müller, Berlin.

Paul Richter wurde am 28. Auguſt 1875 in Kronſtadt, dem heutigen Braſov, geboren. Nach dem Beſuch des Honterus-Gymnaſiums, auf dem Rudolf Laſſel (geſt. 1918) ſein Lehrer war, bezog er die Univerſität, um Medizin zu ſtudieren, wandte ſich aber bald der Muſik zu und wurde Schüler des Konſervatoriums und Dirigent des „Weltlichen Oratorienvereines" in Leipzig. Zum Abdienen ſeines Militärjahres kehrte er in die Heimat zurück, übernahm die Chormeiſterſtelle des „Kronſtädter Männergeſangvereines" und wurde ſpäter ſtädtiſcher Generalmuſikdirektor und Dirigent der „Philharmoniſchen Geſellſchaft", deren Orcheſter 70 Köpfe zählt. Außerdem wirkte er als Profeſſor für Kompoſition am Konſervatorium ſeiner Vaterſtadt. Im Herbſt ds. Js. übernimmt er die Leitung des hochangeſehenen „Muſik-Vereins Hermania" in Hermannſtadt.

Als Komponiſt wurzelt Paul Richter gleich ſeinem Lehrer Rudolf Laſſel in der ſpätromantiſchen Richtung der Leipziger Schule. Während dieſe aber weſentlich von dem Klavier ausging, kam Richter von der Orgel her. Kronſtadt beſitzt eines der größten und ſchönſten

Orgelwerke Rumäniens und dieses hat den Knaben so stark beeinflußt, daß sich auch der reife Mann dieser Einwirkung nicht ganz entziehen kann. Freilich hat er nur eine Orgelsonate geschrieben, die durchaus aus der Klangwelt des Kronstädter Werkes erfunden ist, aber auch in seinen Symphonien finden sich — ähnlich wie bei Bruckner — Gedanken, die an jene Kindheitseinflüsse gemahnen.

Richters eigentliches Schaffensgebiet ist die Orchestermusik. Neben vier Symphonien, mehreren Ouvertüren, zwei Suiten, einer Serenade, die Richard Strauß' Beifall fand, finden sich unter seinen Manuskripten ein Klavierkonzert, ein Streichquartett, ein Klavier-Trio, eine Violinsonate und zahlreiche kleinere Werke. Auch dem Orchesterlied hat er sich wiederholt zugewandt.

Die Frage, ob Paul Richter einen typisch siebenbürgisch-sächsischen Stil entwickelt hat, kann nicht einwandfrei beantwortet werden. In seiner Musik klingt zweifellos die siebenbürgische Natur und Umwelt, die für den deutschen Hörer einen gewissen österreichischen Zug hat. Richter gewinnt den Hörer durch die Echtheit seiner Empfindung und durch den überströmenden Reichtum seiner Erfindung. Seine Melodik hat langen Atem, ist voll Innerlichkeit, kann sich zu ausgelassener Lustigkeit steigern, aber auch in das Grüblerische versinken. Seine Rhythmik ist von kraftvoller Männlichkeit, vermag sich aber auch spielerisch leicht zu geben und zu wuchtigen Steigerungen aufzubäumen. Seine Instrumentation, die in den älteren Werken zur Fülle neigt, hat sich immer mehr verfeinert, ist durchsichtiger geworden. Diese Entwicklung hat Richter wohl auch dazu geführt, sich mit einem Klaviertrio und einem Streichquartett der Kammermusik zuzuwenden. In seinem Schaffen spielt die Variationenform eine große Rolle. Namentlich für das Klavier hat er eine ganze Reihe Werke dieser Art geschrieben. Sie zeigen so recht seine Freude am Musikantischen. Diese spiegelt sich auch deutlich in seinem Klavierkonzert wider, das eines der besten ist, die in unserer Zeit geschrieben wurden. Es ist keine Symphonie mit obligatem Klavier, sondern ein wirkliches Konzert, dessen letzter Satz Richters ganze Spielfreudigkeit zeigt. In der „Karpathischen Suite" gibt Richter echte Heimatkunst, sie ist wie kein anderes seiner Werke von dem Weben und Walten der siebenbürgischen Landschaft erfüllt. In seinen beiden letzten Symphonien hat er vorläufig die Höhe seiner Meisterschaft erreicht. Es sind Zeugnisse einer starken Persönlichkeit, die durch schwere innere Kämpfe hindurchgegangen ist, die Resignation gelernt, aber über Dingen und Menschen stehend, innerlich zu sich selbst gefunden hat. Ein Künstler spricht aus ihnen, der den Glauben an das Gute nicht verloren hat und der unbeschwert von dem Ringen nach Anerkennung in sich hinein hört und eine Musik schreibt, die in ihrer gesunden Frische wirkliche Erdennähe kündet.

So mutet das Schaffen Paul Richters in seiner Gesamtheit an wie ein Jungborn, dem unverdorbene Seelen- und Gemütskräfte in unermeßlicher Fülle entspringen. Wenn er auch heute noch wenig bei uns in Deutschland bekannt ist, so ist doch der Zeitpunkt nicht mehr fern, an dem auch seine Werke ihren Weg in das deutsche Haus und den deutschen Konzertsaal finden werden. Aus ihnen spricht einer unserer besten Auslandsdeutschen.

Das Musikdrama im Spiegelbilde der Jetztzeit.

Ein Beitrag zum Verständnis einer einzigartigen Persönlichkeit.

Von Prof. Richard Hagel, Berlin.

Richard Wagners Mahnung an den künstlerischen Nachwuchs seiner Zeit „Schafft Neues" hat im Laufe der Zeit auf allen Gebieten der Musik höchst ungleiche Werte und abwegige, künstlerisch hochstehende Resultate ausgelöst.

Letztere am eklatantesten im Schaffen des großen Meisters Richard Strauß, welcher im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung, sich von klassisch eingestellter Umwelt abwendend — schließlich auf dem Gebiete des Musikdramas, der Moderne mit Haut und Haar

verschrieb. Die psychologische Er- und Begründung dieses Vorganges sei einer späteren Generation ruhig überlassen.

Für uns fanden sich hier die heterogensten Elemente auf geistigen Gebieten zusammen. Auf der einen Seite ein junger genial beanlagter Feuergeist, auf der Gegenseite die antiarische morbide Decadenz. Nicht aber, ohne daß Richard Strauß aus dem Urquell seines tiefsten Deutschtums heraus zwei geradezu glänzende Beweise seines symphonischen Tonschaffens gab. Das Urbild deutschen Volkscharakters: Till Eulenspiegel, und des urgermanischen Hanges für alles Metaphysische: Tod und Verklärung. Seltsam! Äußerst seltsam! Diese unbewußten Manifestationen germanischen Fühlens und Denkens haben mir zeitlebens viel Anlaß zum Denken gegeben. Angesichts der unbegreiflich widersinnigen Geistesehe stieg mir immer und immer wieder der Gedanke auf: der Meister macht sich, kraft seines alle überragenden scharfen Geistes und seines immens fabelhaften Könnens, gleich dem lieben Till über die Juden, über seine sonstige Umwelt und zuletzt über sich selbst lustig. —

Sein Inneres drängte gebieterisch nach dramatischer Gestaltung und rief nach dem Textdichter. In der dramatischen Idee, als der rein geistigen Substanz ruht das den Tondichter zur Entäußerung treibende Element. Nach einem guten Textbuch steht schon seit Jahrhunderten der Sinn aller Komponisten. Man lese nur in den Briefen der verschiedenen Meister z. B. Mozart nach. Ich erinnere mich gut, daß auch Richard Strauß mich nach der unter meiner Leitung glänzend verlaufenen Première von des Meisters „Elektra" in Leipzig nach einem guten Textbuch fragte. Leider mußte ich ihm die befriedigende Antwort schuldig bleiben. Dies Erlebnis bestätigt jedoch des Meisters drückende Sorge am klarsten. —

Das Musikdrama hat seine eigenen Gestaltungs-Gesetze. Man kann nicht ohne Weiteres ein xbeliebiges klassisches Drama in Musik setzen. Ein neuer Opernstil, und zumal der unserer großen Zeit, kann wiederum nur von der Dichtung ausgehen. Denn die dichterische Idee bestimmt die gestaltende Form. Im allgemeinen hielten die meisten Dichter sich dem Operntextproblem fern, weil ihnen hier ungewohnte Aufgaben gestellt wurden. Auch teilten sie nicht gerne den Ruhm mit dem Musiker, der ihrem Werke doch erst Ewigkeitswert verleiht. Ich erinnere hier an C. M. v. Weber und seinen Freischütz-Textdichter: Kind.

Dieser kleinliche Konkurrenzneid fällt im Sinne des wahren nationalistischen Geistes, wo Gemeinnutz vor Eigennutz geht, heutzutage aus.

Noch ist die Gestaltung des nationalsozialistischen Musikdramas in tiefstes Dunkel gehüllt. Wohl hat Deutschland auf diesem Kulturgebiete die Weltführung. Es gilt aber hier die Sinne wachzuhalten, vorausschauend und vorbeugend zu handeln. —

Wie der Komponist an die Kraft des Wortes, ist wiederum der Dichter in der Anlage eines Textbuches an eine Eigenart der Musik gebunden: den dramatischen Ablauf zeitweilig zu verzögern. Ist der Komponist nicht zugleich Textgestalter, dann gilt es für beide Teile sich, gegenseitig einfühlend harmonisch zu ergänzen. In allen strittigen Fällen ist für die Endgestaltung des Werkes erfahrungsgemäß der Komponist ausschlaggebend. Zumal wenn wie hier dem Dichter die sattsam bewährte, gewaltige künstlerische Erfahrung eines Meisters wie Richard Strauß zur Seite steht. Wer weiß, an welchem stillen Winkel unseres Heimatlandes verborgen, ein diesbezügliches dichterisches Genie heranreift und seines Schicksalsrufes harrt! Auch halte ich das dramatische Schaffen des großen Meisters Richard Strauß keineswegs für abgeschlossen, wenn ein gütiges Geschick ihm den hier von uns allen heiß ersehnten Dichter zuführt. Und dann — des bin ich sicher — wird des Meisters Genius ihn unbeirrbar wieder zu den Ausgangsmächten seiner künstlerischen Entwicklung: zum Urquell des deutschen Volkstums zurückführen.

Über meine Bearbeitung von Mozarts „Apollo und Hyazinthus".

Zur Erstaufführung der Neufassung im Salzburger Marionettentheater am 16. Juli 1935.

Von Dr. Roland Tenschert, Salzburg.

Es entbehrt gewiß nicht des Reizes, nach nunmehr fast 170 Jahren Mozarts Erstlingsoper auf seine Bühnenwirkung hin zu überprüfen. Erscheint doch das um weniges jüngere Singspiel des gleichen Komponisten „Bastien und Bastienne" auch heute da und dort auf den Brettern und entzückt durch seine kindliche Frische die Zuhörerschaft. Freilich galt es bei „Apollo und Hyazinthus" zuerst noch allerhand Hindernisse wegzuräumen, um eine Wiederbelebung möglich zu machen. Vor allem mußte der Text des auf der Bühne ungenießbaren Kirchenlateins der Originalfassung entkleidet werden. Bei dieser Gelegenheit waren auch manche dramaturgische Retuschen notwendig, da der Verfasser des Librettos, P. Rufinus Widl, wohl gegenüber des Vorwurfs Ovids aus den Metamorphosen manche Änderungen vornahm, dabei aber zu wenig entschieden vorging. So entstanden gewisse Unklarheiten, die es nun zu beseitigen galt. Mozarts reizende Musik, die an Einfällen ungemein reich ist, leidet mitunter merklich an einer gewissen Überdimensionierung der Formen. Mit verhältnismäßig einfachen, vorsichtigen Strichen, die nur Wiederholungen galten, war dem wirksam abzuhelfen. Die Gesamtanlage behielt ich bei, jedes Stück beließ ich auf seinem Platze, keines kam in Wegfall. Nur das Sekkorezitativ opferte ich dem Dialog, das begleitete Rezitativ aber melodramatischer Behandlung.

Den Anlaß zu meiner Neufassung von „Apollo und Hyazinthus" gaben mir meine Vorarbeiten zu einem historischen Roman, der im Salzburg des 18. Jahrhunderts spielt und daher ein eingehendes Studium der äußerst interessanten Theaterkultur an der alten Salzburger Universität erforderlich machte. Der Salzburger Theatergeist trieb an der Alma Benedictina ganz merkwürdige Blüten. Das historische Schuldrama wurde nur zu oft mit opernartigen Stücken durchsetzt, die nach Art der Intermezzi das Sprechstück unterbrachen. Oft trat sogar noch eine hauptsächlich auf Stegreifwitz zugeschnittene Hanswurstiade hinzu, alles aktweise und ineinandergeschachtelt.

Auf diesem Boden erwuchs nun auch die Oper des 11jährigen Mozart „Apollo und Hyazinthus". Sie war von dem lateinischen Schuldrama „Clementia Croesi" umrahmt. Am 13. Mai 1767 kam das Werkchen nach mehreren Musikproben zur Aufführung, die, wie der Chronist in den Gymnasialprotokollen mitteilt, von Erfolg gekrönt wurde. Der 11jährige Komponist war noch nach der Aufführung als glänzender Stegreifspieler auf dem Cembalo bis in die Nacht hinein Gegenstand lebhafter Bewunderung.

Die Handlung von „Apollo und Hyazinthus" ist in der neuen Gestalt, kurz angedeutet, folgende. Melia, die Tochter des Spartanerkönigs Oebalus, wird von dem aus dem Olymp verbannten Apollo und von dem nach dem Königsthron lüsternen Zephyrus zur Gattin begehrt. Zephyrus sucht Meliens Herz dem Gotte dadurch zu entfremden, daß er diesen des Mordes an Hyazinthus, dem Sohne des Oebalus, beschuldigt, während er selbst den Knaben tötete, um damit den Thronerben aus dem Weg zu räumen. Der zürnende Gott verwandelt den Frevler Zephyrus in einen heulenden Wind, wird aber von Oebalus und Melia, die durch den Trug des Mörders getäuscht sind, des Landes verwiesen. Da die beiden ihren Irrtum erkennen, verzeiht Apollo den Reumütigen, verwandelt zu ewigem Gedenken den ermordeten Hyazinthus in eine duftende Blume und erhält nun Melia zur Gattin.

Die Opernbuntheit des Stoffes sowohl mit seinen verlockenden Anlässen zu allerhand Bühnenwundern, als auch die kindliche Musik Mozarts bestimmten mich dazu, das Werk zunächst einmal der Puppenbühne anzuvertrauen. Hier gibt es große Beweglichkeit hinsichtlich der Anwendung der bühnentechnischen Mittel, hier strahlt aber auch jene gewisse Naivität aus, die das Werk des Wunderknaben nur umso anziehender macht. Die Verwirklichung dieser meiner Idee durch Hermann Aichers Salzburger Marionettentheater ließ im Wesentlichen kaum welche Wünsche offen, es sei denn diesen einen, daß an Stelle der gegenwärtig unvermeidlichen Klavierbegleitung recht bald die originale Orchesterbesetzung trete.

Die Sänger lieferten ausnahmslos tüchtige Leistungen. Lilly Hell lieh dem Apollo ihren jungen, vielversprechenden, tiefgetönten Alt, der durch seinen metallischen Glanz dem Zauber des „strahlenden Gottes" eine charakteristische Folie bot. Georg Müller brachte für den König Oebalus eine sowohl klangvolle, als auch zu dramatischem Ausdruck befähigte Stimme mit. Friedl Aicher wird der koloraturenreichen Partie Meliens gerecht. Olga Pagler ist mit Glück um die knabenhafte Frische des Hyazinthus bemüht. Den Bösewicht Zephyrus, den ich aus mancherlei Gründen statt des Alts im Original einem Baß anvertraute, sang Hugo Lindinger mit wohlgetroffener Dämonik.

Wesentlicher Anteil an dem Gelingen der Wiederbelebung des „Apollo und Hyazinthus" kam der äußerst glücklichen Bühnenausgestaltung zu. Die Entwürfe der Szenenbilder und Figuren stammen von Franz Schaffgotsch. Die Puppenköpfe wurden von der Keramikerin Luise Spannring in Ton hergestellt. Die Ausführung der Kostüme und die bühnentechnischen Arbeiten erfolgten im Atelier des Marionettentheaters.

Wenn nicht alles täuscht, wird „Apollo und Hyazinthus" noch recht oft von der Salzburger Puppenbühne aus, die dem Erstlingswerk Mozarts nach seiner langen Heimatlosigkeit auf dem Theater eine Zufluchtsstätte bot, eine erquickende Wirkung üben.

Mozarts Titus als „opera buffa".

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, München.

Unter den Opern Mozarts wurde die Prager Krönungsoper „La Clemenza di Tito" von den Bühnenleitungen stets arg stiefmütterlich behandelt. Dies, wenn man die ganz herrliche Musik dieser Partitur sich ordentlich ansieht, ganz zu Unrecht: denn die Titusmusik birgt nicht nur Schönheiten von unvergänglichem Werte, sondern sie ist auch die modernste Opernmusik, die Mozart geschrieben hat; „Titus" und das im Februar 1791 geschriebene Ballett „Die Liebesprobe", welches Ludwig Seitz 1928 im alten Archiv des Grazer „Musikvereines für Steiermark" entdeckte, und dessen Echtheit ich an der Hand eines umständlichen Beweises in der „Z. f. M. W." feststellte — sind im Duktus, Gedankengang, Motivbildung, Harmonik und satztechnischer Konzentration viel moderner als die „Zauberflöte" — diese ist ja bis auf den Marsch und die Ouvertüre auch vor dem „Titus" geschrieben. Nun ist ja gerade dieses Buch Metastasios, das vor Mozart u. a. von Caldara, Leo, Hasse, Wagenseil, Campani, Perez, Gluck, Jomelli, Anfossi, Sarti, Holzbauer, Guglielmi, Giuseppe Scarlatti vertont wurde, eines jener typischen Byzantinismus verkörpernden Werke, mit denen man heute am allerwenigsten anfangen kann. „La Clemenza di Tito" wurde bei allen Anlässen, wo es galt, dem Landesherrn zu schmeicheln, hervorgeholt und dann dem amtierenden Kapellmeister zur Vertonung in Auftrag gegeben. Aber das Buch ist zudem veraltet. Schon vor fünfzig Jahren witzelte das damalige Wiener Musikorakel, der üble Jude Hanslick (Wagners Vorbild des Beckmessers, welcher ursprünglich Hans Lick hieß), über das Werk folgendermaßen: „In Text und Musik uns völlig entfremdet, wirkt diese feierliche Hofoper unmittelbar nach der naiven „Zauberflöte" erkältend, um nicht zu sagen niederschlagend . . . Müde und resigniert fügte sich Mozart der steifen überlebten Formel (er meint des Textbuches), die ihm nach der Schöpfung des „Don Juan" und „Figaro" bedeutungslos, ja verächtlich geworden sein mußte (folgt Vergleich mit „Idomeneo") . . . Titus selbst ist ein in Milch getauchter Sarastro (ein echter Judenwitz), der fortwährend nicht bloß seine Tugend und Weisheit, sondern auch seine Koloratur-Fertigkeit auslegt. Vieles, was in „Titus" süß und lieblich klingt, streitet gerade durch diese Süße und Lieblichkeit gegen den Ernst des Stoffes, gegen die Leidenschaftlichkeit der Situationen" usw. Nur das erste Finale läßt Hanslick gelten.

Die Diskrepanz zwischen Text und Musik ist nicht zu leugnen, aber die Musik selbst ist so reizend und frisch, daß dies mir schon vor Jahren die Idee eingab, „La Clemenza di Tito" an einem kleinen Duodezfürstenhofe spielen zu lassen und so, dadurch, daß das Rokoko der Musik durch ein Rokokomilieu des Textes motiviert wird, diesen Widerspruch zwischen Stil des Textes und Stil der Musik auszuschalten. Nur war mein fester Vorsatz, den neuen Text

so zu erfinden, daß die Reihenfolge der Musikstücke beibehalten und diese, bis auf kleine Deklamationsänderungen, unangetastet bleiben könne. Dies habe ich auch durchgeführt und zwar nicht nur aus selbstverständlicher Pietät vor Mozart, sondern da mir gerade der musikalische Aufbau architektonisch so gelungen erschien, daß ich jede Umstellung als einen „verbotenen Eingriff" empfunden hätte. Mozartianer werden mir Recht geben. Zudem hat Mozart in dieser Oper an einer Stelle das Prinzip des unmittelbaren Übergehens von einer Nummer (Nr. 23/24) in die nächstfolgende: also der Durchkomponierung, welche außerdem nur in dem eingangs erwähnten Ballett „Die Liebesprobe" vorkommt, angewendet. Alles Gründe, die ich beachten mußte. Nun galt's um diese Musiknummern herum einen Text zu schreiben, einen Text, der natürlich auch dem Gefühlsgehalt der Originale so nahe als möglich kommt, einen Text, der, wenn auch nur stellenweise, die Beibehaltung der Originalworte zuläßt. Zu diesem Behufe nahm ich mir drei deutsche Texte des Titusoriginals als Vorlage und mir ist es so de facto möglich gewesen, die Nummern 7, 8 und 21 mit vollständiger Beibehaltung des Originaltextes — also die Liebesszenen Nr. 7 und 21 — zu bringen: bei Nr. 21 tritt freilich eine Selbstpersiflage dadurch ein: aber das macht ja nichts, da der Stimmungsgehalt geblieben ist, weil die Figur den Inhalt ja glaubt. Diese Stücke, dann der Marsch im ersten Akte und der Brand des Capitols im ersten Finale, ferner der Ideengehalt der Arien des zweiten Aktes (die Partie des Sextus insbesondere), waren die bei Erfindung der Handlung unbedingt notwendig zu beachtenden Momente: so kam ich auf die Idee der opera buffa, die zu dem Gehalt und Charakter der Musik ganz außerordentlich gut paßt. Daß ich in etlichen Arien durch Verteilung der Singstimmen auf mehrere Personen das für das Fortschreiten der Handlung nötige Leben zu erzielen suchte — ist ja kein Eingriff in Mozartsche Musik: ebensowenig, daß ich die Kastratenpartien an Tenöre übergab. H. M. Schletterer sagt in seiner Einführung des Textbuches „Titus": „Titus rangiert in jene bedenkliche Gattung von Opern, die man sehr treffend mit dem Namen ‚Großmutsopern' bezeichnet hat . . ." — dieser Gedanke, der die Titelrolle charakterisiert, durfte nicht fallen gelassen werden und so ergab sich an der Hand einer selbsterfundenen Fabel das Libretto eigentlich von selbst als ein heiteres: wo einem Duodezfürsten Gelegenheit geboten wird „die Milde des Titus" — so heißt das neue Buch — zu zeigen. Über den Stoff meiner Rokokokomödie will ich vorerst nichts verraten.

Nicht unberührt möchte ich lassen, daß Schletterer darauf aufmerksam macht, daß 1824 in München Caesar M. Heigel (geb. 1783 in München) eine ähnliche Idee hatte, indem er eine Oper „König Garibald" auf die Titusmusik schrieb, zu der freilich noch andere Musik von einem gewissen J. H. Sturz benötigt wurde. In Zengers „Geschichte der Münchner Oper" und in Riemanns Opernlexikon ist diese Bearbeitung nicht erwähnt. Die „Milde des Titus" kann sowohl mit gesprochenem Dialog, wie mit neun Seccorezitativen, welche ich dermalen entwerfe, aufgeführt werden. Da zu Mozarts Partitur Süßmayer die Rezitative schrieb,*) so ist damit kein Takt Mozartscher Musik verloren.

Opernbesuch leicht gemacht!

Von Dr. Rudolf Becker, Erfurt.

Es ist in der „Zeitschrift für Musik" ebenso wie in anderen Fachzeitschriften und Tagesblättern oft geklagt worden über den dornenvollen Weg, den ein Opernkomponist gehen muß, bis er einmal einem neuen Werk zur Anerkennung verholfen hat. Daß es bei unserem heutigen Opernbetrieb fast unmöglich ist, ein neues Stück über die chinesische Mauer der Tradition und aller damit verfilzten Schlendriansünden hinwegzusteuern, braucht also nicht mehr als Neuigkeit aufgetischt zu werden. Aber ein Punkt, der damit zusammenhängt, bedarf einer ernsthaften Beachtung.

*) Nur die Rezitative zu „Cosi fan tutte" sind vollständig von Mozart; bei „Don Giovanni" und „Figaro" ist die Frage, soviel mir bekannt ist, noch immer nicht entschieden.

Seit langem ist es selbstverständliche Pflicht eines Konzertveranstalters, bei einem Liederabend die Texte der vorgetragenen Gesänge auf den Programmen abzudrucken. Wo das einmal nicht geschieht, muß sich der Verantwortliche die kritische Feststellung gefallen lassen, daß er etwas versäumt und verbummelt hat. Und wenn es sich gar um neue Kompositionen handelt, wird aus dem Versäumnis eine Fahrlässigkeit, der unter Umständen der Erfolg eines Werkes zum Opfer fällt (so daß der Begriff der „fahrlässigen wirtschaftlichen Schädigung" nahe liegt).

Das sind Selbstverständlichkeiten, die erst wichtig werden, wenn man die Parallele zieht zu einem neuen Bühnenwerk.

Das Publikum hat es nicht leicht, sich mit einer neuen Oper auseinanderzusetzen, und ein Verständnis ist im Grunde nur möglich, wenn man wenigstens das Textbuch vor der Aufführung gelesen hat. Da man nun niemanden zwingen kann, sich eine neue Ausgabe zu machen und neben der Eintrittskarte zum Opernabend noch ein Textbuch zu kaufen — so sollte doch mindestens diese Anschaffung so leicht wie möglich gemacht werden — immer im Interesse des Komponisten und seines Werkes! Genau so wie ein Kind (und ein Tier) nur artig ist, wenn man ihm das Bravsein gelegentlich leicht macht (Quintessenz aller Pädagogik!), so sollte man auch dem Theaterbesucher sein „anständiges Benehmen" (Eindenken und Einfühlen in ein neues Musikwerk), soweit möglich, erleichtern.

Und was geschieht in Wirklichkeit?!

In einem angesehenen Provinztheater wurden in der letzten Spielzeit zwei neuere Opern von noch lebenden Komponisten erstmalig gegeben. (Namen tun nichts zur Sache, können aber irgendwie an dem Fall Interessierten gern mitgeteilt werden.) Keine Buchhandlung, keine Musikalienhandlung hatte das Textbuch in der Auslage, kein Klavierauszug, keine Noten der betreffenden Komponisten waren zu sehen. Nicht einmal die Theaterkasse führte das Textbuch, und — was den Fall geradezu ungeheuerlich werden läßt: wer es in einer Musikalienhandlung bestellte, bekam nach einigen Tagen die Antwort, es sei nicht zu bekommen und vermutlich nicht erschienen. Der Wahrheit gemäß muß ergänzt werden, daß unseres Wissens eine Buchhandlung die Textbücher führte; aber auch in diesem Fall griff der Verkäufer in ein verstecktes Fach — im Schaufenster lag das Libretto jedenfalls auch hier nicht aus.

Zugegeben, daß im vorliegenden Falle mehrere Instanzen fahrlässig gehandelt haben. Wer ist aber in der Hauptsache am Erfolg der Oper interessiert: der Sortimenter, das Stadttheater, das Theaterpublikum oder der Verlag und sein Komponist?!

Deshalb sollte sich jeder Musikverlag darüber klar sein, daß die beste und sicherste Werbung für eine Oper der Vorverkauf und die Auslage des Textbuches sind. Wenn ein Verlag künstlich das Vertrautwerden mit seinen Werken — wie im vorerwähnten Falle — erschwert, so ist er von vornherein zu einem Reinfall, einem eindeutigen Mißerfolg verurteilt. Das ist so lächerlich klar, daß es kaum einer Überlegung bedarf. Ebenso klar ist, was alle ehrlichen Freunde unserer schaffenden Künstler fordern: daß ein oder zwei Wochen hindurch vor der Erstaufführung einer neuen Oper in allen Buch- und Musikalienhandlungen die Operntextbücher, daneben aber auch Klavierauszüge, Noten und andere Werke des betreffenden Komponisten (bzw. des Librettodichters) als Werbemittel ausliegen. Will der Verlag ein Weiteres tun, so sorge er dafür, daß die Textbücher billig sind. Er hat ja selber den Schaden (neben den Autoren), wenn sie nicht verkauft werden.

Ich würde mir den Vorwurf machen, Selbstverständlichkeiten ausgesprochen zu haben, wenn mich nicht das lebendige Beispiel in zwei schlagenden Fällen gelehrt hätte, daß es sich leider nicht um Selbstverständlichkeiten handelt.

Carl von Holtei (1798 — 1880) als Librettist.

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, München.

Die zünftigen Literaturhistoriker sehen zwar an einer regelrechten Bohémiennatur wie Carl von Holtei — Richard Wagners Theaterdirektor in Riga — gerne vorbei, oder sprechen höch-

ſtens mit Naſenrümpfen von ihm: umſomehr erfreut es, wenn eine Autorität wie der jüngſt verſtorbene H. H. Houben in ſeinem Werke „J. P. Eckermann ſein Leben für Goethe“ (1925) eine ausgezeichnete und gerechte Charakteriſtik dieſes merkwürdig vielſeitigen Künſtlers und kurioſen Kauzes bringt, der als Schöpfer des Liederſpieles (nicht zu verwechſeln mit Singſpiel!) ein Plätzchen in der deutſchen Muſikgeſchichte verdient. (A. a. O. S. 298—319.) Holtei war aus Paris gekommen, als er in Weimar auftauchte und ſein bekannteſtes Liederſpiel „Lenore“ ſchrieb; „Holtei iſt der Wolzogen jener Zeit“, urteilt treffend Houben, und als ſolcher nahm er Anregungen, wo er ſie fand. So wird es niemand wundern, daß er in der Stoffwahl ſehr dem Zeitgeſchmack huldigte ... neben einem „Dr. Fauſt“, einer dramatiſchen Legende „Robert der Teufel“, greift er auf Bürgers „Lenore“, wobei es intereſſieren mag, daß ihn auf dieſen Stoff Meyerbeer hinwies, der mit dem richtigen Spürſinn ſeiner Raſſe einmal auch einen „echtdeutſchen (!!) volkstümlichen Operntext“ zu komponieren wünſchte, der ein andermal ihn wiederum auf eine Erzählung der Johanna Schopenhauer „des Adlers Horſt“ brachte, die er nur deshalb komponieren wollte, weil es ihn (1827) reizte ... „ein Donnerwetter muſikaliſch zu behandeln“ ...; der Jude hat keine eigenen Ideen —, die „Tempeſta“ in Roſſinis „Barbier“ dürfte es ihm „angetan“ haben — ein gleiches zu verſuchen. Aber dieſer Anregung des typiſch jüdiſchen Effekthaſchers Meyerbeer verdankt die Literatur eines der beſten deutſchen Opernbücher der vorwagneriſchen Epoche. Franz Gläſer (1799—1861) hat es in Muſik geſetzt.*) Als echte Theaternatur gibt Holtei wirkliche Geſtalten, gute Rollen, die ſich über die ſchemenhafte Charakteriſierung ihrer Konkurrenten um ein Beträchtliches erheben. Von Gläſer's ſonſtigen Werken hat ſich keines zu halten vermocht, nur „des Adlers Horſt“ blieb etwa dreißig Jahre auf dem deutſchen Spielplan ... ein guter Text iſt der halbe Erfolg.

„Naiv und albern“.

Eine Pfitzner-Anekdote und mehr!

Von Kurt Heifer, Duisburg.

Zu der Feſtwoche „Deutſche Romantik“ in Krefeld hatte Profeſſor Dr. Hans Pfitzner die ſzeniſche und muſikaliſche Neueinſtudierung von Carl Maria von Webers „Freiſchütz“ übernommen. In der Aufführung unter ſeiner Leitung kam es zu einem kleinen aber äußerſt charakteriſtiſchen „Zwiſchenfall“.

Bekanntlich faßt ſich Agathe nach dem großen Schrecken über den mit einem Totenkranz verwechſelten Brautkranz als erſte von den verſtörten Mädchen und bittet, aus den weißen Roſen des Eremiten eine Brautkrone zu flechten. „Ännchen nimmt die Roſen ſchnell aus dem Blumentopfe und verſchlingt ſie zu einem Kranze“, heißt es in der Regiebemerkung und ihr Text lautet: „Ein herrlicher Einfall! Sie verſchlingen ſich von ſelbſt ...“ Techniſch wird das nun meiſt ſo ausgeführt, daß zwiſchen den Roſen ein fertiger Kranz verborgen wird, den Ännchen (mehr oder weniger geſchickt) hervorzieht. Gleichgültig jedoch, wie auch immer ein Regiſſeur dieſen Vorgang formt, an den wir ganz einfach glauben, ſobald wir nur vom „Werke erfaßt“ ſind.

In Krefeld erregte dieſe Szene jedoch einige Heiterkeit bei den Zuſchauern. Und Meiſter Pfitzner erhebt ſich an ſeinem Pult, reckt ſich hoch und ſieht ſich mit unheimlich ſtrafendem Blick im Zuſchauerraum um! Manche denken: wie ein Oberlehrer, der eine Klaſſe zur Ruhe mahnt! In Wirklichkeit iſt es nicht der Pädagoge (jedenfalls nicht allein!), ſondern der empfindlich darüber Betroffene und Enttäuſchte, daß ein Publikum nicht mehr glauben kann, wie es Kinder können — daß ſich die Roſen tatſächlich von ſelbſt zum Kranze ſchlingen!

Das iſt echter Pfitzner! Aber es iſt mehr als eine Anekdote. Es iſt eine Mahnung an alle, die den Glauben an die Realität ſolcher Vorgänge verloren haben, deren Aufgeklärtheit ſolche Vorgänge albern vorkommen. Es ſind jene Menſchen, die auch den Schwan im „Lohengrin“

*) Die Uraufführung dieſer „Romantiſch-komiſchen Oper in drei Akten fand (nach W. Lackowitz' Opernführer 2. Band S. 101) 1833 im Berliner Königſtädtiſchen Theater ſtatt (Riemanns Opernhandbuch verlegt die Uraufführung ins Jahr 1830).

oder den Lindwurm im „Siegfried" nicht mehr sehen möchten, weil sie in ihrem falschen Denken nur noch das ausgestopfte Requisit empfinden. Von einer Ahnung des Symbols ganz zu schweigen! Ihnen hat Pfitzner bereits 1914 in seinem Aufsatz zur Kölner „Freischütz"-Inszenierung eine deutliche Absage erteilt, als er sich dagegen wandte, „dem Freischütz die Naivität zu nehmen, aus der Furcht heraus, es könne unserem aufgeklärten Zeitalter doch manches gar zu albern vorkommen, was da vorgeführt werden soll und woran wir doch nicht glauben. Aber es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen naiv und albern!"

„Bach und Wagner".

Eine kleine Ergänzung.

Im August-Heft der ZFM (S. 856 ff.) untersucht Hans Joachim Moser in einer Vortragswiedergabe wieder einmal das Verhältnis Wagners zu Bach. Leider beschränkt er sich in dem eigentlich wichtigen musikalischen Teil nur auf Beispiele aus den „Meistersingern"; es sei daher gestattet, an dieser Stelle auf den Aufsatz des Unterzeichneten in der Allgemeinen Musikzeitung vom 19. Mai 1893 („Grundsätzliches zur Stilverwandtschaft Wagner-Bach") aufmerksam zu machen, in dem z. B. Parallelerscheinungen in der Verwendung des verminderten Septimenakkords oder der „unendlichen Melodie" aufgezeigt werden. Seit dem Köthener Bachfest d. J. ist mir nun eine neue sonderbare Parallele bekannt geworden: Der Schluß des Largos in der Trio-Sonate in d-moll, eines allerdings nicht als echt erwiesenen, aber von allen Kennern als echt anerkannten Werkes, findet sich eine merkwürdige Vorahnung der aufsteigenden Tristanterzen aus dem Vorspiel des dritten Aktes. Ich habe mir erst in den letzten Tagen die Ausgabe des Werkes von Hermann Keller in Nagels Musikarchiv besorgen können, um meiner Beobachtung von Köthen nachzugehen, und finde sie nicht nur bestätigt, sondern auch schon in Prof. Kellers Vorwort ausgesprochen. Ihm bleibt also das Recht der Priorität dieser Beobachtung; aber das ist ja bedeutungslos angesichts der Tatsache, daß sich hier in schönster Weise eine Bestätigung des Moserschen Schlußsatzes findet: „Genies gehören zu einer großen brüderlichen Gemeinsamkeit der Geister". „Motiv der Öde und des Sehnens" liest man im „Tristan" — was braucht man mehr, um auch diesen Bachsatz richtig zu verstehen?

Dr. Otto Riemer.

„Die musikalische Erneuerungsbewegung vor der deutschen Revolution".

Notwendige Betrachtungen zu den Ausführungen von J. Steinle, Reutlingen.

Von Hans Gansser, Stuttgart mit einem Beitrag von Karl Hasse, Köln.

Der Aufsatz „Die musikalische Erneuerungsbewegung vor der deutschen Revolution" in Nr. 20 der Zeitschrift „Der deutsche Erzieher" von J. Steinle, Reutlingen, beschäftigt sich mit Hensel und Jöde. Die Betrachtung, die dem Letzteren gewidmet ist, bedarf einiger Richtigstellung und Ergänzung. Steinle spricht von Jödes liberalistischer Gesamthaltung, durch die er für Kestenberg tragbar geworden sei. (Der Jude Leo Kestenberg bestimmte im schwarz-roten Preußen als Ministerialrat im Kultusministerium den schulmusikalischen Kurs.) Jöde war Marxist und Dissident. Er hatte seiner Zugehörigkeit zur marxistischen Weltanschauung seinen Aufstieg zu verdanken. Was er Positives geleistet hat, wurde und wird heute noch gewaltig überschätzt. Für den Unterrichteten war zweierlei erstaunlich. Einmal, wie gewandt er nach dem Umschwung sich anzupassen verstand, ferner wie wenig namentlich in Erzieherkreisen Klarheit über seine musikpolitische Vergangenheit herrschte.

Man kann nicht oft genug davon sprechen, wie es war. Kein Geringerer als der Führer selbst erinnert immer und immer wieder daran, wie es eigentlich ausgesehen hat, wer die Gegner waren, und welches die Folgen der gegnerischen Tätigkeit waren. Das hören bestimmt nicht alle Volksgenossen gerne. Besonders diejenigen nicht, welche der Volksmund von heute so witzig ebenfalls „alte Kämpfer" nennt, nämlich solche, die dreizehn Jahre gegen uns und nun zwei Jahre für sich gekämpft haben.

Wer ein Gefühl für die Gefahr hatte, die der deutschen Kultur im allgemeinen und der deutschen Musik im besonderen von denen drohte, die das deutsche Geistesleben schon Jahrzehnte vor dem Weltkrieg „kontrollierten", und die nach der Revolte des Jahres 1918 offen auch die kulturelle Führung an sich rissen, der hatte auch als Musiker Gelegenheit genug, in dem immer reicher fließenden Quell völkischen Schrifttums die Verfallserscheinungen in der Musik aufgezeigt zu erhalten. Aus der reichen Abwehrliteratur der Nachkriegsjahre erinnere ich nur an folgende Schriften, die für alle Zeit höchst wertvoll und aufschlußreich bleiben werden: Karl Grunsky „Richard Wagner und die Juden" (aus der Schriftenreihe: „Deutschlands führende Männer und das Judentum", Deutscher Volksverlag von Ernst Böpple, München)*) um 1920 erschienen, eine deutsche Tat von bemerkenswerter „Zivilcourage".

Reinhold Zimmermann „Das Wesen der jüdischen Musik" (veröffentlicht im Januar 1925 in „Deutschlands Erneuerung" J. F. Lehmann's Verlag, München).

Hermann Seeliger „Musik und Judentum" (In Alfred Rosenbergs „Weltkampf" Heft 7/1925, Deutscher Volksverlag, München).

Hermann Seeliger „Abbau des deutschen Geistes in der Musik" (Weltkampf Heft 11 1925).

In der als Fundgrube völkischen Wissens ebenfalls für immer wertvoll bleibenden Schriftenreihe des Leipziger Verlags von Theodor Weicher „Der völkische Sprechabend" ist im 4. Jahrgang (1928 Heft 62) von Oskar Goguel, Heidelberg, eine ausgezeichnete Arbeit „Volk und Musik" erschienen. Wie der Verfasser vor 7 Jahren, als Jöde auf der Höhe seines Einflusses stand, mit ihm, seinem Genossen Ebel und mit Kestenberg ins Gericht ging, ist heute noch sehr lesenswert.

Vor einigen Monaten nun ist es stille um Herrn Jöde geworden. Nicht die Tatsache oder die späte Erkenntnis, daß er „am morschen musikpolitischen Bau des Juden Kestenberg eifriger Mitarbeiter war", hat ihn zur Strecke gebracht, sondern durch Allzumenschliches hat sich Jöde selbst unmöglich gemacht.

Von den Streitschriften der neueren Zeit für die Reinheit der deutschen Musik und des deutschen Musiklebens seien dringend empfohlen: Karl Grunsky „Der Kampf um die deutsche Musik" (Erhard Walter Verlag, Stuttgart), sowie Karl Hasse „Vom deutschen Musikleben" (115 Seiten) und „Von deutschen Meistern" (131 Seiten), beide Bücher im Verlag von Gustav Bosse, Regensburg.

Soeben erhalte ich zu dem Aufsatz Steinles einen Beitrag aus der Feder von Prof. Dr. Karl Hasse, dem neuen Direktor der Musikhochschule Köln. Er schreibt:

„Sehr zu begrüßen ist Steinles deutlich ausgesprochene Forderung: „Wir stehen gegen eine Fortführung einer der beiden Richtungen" (Jöde und Hensel). Leider geht aber doch aus seinen Ausführungen nicht klar genug hervor, daß diese Richtungen gerade heute völlig abzulehnen sind. Denn Herr Steinle versucht, das „Gute" herauszufinden und dieses sogar mit der nationalsozialistischen Bewegung in Zusammenhang zu bringen. Es muß immer wieder betont werden, und leider ist das nicht immer geschehen, abgesehen von wenigen Einzelnen, die heute noch wie seit Jahren — fast möchte man sagen — auf verlorenem Posten kämpfen, daß die Grundeinstellung sowohl der Jöde'schen wie auch der Hensel'schen Richtung der „Jugendmusikbewegung" nicht das Geringste zu tun hat und nie zu tun gehabt hat mit der nationalsozialistischen Einstellung. Wenn da von Volkstum die Rede ist, so ist hiermit etwas völlig Anderes gemeint, als der Nationalsozialismus mit seinem Begriff des deutschen Volkes als Träger des deutschen Lebens und der deutschen Staatsidee meint. Weder der „Zupfgeigenhansl" noch irgend eine Singwoche, noch vollends die preußische Reformpädagogik Kestenbergscher Art sind jemals Vorläufer irgend eines Teiles der nationalsozialistischen Bewegung gewesen. Das völlige Gegenteil ist wahr. (Vgl. in meiner Schrift „Vom deutschen Musikleben", besonders den letzten Abschnitt.) Vollends mit den klar ausgesprochenen Ansichten des Führers stehen die verschiedenen „Erneuerungsbewegungen" in der Musik der Nachkriegszeit im stärksten Gegensatz, ja schlagen ihnen geradezu ins Gesicht.

*) Der Deutsche Volksverlag gehört seit einigen Monaten dem NSLB

Die Gefahr ist heute wieder sehr groß geworden, daß die Vertreter dieser Bewegungen dadurch, daß man ihnen das und jenes Gute zubilligt, sich als Führer einer neuen deutschen Musikpflege organisatorisch betätigen, die sie mit ganz leichten Umdeutungen und Akzentverschiebungen als nationalsozialistisch hinstellen. In Wirklichkeit hat sich in diesen Lagern nichts geändert, was hie und da in ganz naiver Art zu Tage tritt, wenn Vertreter solcher Richtungen kühnlich von sich sagen: „Wir haben nicht umzulernen brauchen."

Leider ist durch Schriften eines Mannes wie Professor Krieck, dessen außermusikalisches Gedankengut hier nicht zur Erörterung steht, das Schlagwort von der „musischen Erziehung" in die pädagogischen Kreise hineingetragen worden, das theoretisch nur schwer, in der Praxis gar nicht in Einklang zu bringen ist mit einem wahrhaft deutschen organisch gewachsenen Musikleben, noch weniger mit seinen volkstümlichen Grundlagen. Das muß einmal gesagt werden, denn hier liegen mit die Wurzeln dazu, daß die genannten Bewegungen in der Zeit der Machtübernahme des Nationalsozialismus nicht völlig ausgeschaltet wurden. Diese Toleranz ist eine der beklagenswertesten und verhängnisvollsten Tatsachen, die den Aufbau eines wahrhaft nationalsozialistischen Kunst- und Kulturlebens in Deutschland bisher verhindert haben. Umso dringlicher ist es nun, endlich Ernst zu machen mit einer völligen Ausschaltung aller Ideen und Elemente, die im Grunde nichts wollen und wollen können, als das, was sie vor der Machtergreifung des Nationalsozialismus neben diesem oder noch öfter gegen diesen heraufgebracht haben und nunmehr unversehens in die neuen Verhältnisse hineinzuprojizieren versuchen. Wenn Herr Steinle am Schlusse seiner im Grunde ja großenteils eine Lobeshymne auf die betreffenden Bewegungen darstellenden Ausführungen sagt: „Bei der künftigen nationalsozialistischen Erziehung (die musische ist ein schönes Stück davon) wollen wir die Leistungen Hensels und Jödes einbauen, soweit sie von dem nationalsozialistischen Standpunkt der Volkstumsarbeit in der Musik getragen werden können, denn alle unsere Arbeit sehen wir im Lichte des Nationalsozialismus", so ist vor dieser Einbeziehung nur schärfstens zu warnen. Wo die volkhaften Wurzeln der deutschen Musik liegen, sollte doch jeder, der auch nur eine Ahnung hat von dem Geiste der Meister dieser Kunst, nun endlich begriffen haben. Und auch dies muß man heute endlich wissen, daß die Bewegungen der Nachkriegszeit diesen Geist systematisch zu untergraben im Begriffe waren. Von diesem Tun sind sie auch heute nicht völlig abgerückt und können dies auch nicht, denn die anscheinend so „volkstümlichen" Grundlagen der von ihnen organisierten „Laienbewegung" sind formal-ästhetischer, stilkundlicher, spielerischer, pseudowissenschaftlicher, pädagogisierender, historisierender, geschmäcklerischer, ja sektiererhafter Art. Blut, Leben und Persönlichkeit, Tiefe, Größe und Heldentum wahrhaft erlebnismäßiger Art haben von Haus aus darin keinen Platz. Vielleicht ist die bindende Bestimmung seitens des Schulungsamtes der NSDAP, daß bei Lagern und Kursen fachlicher, also auch musikalischer Art, eine weltanschaulich-politische Schulung nicht gestattet ist, geeignet, endlich Klarheit zu schaffen und den Mischmasch von Jugendbewegungsideen Jöde'scher und verwandter Art mit nationalsozialistischer Schulung zu unterbinden. Der Führer Adolf Hitler hat der Kunst und den Künstlern ihre Aufgaben klar und unzweideutig zugewiesen."

Nachschrift.

Wie dringlich es ist, Klarheit zu schaffen, um zu verhindern, daß die Vertreter der verschiedenen Nachkriegsbewegungen mit ihrem ganzen, oder auch nur mit einem Teil ihres Gedankengutes vom Nationalsozialismus „übernommen" werden, zeigt ein Aufsatz von B. v. Peinen in der Zeitschrift „Lied und Volk" (Bärenreiterverlag Kassel, Juni/Juli 1935), der als Abwehr gegen Steinles Artikel von der andern Seite her gedacht ist. Er trägt die Überschrift: „Die Zukunft sie wird unser sein!" womit dem Inhalt des Aufsatzes nach nicht der Nationalsozialismus, sondern seine Verquickung mit dem Finkensteinerbund und der Anthroposophie gemeint ist! Man entsinnt sich, daß Professor Hasse in der Reichsmusikkammer v. Peinens Angriff auf die Wagner-Begeisterung des Führers gebrandmarkt hat (vergl. den Bericht über die erste Arbeitstagung der Reichsmusikkammer), der geradezu einen Sabotageakt an der Kulturarbeit des Führers darstellte. Auch sonst erfuhr v. Peinen manche deutliche Ablehnung. Seine Taktik und Dialektik ist dieselbe geblieben.

Was die „Bevollmächtigung vom Stellvertreter des Führers" anlangt, so dürfte hier näher nachzuforschen sein, wer diese Bevollmächtigung erhalten haben soll. Inzwischen ist bekanntlich das damals sogenannte „Reichsamt für Volkstum und Heimat", auf das sich Herr v. Peinen stützte, längst aufgelöst worden. Auch hierzu vergl. Karl Hasse's Vortrag auf der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer. H.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Karl Gerstberger: „Concerto Dramatico" op. 20 (26. Aug. Weimar).

M. F. Malipiero: „Poème symphonique" (Paris).

Ernst Schliepe: „Deutsche Kantate" (Rundfunk).

Roderich v. Mojsisovics: „3. Streichquartett c-moll op. 71" (Reichssender München, Rekerquartett).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hermann Henrichs: „Beatrice" (Badische Staatstheater).

Wolfgang Amadeus Mozart: „Die verstellte Einfalt", Oper in Bearbeitung von Thomas Bauer-Serano (München).

Konzertwerke:

Fritz Reuter: „Das Spiel vom deutschen Bettelmann" weltliches Oratorium (Breslauer Sender, Oktober).

Wolfgang Fortner: „Ein Cembalokonzert" (Basel durch Li Stadelmann).

Robert Curt v. Gorrissen: Toccata, Passacaglia und Fuge in G für gr. Orchester (Wiesbaden, städt. Orchester, Dr. Helmut Thierfelder).

Robert Curt v. Gorrissen: „An deutschen Heldengräbern" für Chor, Solo und Orchester (Sondershausen und Kufstein: Robert Schmidt bzw. MD Franz B. Kirchmair).

Robert Pracht: „Urweltgewalten" (Männerchor a cappella); „Deutschland, du bist erwacht" (Männerchor mit Harmoniemusik); „Des Landsknechts Reue" (Männerchor mit Spielmannszug) (sämtliche in Wehr unter MD Kurt Layher)

Hermann Erpf: „Musik für Streichorchester" (Städt. Sinfoniekonzerte Gelsenkirchen, 9. Jan. 1936 unter MD Volckerts).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FÜNFTES VOLKSTÜMLICHES BEETHOVENFEST IN BONN

(23.—30. Juni)

Von Johannes Peters, Bonn.

In die Leitung des diesjährigen Beethovenfestes teilten sich GMD Max Fiedler, Essen, GMD K. Elmendorff, Wiesbaden und Städt. MD Gust. Claßens, Bonn. Max Fiedler, der als Leiter des vorigjährigen Beethovenfestes sofort stürmisch begrüßt wurde, dirigierte drei Symphoniekonzerte, in denen die 1., 3., 5., 8. und 9. Symphonie aufgeführt wurden. Höhepunkte waren die Darbietung der 3., 5. und 8. In der Neunten wirkte der Städt. Gesangverein mit und als Solisten Adelh. Holz, Köln (Sopran), Ria v. Hessert, Berlin (Alt), Gunnar Graarud, Wien (Tenor) und Prof. Alb. Fischer, Berlin (Baß). Das dritte Symphoniekonzert leitete K. Elmendorff. Er war für uns als Konzertdirigent eine Neuerscheinung. Im ganzen wirkte seine Art stürmisch-hinreißend. Entsprechend führte er unser Orchester in der 7. Symphonie zu einem einzigartigen Triumph. MD Claßens führte mit dem verstärkten Städt. Gesangverein und den eben genannten Solisten die Missa solemnis auf; es war eine hervorragende Leistung. Als Solistin spielte Elly Ney im 1. Symphoniekonzert das Klavierkonzert in G-dur und im 3. das in c-moll. Ihre bewährte klassische Formung dieser Werke begeisterte wieder einmal die dankbaren Zuhörer ihrer Vaterstadt. Sie spielte im 2. Symphoniekonzert mit den Partnern ihres Trios das Tripelkonzert für Klavier, Geige und Cello. Ludwig Hoelscher als Cellist dieses Trios ist uns schon lange bekannt; neu war uns Prof. Max Strub als Geiger. So schön wie diesmal hörten wir das Tripelkonzert noch nie. Max Strub spielte auch das Violinkonzert in der ihm eigenen klassischen Ruhe und technischen Überlegenheit. — In einer kammermusikalischen Morgenaufführung spielte das Elly Ney-Trio das große Trio in B-dur (Werk 97); dann folgte die Cellosonate in A-dur (Werk 69), von L. Hoelscher dargeboten. Den Höhepunkt bildete das Streichquartett in c-moll, das vom Max Strub-Quartett gespielt

wurde. Der Eindruck war überragend in der feinen Abstimmung des Klanges und in der hinreißenden künstlerischen Leidenschaft der Ausdeutung. Gunnar Graarud sang den Liederkreis „An die ferne Geliebte", leider im ganzen etwas zu blaß.

Zum Schluß sei noch die Aufführung der Oper „Fidelio" hervorgehoben, die GMD Elmendorff im Stadttheater leitete. Es wirkten mit das Städt. Orchester, Bonn und die Mitglieder der Staatsoper Wiesbaden. Diese Aufführung war für Bonn ein Ereignis, nicht zuletzt deshalb, weil auserlesene Gesangskräfte sich ganz in den Dienst des heroischen Stiles Beethovens stellten. Nach der Kerkerszene wurde die Leonorenouverture Nr. 3 gespielt.

Am Schluß des Festes brachte die Stadt Bonn durch Blumen und Lorbeerkränze ihren Dank allen Mitwirkenden zum Ausdruck. — Die Neunte wurde am Abend des 1. Juli auf dem Marktplatz wiederholt.

GÖTTINGER HÄNDEL-FEST 1935

Von Gerhard Schwalbe,

z. Zt. Arbeitsdienstlager 1/186 Northeim (Hann.).

Das Göttinger Händelfest, die letzte der von der Reichsmusikkammer durchgeführten Bach-Händel-Schütz-Feiern, erfüllte seine Aufgabe, dem deutschen Musikleben über dieses Gedenkjahr hinaus Anregungen und Richtlinien für die Wiederaufführung Händelscher Musik zu geben, in hervorragendem Maße. Obwohl sich keinerlei Beziehungen Händels zu Göttingen nachweisen lassen, so ist doch hier wie in kaum einer anderen Stadt der Boden bereitet für das Werk dieses Meisters deutscher Musik. Von Göttingen ging vor nunmehr 15 Jahren durch den mutigen Entschluß des Kunstwissenschaftlers Oskar Hagen, eine Erneuerung der Händel-Oper aus. Die Aufführung der von ihm bearbeiteten Oper „Rodelinde", der in den folgenden Jahren noch andere Opern folgten, bewies die Lebensfähigkeit der Barockoper entgegen den anders lautenden Urteilen der Fachleute, welche die Händelschen Opern schon wegen der „Nichtsnutzigkeit des Textes" zum Tode verurteilten. Diese Aufführungen bereiteten den Boden auch für die diesjährige Neuaufführung. Und so konnte man in Göttingen ein Wagnis unternehmen, das vielleicht in anderen Städten mißglückt wäre: man brachte die Werke Händels ohne eingreifende Bearbeitungen und vor allem ohne Striche zur Aufführung. Über die Frage, ob man die Werke nicht doch durch vorsichtige Kürzungen — die Aufführungsdauer betrug bei Oper und Oratorium $4^1/_2$ Stunden — einem für Händels Musik nicht in dieser Weise durch Tradition vorbereitetem Zuhörerkreis der Großstadt eher zugänglich machen könnte, kann man zweierlei Meinung sein. Die strichlose Aufführung bleibt freilich immer das Ziel, und gerade die Göttinger Zuhörerschaft bewies, daß auch der heutige Mensch einer solchen ausgedehnten Aufführung mit Spannung bis zum Schluß zu folgen vermag. Wichtiger als dies ist aber die Frage der Bearbeitung, der Aufführungspraxis. Die Forderung der unbedingten Werktreue und damit die Aufgabe der Annäherung an die alten Formen der Aufführung gilt zwar heute als selbstverständlich, wird aber nur in seltenen Fällen konsequent verwirklicht. Denn dazu gehört neben dem Wissen um die Dinge, vor allem Bescheidenheit auf Seiten des szenischen und des musikalischen Leiters. Diese Bescheidenheit, mit der man in Göttingen dem Werke diente, ist das Rühmlichste und zugleich das in die Zukunft Weisende der Göttinger Händelspiele. Man versuchte hier, einen Aufführungsstil zu erreichen, der sich der alten, zeitgenössischen Praxis stark nähert. Dieser von Seiten der Musikwissenschaft in Göttingen vorbildlich unterstützte Weg bedeutet nicht wissenschaftliche Pedanterie, historische Spielerei oder romantische Flucht in die Vergangenheit, sondern er führt als einziger zu einer wirklichen Wiedererweckung alter Musik. Gerade Händels Musik mußte sich in den letzten Jahren, wie die alte Musik überhaupt, manche Mißdeutung gefallen lassen. Seine Musik galt als die Musik des heroischen Pathos, und dieser Pathos wurde nur zu oft mit dem Wagnerschen Pathos verwechselt. Den Texten der Opern fehlt auch jene psychologische Begründung und dramatische Dynamik, die das Musikdrama der neueren Zeit auszeichnet. Das Verhältnis von Text und Musik ist in der barocken Oper ein grundsätzlich anderes. Die dramatische Handlung wird in den Rezitativen vorwärtsgetragen, dazwischen steht die Arie, die die Handlung zum Stillstand bringt und ein Zustandsbild vom jeweiligen Affekt der handelnden Person gibt. Auf eine künstliche Dramatisierung muß unter allen Umständen verzichtet werden. Es ist das große Verdienst Dr. Niedecken-Gebhards, der schon seit Jahren Händelsche Opern inszenierte und dem die Übernahme Händelscher Opern in die Spielpläne der ständigen Theater letzten Endes zu danken ist, daß er in dieser Aufführung den Forderungen des alten Theaters in vorbildlicher Weise nachkam. Sparsame Gesten der Spieler, Ausrichtung der Personen auf die jeweils Singende gaben dem Spiel eine würdige Ruhe und die Gemessenheit des spätbarocken Lebens, planvolle, in moderner Strenge geführte Szenen mit leidenschaftlichen Ausbrüchen (Kampfszene!) spiegelten barockes Streben nach prachtvoller Massenwirkung wieder.

Die Oper „Parthenope", die man für diese

Neuaufführung ausgewählt hat, ist von Händel im Jahre 1730 beendet worden. Das Textbuch stammt von Stempiglia und ist von Händel stark gekürzt worden. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Fürstin Rosmira, die als armenischer Fürst verkleidet auf den Hof der Königin von Neapel, Parthenope, kommt, um ihren treulosen Geliebten, der zusammen mit zwei anderen Fürsten um die Liebe der Königin wirbt, zurück zu gewinnen. Nach mannigfachen Verwicklungen finden sich schließlich zwei Paare, und die Handlung wird mit einem Triumphchor beschlossen. Für die Göttinger Neuaufführung wurde der italienische Text von Dr. Emilie Dahnk-Leipzig ganz hervorragend ins Deutsche übertragen. Die Übersetzung lehnt sich eng an den Wortlaut an, ist in flüssiges, verständliches Deutsch gebracht und ist, vor allem, gut sangbar.

Die ganze Vielfältigkeit des Ausdrucks der Händelschen Musik wird an dieser Oper offenbar. Kraftvolle, männliche Arien, zarte sehnsuchtsvolle, schlichte Lieder, daneben die koloraturenreiche Arie in barocker Pracht und die ins Galante umbiegenden, beschwingten Tanzsätze, dazu eine mit bescheidenen Mitteln arbeitende, aber sehr abwechslungsreiche und treffende Instrumentierung lassen eine Ermüdung nicht aufkommen. Von der Sangeskunst der Solisten ist die Wirkung der Musik in hohem Maße abhängig. Händel verlangt ausgesprochen große und doch bewegliche Stimmen, denen aber auch die zarten, weichen Töne nicht fehlen dürfen. Das Bel-canto-Ideal spielt gerade in dieser kurz nach einer Italienreise entstandenen Oper eine große Rolle. Maria Engel (Parthenope) und Fr. Nothold (Arsace), auch Elsa Schürhoff (Rosmira), ferner G. A. Walter, Knapper und Reich füllten gesanglich ihre Rollen aus. Auch darstellerisch wurde der der Musik entsprechende Stil gefunden. Allerdings muß jede Andeutung burlesken Spiels wegfallen, da dies, wie es sich zeigte, von den Hörern leicht mißverstanden wird.

Lotte Brill hatte einen für die Handlung und die Musik gleich gut passenden Bühnenrahmen geschaffen. Die satten, braunbronzenen Farben der Bühnenbilder — die Veränderung der Szene wurde durch Wechsel eines den Hintergrund abschließenden Bildvorhanges erreicht — trafen den Ton der Händelschen Musik ganz ausgezeichnet. Die Gewänder hätte man sich, dem gegenwärtigen Empfinden entsprechend, etwas ruhiger und klarer gewünscht. Die musikalische Aufführung stand dank der ausgezeichneten Leistung von Fritz Lehmann, Hannover, auf beachtlicher Höhe, obwohl — oder vielleicht gerade weil das Orchester (Akad. Orch.-Vereinigung) zumeist aus Dilettanten, im alten guten Sinne, bestand. Die Ausdeutung des nach der Gesamtausgabe eingerichteten Notentextes (einger. von F. Lehmann) geschah, unter Beachtung der neueren aufführungspraktischen Forschungen, mit wirklicher Erfassung des Wesens Händelscher Musik, sodaß eine dem Geiste nach vollendete Aufführung herauskam. Eine Schlichtheit der Ausdeutung und Geradheit des Ausdrucks, die die kraftvollen Stücke nicht mit falschem Pathos belud und die lyrischen nicht in neuromantischer Sentimentalität verschwimmen ließ, dazu straffe Tempi und eine Betonung des Generalbaßfundaments, eine in allen Teilen stilgerechte Aussetzung der Rezitativbegleitung (Cembalo einwandfrei gespielt von L. Doormann und L. Dietz) gaben der Musik jenes barocke Wesen, das aus stolzem Kraftbewußtsein und gerader Haltung, aus weltmännisch-galanter Schwerelosigkeit und südlichem Schönheitstrieb gepaart ist. Mit der fortschreitenden Besinnung auf das wahrhaft Musikalische, mit der wachsenden Erkenntnis, daß auch die Oper im Wesentlichen eine musikalische Form ist, d. h. letzten Endes mit der Loslösung vom Opernideal des 19. Jahrhunderts als dem einzigen Ideal wird man wohl auch an den Opernhäusern, die sich heute noch scheuen eine Händeloper darzubieten, an Stelle der gegenwärtig noch so häufigen neueren Italiener mehr und mehr zu diesen Werken greifen, die ein seinem Wesen nach immer deutsch gebliebener Meister schuf. Die vorbildliche Göttinger Aufführung — neben dem Leipziger „Arminio" die einzige Neuaufführung einer Händeloper in diesem Jahr — dürfte bewiesen haben, daß Händels Opern auf jedem Spielplan bestehen können, daß dieser Musik, wenn sie richtig wiedergegeben wird, auf die Dauer die Anteilnahme der breiteren deutschen Hörerschaft nicht verschlossen werden kann. Mögen die deutschen Bühnenleiter aus der Göttinger Parthenope den Mut zu eigenen Taten geschöpft haben, mögen sie aber auch mit derselben Ernsthaftigkeit dem inneren Wesen des Werkes nachgehen wie dort. Die deutsche Öffentlichkeit muß von ihren Theatern erwarten, daß sie ihr diesen großen Meister wieder zugänglich machen, denn hier ist wahrhafte Musik, und aus ihrer Wahrhaftigkeit und aus ihrer einen festen Charakter wiedergebenden aufrechten Haltung können wir für unsere Gegenwart manche Kräfte ziehen. Für das Opernschaffen der Gegenwart finden sich in Händels Opern manche Anregungen, überhaupt wird die neue Musik, die zu gleicher äußerer Beherrschtheit strebt, von Händel viel lernen können, wie sie vordem von Bach gelernt hat.

Auch das Oratorium „Triumph der Zeit und der Wahrheit" teilt das Schicksal vieler großer Werke Händels. Es erlebte bisher keine geschlossene Aufführung in Deutschland. Das

Werk ist in drei Fassungen überliefert. Die in den letzten Jahren entstandene dritte Fassung enthält neben einigen unverändert aus dem Jugendwerk übernommenen Sätzen die reifsten Stücke der Händelschen Kunst. Die allegorische Handlung bringt, durch wenige Rezitative vorwärts getragen, den Kampf der Wahrheit und des Genius der Zeit um die Schönheit, die von Weltsinn und Betrug zu ungehemmtem Genuß des Lebens aufgefordert wird.

Die Musik dieses Oratoriums enthält in den Arien wie in den zahlreich eingefügten Chorsätzen so viel Schönheiten und reifste Kunst, daß man sich vergeblich fragt, warum dieses bedeutende Alterswerk bisher in Deutschland nicht aufgeführt wurde. Die Gründe dafür, daß Händel nicht eine wirklich tiefgreifende, so stark in die Gegenwart wirkende Renaissance erfuhr wie Bach, sind vielleicht nur darin zu suchen, daß sich für Händel nicht eine geschlossene Gruppe von Menschen — wie bei Bach die evangelischen Kirchenmusiker — einsetzte. Oder liegen die Ursachen doch in der Musik selbst? Ist es der weltmännische, über volkliche Beschränkung hinaus drängende Charakter Händels, der dieser Musik einen fremden Zug verleiht? Händels Schicksal ist es gewesen, für ein fremdes Volk Großes zu leisten. Ja, er erfüllte — hier gebe ich die Gedanken eines Vortrages wieder über Händels geistesgeschichtliche Stellung in England, gehalten von Prof. Hall während einer Händel-Feierstunde — Händel erfüllte die Aufgabe Deutschlands gegenüber England, indem er in seinem Oratorium die ästhetische Kultur der katholisch - normannischen Oberschicht mit der Volkskultur des protestantisch - angelsächsischen Volksteils zur geistigen Einheit führte. Hat ihn diese große Aufgabe, die Händel für ein anderes Volk löste, seinem eigenen Volk entfremdet? Die Zeit wird zeigen, ob Händel so selbstverständlich in die musikalische Kultur der Gegenwart gehört wie Bach. Einen großen Teil der Schuld an dem zeitweiligen Versiegen der Händel - Renaissance trägt zweifellos die verzerrte Darbietung, mit der man in Göttingen — vielleicht erstmalig — konsequent aufräumte. Händels Musik muß ihre Kräfte auch in Deutschland entfalten, wenn sie ihrem Wesen gemäß dargeboten wird.

Die Aufführung des Oratoriums erreichte diese wesensgemäße Darstellung. Über die Frage einer szenischen Aufführung kann man hinweggleiten, da die spärlichen Rezitative eine Handlung nicht zulassen und Händel wohl selbst nicht an eine solche gedacht hat.

Die Solisten (Maria Engel, Martha M. Rahmstorf, Else Schürhoff, Hildeg. Hennecke, Georg A. Walter, Karl-Oskar Dittmar) fanden sich mit ihren zum Teil schwierigen Aufgaben sehr gut ab. Kleine Ausstellungen, die man bei dem Chor und dem Orchester machen könnte, werden unwesentlich in Anbetracht der Begeisterung, mit der musiziert wurde, und des Idealismus, mit dem der neugegründete Händelchor und die Akad. Orchester-Vereinigung die schwere Probenarbeit auf sich genommen haben. Diese Begeisterung wachgehalten zu haben, ist das Verdienst des Göttinger Kapellmeisters Ldw. Dietz, der in vorbildlicher Selbstlosigkeit die Vorproben leitete. Fr. Lehmann gab der Aufführung dann den hinreißenden Schwung und bewies auch hier seine hervorragende Eignung zum Händel-Dirigenten. Eine Abendmusik im Freien, die das fleißige Akad. Orchester noch zwischen Oper und Oratorium einschob, brachte unter der ausgezeichneten Führung von Ludwig Dietz Werke von deutschen Zeitgenossen Händels. Ein Konzert für Soloinstrumente und Streichorchester von Reinhard Keiser (eingerichtet von Dietz) verdiente eine Neuausgabe, ebenso die abwechslungsreiche, die galante Liebenswürdigkeit der Zeit wiederspiegelnde Suite B-dur von Telemann. Auch hier ging eine zahlreiche Hörerschaft willig bis zum Schluß mit und widerlegte damit die Anschauung, daß die Barockmusik nur für einen kleinen Kreis von Fachleuten aufnehmbar wäre.

Die Eröffnungsfeier, der ich nicht beiwohnen konnte, brachte Kammermusik ausländischer Zeitgenossen Händels und zwei Ansprachen, Prof. D. Bertholet, einer der neben Hagen verdientesten Männer um die in Göttingen gewachsenen Händel-Festspiele, gab einen Überblick über die Händelopernbewegung, wies auf die rasche Verbreitung der Opern in den ersten Jahren nach dem Krieg hin (Julius Caesar wurde in den sieben Jahren nach seiner ersten Wiederaufführung an 33 Bühnen 222mal aufgeführt!) und wünschte, nach dem Abebben der Bewegung in den letzten Jahren, eine Neubelebung der Händelschen Opernkunst, deren Einfachheit und Wahrheit und Größe Vorbild für unsere Zeit sein kann.

Der Präsidialrat der RMK H. Ihlert begann mit einem Rückblick auf die Bach-Händel-Schütz-Feiern der Reichsmusikkammer. Er betonte, daß die Feiern durchweg erfolgreich waren. Breiteste Kreise sind an die Werke der drei Meister herangeführt worden, viele haben die allgemeingültigen Werke dieser im deutschen Volkstum wurzelnden Musik zu spüren bekommen. Händels Deutschtum aber erweist sich in seiner künstlerischen Verklärung echten Heldentums, in seiner tiefen seelischen Verbindung mit einer höheren geistigen Welt, und schließlich in seinem Zurückgreifen auf das echt Volkstümliche. In seiner Persönlichkeit ist eine Art Synthese zwischen deutscher und englischer Geistigkeit erreicht worden, wie sie in neuerer Zeit

H. St. Chamberlain verkörpert. Seine Ausführungen schloß Ihlert mit dem Wunsch, daß aus der Ehrfurcht vor einer großen Vergangenheit die wirksamsten Antriebe für eine große Zukunft erwachsen möchten.

Diese Antriebe konnten von dem Göttinger Händel-Fest ausgehen. Das Ergebnis sei festgehalten: Händels Musik, insbesondere seine Opern, haben ihre Wirksamkeit für die Gegenwart erwiesen. Es zeigte sich, daß der Inhalt der Oper und die allegorische Handlung des Oratoriums kein Hindernis für die Auffassung bedeuten, daß vielmehr Musik und Handlung eine unmittelbare erlebbare Einheit bilden. Voraussetzung für die Erschließung der Musik ist die Erfassung ihres Wesens durch Leiter und Ausführende auf der Grundlage der stilgerechten Wiedergabe. Für unsere Zeit aber ergeht die Forderung, Stellung zu nehmen zu Händels Musik, daß man in Göttingen diese Stellungnahme durch Klärung wesentlicher Probleme und durch neue Anregung erleichtert hat, bleibt das Verdienst der Leiter und Helfer dieser festlichen Aufführungen.

2. REICHS-THEATER-FEST-WOCHE IN HAMBURG.

Gedanken über das deutsche Musikdrama anläßlich der Juli-Festtage in Hamburg.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Von Gluck über Mozart, Beethoven, Weber und Wagner bis zu Pfitzner geht der gradlinige Weg eines deutschen musikdramatischen Opernschaffens. Sie alle, ob sie klassisch, jupiterhaft oder faustisch, ob sie volkstümlich oder romantisch empfanden, sie alle waren beseelt von der Einheit zwischen Wort und Ton, zwischen Melos und Rhythmus, zwischen Musik und Bewegung, zwischen Klang und Linie, sie waren erfüllt von den schöpferischen Gedanken eines gesamtkünstlerischen Ausdrucks, der auf der Ebene der „Guckkastenbühne" das in unendlich vielfältigerer geistiger Einheit einzufangen trachtete, was einst im offenen Amphitheaterrund ein ganzes Volk beseelte.

Verschob sich auch im Laufe der letzten Jahrzehnte das Verhältnis zwischen Volk und Kunst, in einer eigenartig tragischen Weise, die die hochentwickelte Differenzierung des menschlichen Geistes mit einer Distanzierung von ihrer volkhaften Bestimmung erkaufte, so hat es doch keinen Sinn, hierfür die zunehmende Verabsolutierung und Isolierung der Kunstformen allein verantwortlich zu machen. Das verjudete Kunstdogma des Marxismus versuchte dies, indem es die „dramatische, suggestive Form des Theaters" gegen die „epische, argumentierende" auszuspielen trachtete. (Brecht).

Nun, diese Zeiten sind vorüber. Wir haben gelernt, daß es, bei aller Vertiefung des volks- und gemeinschaftserzieherischen Thing-, Laien- und Singspielgedankens, keinerlei Zweck hat, an den Kunst f o r m e n zu doktern, wo der schöpferische, der gottbegnadete Geist sie bedingt. Wo würden die Werke eines Schiller, Goethe, Kleist und Hebbel, wo diejenigen eines Gluck, Weber, Wagner und Pfitzner bleiben, würde man ihnen die künstlerische Erlebnisperspektive einer „Guckkastenbühne" abstreitig machen wollen?

Nicht an den F o r m e n, sondern an dem B e t r i e b unserer Kunst liegt es, dieser zu einer breiteren, organischeren Erlebnisträchtigkeit zu verhelfen. Daß die Kunst wiederum richtig „betrieben" zu werden scheint, dafür legt auch das Verhältnis des Nationalsozialismus zur Kunst hinreichend Rechenschaft ab. Und daß der Nationalsozialismus bereit ist, die Fahne der deutschen Kunst mit aller Kraftaufbietung aufrecht zu erhalten, das bewies auch nach Dresden im vorigen Jahr, im Juni die diesjährige zweite R e i c h s - T h e a t e r - F e s t w o c h e in Hamburg.

Die Initiative des Staates führte, im Falle der Oper, eine einheimische hamburgische Kunstpflege und gesangliche deutsche Spitzenleistungen zu künstlerischen Höchstleistungen, die seine geistigen Führer, an der Spitze der Führer und Reichskanzler Adolf Hitler, persönlich in Augenschein nahmen. Es ist hier nicht am Platze, der ausgezeichneten künstlerischen Leistungen zu gedenken, die suggestiv anfeuernden Kräfte der Hamburger Dirigenten Eugen J o c h u m und Hans S c h m i d t - I s s e r s t e d t, die mitreißenden Führerwerte eines Wilhelm F u r t w ä n g l e r im einzelnen zu würdigen. Auch eine genauere Würdigung der einzelnen Opernaufführungen, des „Lohengrin" und der „Meistersinger" von Wagner, des „Freischütz" von Weber, des „Orpheus" von Gluck, der „Fledermaus" von Strauß erübrigt sich angesichts der Tatsache, daß der Q u e r s c h n i t t der Aufführungen von dem a u f w ä r t s s t r e b e n d e n N i v e a u der Hamburgischen Staatsoper hinreichend Rechenschaft ablegte, ein Niveau, das den einheimischen und den auswärtigen Gesangskräften ein ausgezeichneter szenischer Rahmen war. Wir hoffen und wünschen, daß dieser Rahmen auch dem Hamburgischen Opernleben der nächsten Spielzeit zum Füllhorn einer idealistischen z e i t - g e n ö s s i s c h e n Opernpflege werden möge. Denn nicht umsonst sind die Worte des Betreuers des deutschen Theaterlebens anläßlich der Festestagung in Hamburg gefallen; wörtlich sagte der Schirmherr der Reichstheater-Festwoche, Reichsminister J o s e p h G o e b b e l s in seiner Rede an die ver-

sammelten Intendanten: „Ich muß betonen, daß der Spielplan der vergangenen Saison zu ausdruckslos gewesen ist . . . .“

Daß aber, anläßlich der zweiten Reichstheater-Festwoche, in der Hamburgischen Staatsoper die Herausstellung des musikdramatischen Gedankens in den Werken eines Gluck, Weber und Wagner einen so sinnfälligen Ausdruck gewann, erfüllt mit größerer Freude als die Anerkennung der durchweg künstlerisch hochwertigen Spitzenleistungen es vermöchte. Denn im deutschen Musikdrama findet der Nationalsozialismus ein einzigartig dastehendes geistiges Vorbild eines deutschen, nordisch und faustisch sich reckenden Heldentums. Diese kontinuierliche Kette des deutschen Musikdramas einmal in entwicklungsgeschichtlicher Folge mit je einem Werke Händels, Glucks, Mozarts, Beethovens, Webers, Wagners und Pfitzners bewußt herauszustellen mit der Uraufführung eines zeitgenössischen deutschen Opernwerkes zu koppeln, würde fesselnden Auseinandersetzungen Anlaß geben. Die Pflege des deutschen Opernlebens findet gerade beim Führer, und hier nicht nur im Falle eines Richard Wagner, besonderes Interesse. Wie weit eine derartige systematische Herausstellung des besten musikdramatischen Operngutes durchzuführen wäre, wieweit man hier die Frage einer gleichzeitigen oder verteilten Opern- und Theateraufführung innerhalb einer Woche lösen könnte resp. in jährlicher Abwechslung bei der nächstjährigen Reichs-Theater-Festwoche durchführen könnte, dieses in Erwägung zu ziehen und zu entscheiden, müssen wir den verantwortlichen vorbereitenden Stellen überlassen.

HEIDELBERGER REICHSFESTSPIELE 1935.

Von Direktor Otto Seelig, Heidelberg.

Die für den künstlerischen Gesamteindruck der Fest-Schauspiele im Schloßhofe und Königssaale so überaus wichtige musikalische Illustrierung hatte diesmal dadurch einen einheitlicheren Charakter bekommen, daß man die Vertonung der aufzuführenden Werke — einem Komponisten übertrug. Man war auch zu der richtigen Einsicht gekommen, daß die Musik nur dann zweckentsprechend ist, wenn sie nur für das betreffende Werk bestimmt ist. Der Versuch vom vorigen Jahre, den „Sommernachtstraum“ mit Bruchstücken aus Kompositionen von des Dichters Zeitgenossen H. Purcell auszustatten, war eine musikhistorische Schrulle, zu der man hoffentlich nicht mehr zurückfinden wird.

Der Komponist Leo Spies hatte schon bei den vorigjährigen Festspielen durch seine Musik zu Goethes „Götz“ und dem altvlämischen Reimspiele „Lanzelot und Sanderein“ seine besondere Eignung für ein derartiges Kunstschaffen dargetan. (Wir haben im Septemberhefte 1934 der ZFM darüber berichtet.) Diesmal hatte er auch Kleists „Kätchen von Heilbronn“, Shakespeares „Was ihr wollt“ und Lessings „Minna von Barnhelm“ musikalisch auszustatten, und er hat auch diese Aufgaben mit gutem Erfolge gelöst. Es gehört hiezu ein feinfühliges Einpassen in den Geist der zu behandelnden Dichtung. Der Komponist darf einerseits sich nicht störend in den Vordergrund drängen, andrerseits aber muß er selbstständig genug sein, in Szenen, die ein stärkeres Vortreten der Musik verlangen, seine Eigenart zur Geltung zu bringen. Nicht zum wenigsten muß er dabei die Fähigkeit besitzen, die verschiedenen Stilarten zu beherrschen. Leo Spies verfügt über diese Eigenschaften in erforderlichem Maße und kann daher einen guten Teil des hervorragend künstlerischen Erfolges der diesjährigen Reichsfestspiele für sich in Anspruch nehmen.

Kleists „Kätchen“ kommt dem musikalischen Illustrator von vorneherein entgegen. Sehr viele Szenen dieses Kernstückes deutscher Romantik rufen die Musik geradezu herbei, und der Tonmaler hat es verhältnismäßig leicht, hier die richtige Farbe auszuwählen. Der Komponist fand denn auch durchweg den geeigneten Ton, und besonders die unvergleichliche Poesie der Traumszene unter dem Hollunderbaume wußte er wirkungsvoll hervorzuheben. Nicht weniger passende Untermalungen finden das Fehmgericht, die Kampfszenen, der Schloßbrand und die Feststimmung des Schlusses.

Auch die Vertonung der „romantischen Komödie“ Shakespeares, dieser köstlichen Mischung von zeitloser Liebessehnsucht und dem derben Humor des „merry old England“ ist dem Komponisten gut geglückt. Seine Musik schlägt hier ganz andere Töne an, weiß sowohl die lyrischen wie die burlesken Stellen, besonders auch die vermittelnden Übergänge und die fröhliche Hochzeitsstimmung am Schlusse zu schildern. Recht reizvoll ist die Vertonung von Violas Lied: „Komm herbei, Tod“ mit der Begleitung von Streichern und Guitarre; Angela Saleckner sang es mit rührendem Kinderstimmchen.

Unser anfängliches Befremden, auch Lessings „Minna von Barnhelm“ in Musik gesetzt zu sehen, wich bei der Aufführung einer angenehmen Enttäuschung: der Komponist hatte sich darauf beschränkt, den Abend durch eine Art von erfreulich knapp gehaltener Lustspielouvertüre einzuleiten, deren Schluß am Ende kurz wiederkehrt, und deren Stil dem Stücke gut angepaßt ist. Ohne die Melodie des 18. Jahrhunderts ängstlich zu kopieren,

hören wir ein klares, auch im Durchführungsteile durchsichtig gearbeitetes Tonstück, das in seinem Seitenthema bedeutungsvoll auf die kriegerischen Zeiten des alten Fritz hinweist. Man möchte wünschen, dies frische Musikstück immer mit unserm Meisterlustspiel verbunden zu sehen.

Eine von diesen Aufführungen ganz verschiedene Aufgabe hatte der Komponist des Kurt Heynickeschen Thingspiels „Der Weg ins Reich", Georg Blumensaat, zu erfüllen, für welches zum erstenmale die neue Thingstätte auf dem Heiligenberge den prachtvollen Schauplatz bot. Hier handelte es sich nicht um eine stilvolle Umrahmung von Kunstwerken verschiedener Zeiten und Eigenart, sondern um feierliches Hervorheben einer symbolischen Kulthandlung aus dem Erleben des deutschen Volkes durch Ton und Rhythmus. Eindringliche Fanfarenmotive, charakteristische Trommelwirbel wuchtige Sprechchöre überwiegen. Wenige Gelegenheiten zum Malen dramatischer Vorgänge werden vom Komponisten entsprechend verwertet und zuletzt weiß er eine volkstümlich gehaltene ernste Weise anzustimmen, welche feierlich und weihevoll das Kultspiel abschließt.

ZWEITES SÄCHSISCHES SÄNGERFEST IN LEIPZIG.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Vom 28. bis zum 30. Juni, also wenige Tage nach Abschluß des Reichsbachfestes, fand bereits wieder ein Musikfest größten Stils in Leipzig statt: Der Gau Sachsen des Deutschen Sängerbundes hatte nach zehnjähriger Pause seine Mitglieder zu einer jener machtvollen Kundgebungen berufen, bei denen künstlerisches Wollen und vaterländische Gesinnung jenen für den Männergesang typischen, aber immer wieder eindrucksstarken Zusammenklang ergeben. Mitbestimmend für den Entschluß zu diesem Gausängerfest war die Tatsache gewesen, daß es allen Bemühungen zum Trotz nicht gelungen war, nach langen Jahrzehnten wieder einmal ein allgemeines deutsches Sängerfest nach Leipzig und damit nach Sachsen zu bekommen — ein Wunsch, der durchaus begreiflich erscheint angesichts der unbezweifelbaren Feststellung, daß Sachsen schon rein zahlenmäßig eine führende Stellung im deutschen Männerchorwesen einnimmt. Das Gausängerfest zeigte dies auch sehr deutlich, da die Zehntausende von Sängern selbst einer Großstadt wie Leipzig das Gepräge zu geben vermochten. Das Festbuch wurde in einer Auflage von 42 000 Stück hergestellt. Leipzig ist als Feststadt dieser Art außerdem noch sehr geeignet, da es in den Baulichkeiten der Technischen Messe Festhallen besitzt, die auch größter Beanspruchung gewachsen sind.

Dem Massenchorgesang waren das Begrüßungskonzert sowie die drei Hauptkonzerte vorbehalten. Das dritte Hauptkonzert brachte lediglich gemischtchörige Werke und gab damit dem begrüßenswerten Bestreben des DSB Ausdruck, die oft beklagte Kluft zum gemischten Chorwesen zu überbrücken. Zahlreiche Sonderkonzerte gruppierten sich um diese Hauptveranstaltungen. Das Völkerschlachtdenkmal diente als weihevoller Raum für eine Reihe von Aufführungen, Liedvorträge auf öffentlichen Plätzen der Stadt fanden dankbare Zuhörer. Schuljugend, Hitlerjugend. Wehrmacht und Wehrverbände traten bereits vor Beginn des eigentlichen Festes mit Liederkonzerten vor die Öffentlichkeit — kurz: in allen möglichen Formen und in größter Mannigfaltigkeit verschaffte sich der Gedanke des deutschen Liedes Geltung. Es war fast ein Zuviel, da mehrfach vier Konzerte gleichzeitig stattfanden und sich gegenseitig die Besucher entzogen. Auch der Berichterstatter konnte natürlich nur einen Teil wahrnehmen, doch bekam man immerhin ein ziemlich klares Bild von der gegenwärtigen Lage im deutschen Männergesang, vor allem auch deshalb, weil man zeitgenössische Kompositionen in großer Zahl berücksichtigt hatte.

Der eigentliche Gewinn des Festes wird durch die Feststellung gekennzeichnet, daß eine edle, von jeder falschen Sentimentalität freie volkstümliche Liedkunst in gutem, teilweise maßvoll polyphonem Satz zusehends Raum gewinnt. Gelungene Schöpfungen dieser volksliedhaften Haltung lernte man kennen in dem „Abschied" von Wilhelm Weismann, dem „Deutschen Volkslied" von Hugo Herold und dem „Verschwundenen Stern" von Georg Kießig. Einen besonders feinen Instinkt für modernen volksliedhaften Ausdruck besitzt vor allem Hermann Grabner, dessen Lieder aus dem „Fackelträger" durch ihre schlichte, dabei männlich-herbe Gefühlswelt unmittelbar ansprechen; mit dem uraufgeführten Chor „Tritt gefaßt" bereichert Grabner die gute Liedliteratur für Männerchor um eine neue wertvolle Schöpfung. Stark bekenntnishafte Haltung ist diesen Liedern ebenso zu eigen wie vielen anderen, da das Bekenntnislied, der bewußt vaterländischen Haltung des DSB entsprechend, reichlich vertreten war. Verbindet sich wirkliche Inspiration und tonsetzerisches Können mit der Gesinnung, so entstehen auch gelungene Gebilde, so „Weckruf" und „Deutscher Morgen" von Armin Knab, „Heilig Vaterland" von Heinrich Spitta, „Junge Aktivisten" und „Abschied" von Hermann Ambrosius, „Morgenlied" von Hermann Erdlen und das „Türmerlied" von Paul Geilsdorf; der Chor „Kreuze im Osten" dieses letzten Komponisten wirkte dagegen weniger überzeugend, da der Text

doch zweifellos einen schlichten Satz verlangt. Otto Wittenbechers „Lied vom Bauen" krankt daran, daß es moderner beginnt, dann aber in das Übliche verfällt. Einen erfreulichen Eindruck macht auch die „Feier der jungen Front" von Richard Trunk, der überzeugende hymnische Töne findet.

Neben dieser ernstzunehmenden vaterländischen Kunst gab es allerdings auch „solche und sone". Wenn der altehrwürdige Heinrich Zöllner, unbekümmert um den Grad der Originalität, eine „Vaterländische Ouvertüre" schreibt und in seiner „Vätergruft" die bewährte „Männerchor-Weis" in einer sogar sympathischen Form anstimmt, so nimmt man ihm das nicht übel. Wenn aber von einem anderen Tonsetzer das „Hohelied der deutschen Seele" in einem lärmenden fassadenhaften Achtzehnhundertneunziger-Stile gesungen wird oder wenn „volkstümliche", noch dazu gemischtchörige Kantaten mit Chorälen und nationalen Symbolliedern in einer abstoßend äußerlichen Weise herumwirtschaften, so fragt man sich doch, wie eine solche „Kunst" von Vorvorgestern heute noch vor eine breitere Öffentlichkeit kommen kann. Unsere Symbollieder sind einfach nicht dazu da, jedes fragwürdige musikalische Gericht zu garnieren und dadurch etwas „schmackhafter" zu machen. Wann endlich wird man derartiges verabschieden; man hat es ja nicht nötig, das Fest bewies, daß es Bekenntnismusik von starker, eigenwüchsiger Haltung zur Genüge gibt. Nicht so schlimm ist die „Vaterländische Hymne" von Otto Jochum, der aber hier auch mit recht äußerlichen Mitteln arbeitet.

Ein Sonderkonzert war dem Schaffen des vogtländischen Komponisten Julius Gatter gewidmet, dem z. B. in dem „Straßenlied", der „Abendweise" und dem Chor „Das ewige Deutschland" schöne Würfe gelungen sind; anderes — „Glück" und „Deutschland" wirkt gewollt, ja gequält. Wie kann man übrigens einen derartigen Bombast wie die Verse zu „Deutschland" überhaupt komponieren! Achtung erzwingt das tonsetzerische Wollen und Können Gatters aber auf alle Fälle.

Daß sich übrigens ein vorwiegend auf klangliche Wirkung gestelltes Männerchorwerk schreiben läßt, ohne gleich geschmacklos zu werden, bewies das Prunkstück „O Herrlichkeit, nun jauchzet das Licht!" von Johannes Schanze. Kunstvoll, dabei realistisch im Ausdruck arbeitet Günther Ramin in seiner Vertonung des 13. Psalms.

Reichlich war das deutsche Volkslied in guten Sätzen vor allem Walther Hensels vertreten. Die Akademischen Sängerschaften unter Hermann Grabner boten hier eine besonders glückliche Auslese dieser urgesunden Kunst. Auch Paul Geilsdorf steuerte einige wertvolle Volksliedsätze bei. Überraschend gut wirkte „Ein feste Burg" im Biciniensatz Johann Walthers. Das dritte gemischtchörige Hauptkonzert brachte als ersten Teil eine schöne Folge alter Meister in tadelloser Ausführung und wurde dadurch zu einem Höhepunkt des Festes. In die Leitung der Massenchorkonzerte teilten sich Gustav Wohlgemuth — dem von der Stadt Leipzig ein Ehrensold bewilligt wurde — und Gauchormeister Paul Geilsdorf, ein impulsiver, dabei aber geschmackvoller Musiker, bei dem die künstlerische Zukunft des Gaues sicher in guten Händen ist.

Schönste Eindrücke vermittelte der Festzug sowie die Weihestunde am Völkerschlachtdenkmal; das wundervolle Bild des fahnenumsäumten Sees wird man nicht so schnell wieder vergessen. In solchen Dingen haben die deutschen Sänger nun einmal „etwas los".

Hermann Abendroth gab dem Fest einen klangvollen Schlußpunkt durch ein — leider unzureichend besuchtes — Sonderkonzert mit dem Gewandhausorchester. Freischütz-Ouverture, Schuberts „Unvollendete" und Brahms' „Zweite" verloren in dieser tiefschöpfenden Wiedergabe jede Spur von Abgespieltheit und wirkten mit prachtvoller Unmittelbarkeit.

Daß sich im DSB Neues kräftig regt und sich mit Erfolg gegen Überaltetes durchsetzt, daß aber auch das wertvolle Alte liebevoll gepflegt wird: diesen Eindruck nahm man von dem Fest mit. Der DSB behauptet jedenfalls mit Erfolg seinen Ruf, einer der stärksten kulturellen Aktivposten unseres Volkstums zu sein.

LUDWIGSBURGER SCHLOSS-KONZERTE.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Unter glücklicher Leitung von Wilhelm Kraemer hat sich die Sommerreihe des dritten Jahres so erfolgreich ausgewirkt daß die Nachfrage den Raum des Ordenssaales weit überstieg. Die besondere Eigenart der Konzerte bestand von Anfang an darin, daß die Vortragsfolgen bestimmt und für diese dann die Ausführenden gesucht wurden; die Musikfreunde fühlen heraus, mit welcher Liebe und Kenntnis die Schätze ausgewählt werden, die gerade für den köstlichen Raum passen. An einem klassischen Abende des Wendling-Quartettes hörte man u. a. ein Beethovensches Frühwerk (Opus 18/6). Reichhaltige Lese aus dem 18. Jahrhundert brachte das zweite Konzert: Kostbarkeiten von Bach, Händel, Telemann. Als Gambenspieler lernten wir Hermann von Beckerath (München) kennen; auch das Salzburger Mozartquartett wirkte mit (Viola d'amore: Karl Stumvoll). Am Cembalo begleitete Li Stadelmann (München) ihre eige-

nen Vorträge umfaßten deutsche und französische Meister. Der dritte Abend war Hugo Adolfs Italienischem Liederbuche gewidmet (35 von den 46 Gesängen kamen zu Gehör); abwechselnd sangen Hedwig Cantz (vom Holle-Madrigal) und Prof. Johannes Willy aus Frankfurt, der jetzt an die Württ. Hochschule für Musik verpflichtet ist. Die Begleitung übernahm Hermann Reutter. Am nächsten kam Prof. Willy dem Wunschbilde des Wolfsstils. Im übrigen erinnerte dieser Abend daran, daß wir in Tübingen und Stuttgart kräftigst für Wolf eintraten; so Prof. Emil Kauffmann und Hugo Faißt, die mit dem Tondichter in regelmäßigem Briefverkehr standen; auch August Halm und die Professoren Wilhelm Schmid und Edwin Mayser sind mit der Wolfbewegung verbunden.

MÜNCHENER FESTSPIELE 1935.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Mozart:

Für seine Mozartfestspiele besitzt München im Residenztheater den stilidealen Aufführungsort. Geschwisterlich eint sich der von Cuvilliés' Meisterhand in einer festlichen Symphonie von Weiß, Gold und Purpurrot ausgestattete Raum, ein Juwel der Rokokobaukunst, der wesensverwandtten Schöpfung des Salzburger Meisters, den mit der hier erfolgten Uraufführung des „Idomeneo" Beziehungen unmittelbarster Art an dies Haus knüpften. Jene erwartungsfroh gehobene Stimmung, die Voraussetzung jeden Festspielerlebens sein müßte, stellt sich an dieser Stätte der freudigen Eindrücke mit holder Selbstverständlichkeit ein. Während in dem den Wagner-Aufführungen geweihten Prinzregententheater der Festspielgedanke in strenger Betontheit verkörpert erscheint, mutet das Residenztheater in seinem einzigartigen Gemisch von „Gelockertheit und Haltung, von ornamentalem Spiel und architektonischem Ernst" wie eine zu festlichen Zwecken getroffene Improvisation an, die gleich einer mit Girlanden und Kartuschen geschmückten Laube den Zuschauer im vollen Zauber der Intimität umschließt.

Solche Macht der Stimmung, die dem „genius loci" entstrahlt, läßt sich wohl an keinem anderen Orte in ähnlicher Unmittelbarkeit wiederholen. Es muß füglich als Ideal erscheinen, an dieser Stätte sämtliche Schöpfungen Mozarts von der ersten bis zur höchsten Reife in festlicher Reihe vorüberziehen zu lassen. Die Wiedereinführung des „Idomeo" und die Neuinszenierung des „Titus" wird den Festspielen von 1936 vorbehalten bleiben; 1935 fügte als neues Kettenglied dem Festspielplan „Gärtnerin aus Liebe" ein. Läßt sich gleich das Buch dieser komischen Oper trotz der sorgsamen und liebevollen Bearbeitung Anheißers nicht völlig retten, da der dramaturgische Mangel nicht beseitigt werden konnte, daß die Handlung längst vor dem letzten Fallen des Vorhangs zu Ende ist und die Aufmerksamkeit des Zuschauers infolgedessen an Entkräftung der Spannung dahinmagert, so wächst einem die wahrhaft köstliche Musik von Hören zu Wiederhören inniger ans Herz. Welch sprudelnde Jugendfrische des Humors, wenn dieser gleich sich auch noch nicht zu jener großen charakterformenden Prägnanz zusammenschließt, wie man sie später in „Figaros Hochzeit" bewundert. Was für ein bezaubernder Schwärmergeist in den lyrischen Stücken, hier und dort gar schon ein Aufflackern des Dämonikers, der in Ramiros c-moll-Arie bereits einen Ausdruck schier unheimlicher Leidenschaftlichkeit beschwört! Und wie großartig wirkt endlich der kühne formale Bogenschwung der beiden Finali! Leo Pasettis Bühnenbilder und Kostüme sind nicht allein aus dem Geiste des Werkes heraus entworfen, der Bühnenbildner hat bei ihrer Gestaltung sich zugleich in die Sphäre des einzigartigen Residenztheaterinneren hineingefühlt, so daß ein Eindruck von vollendeter Harmonie, reizvollsten Ineinanderspielens von Ton, Linie, Farben und Raumstimmung entsteht.

Manche Anregung mag dem Festspielbesucher der Vergleich zwischen der „Gärtnerin aus Liebe" und „Cosi fan tutte" gewährt haben, denn in dem frühen Werke scheinen wesentliche Bestandteile der späteren Schöpfung bereits keimhaft vorgedeutet. Daß die Opernleitung auch die von der Publikumsgunst weniger verwöhnte „Entführung aus dem Serail" auf dem Festspielplan nicht fehlen ließ und so dem künstlerischen einen Vorrang vor dem Kassenstandpunkt einräumte, verdient besondere Anerkennung. Die stärkste Anziehungskraft auf die fremdländische Besucherschaft übten, wie schon in früheren Jahren, „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Zauberflöte". Von diesen dreien läßt sich die Aufführung der letzteren in ihrer gegenwärtigen szenischen und dekorativen Erscheinungsform schwerlich mehr als „Festspiel" bezeichnen. Man hatte, als vor Jahren „Die Zauberflöte" vom großen ins kleine Haus hinüberwanderte, den Versuch gewagt, die mythische Größe und Erhabenheit des Werkes, seine klassischen Linien zu buntscheckiger Märchenwirkung, etwa in der Art der Perrault'schen „Contes", zu intimisieren, und diese Verkennung von Wert und Wesen der Schöpfung wirkt heute noch in der szenischen Gewandung weiter, die durch allmähliche Verschlissenheit das Abwegige und Widersprüchliche der Inszenierung nur zu gesteigerter Peinlichkeit des Eindrucks gelangen läßt. Es streift

in der Tat die Grenze unfreiwilliger Komik, wenn Tamino bei den Worten „Es zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen, daß Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen" sich undefinierbaren Stoffgebilden gegenübersieht, die der geringste Luftzug in schwankende Bewegung versetzt. Auch die vorzüglichste sängerliche Besetzung, an der man es gewiß nicht fehlen läßt, vermag den brennenden Wunsch nach baldigster szenischer Erneuerung der „Zauberflöte" nicht zum Verlöschen zu bringen.

Unbedingte Anerkennung verdient dagegen das Bestreben der Opernleitung, die sich von Jahr zu Jahr der einzigartigen Möglichkeiten der Münchener Mozart-Festspiele deutlicher bewußt wird, ein stilbewußtes, stimmideales Ensemble heranzubilden, und es ist kein geringer Triumph für die verantwortlichen Stellen, daß die sämtlichen Mozartaufführungen (mit Ausnahme des durch plötzliche Erkrankung notwendig gewordenen Einspringens von Helge Roswaenge als Tamino) von einheimischen Kräften durchgeführt werden konnten. So ward sowohl in den Ensemble- wie auch aus vielen Einzelleistungen deutlich, daß München gegenwärtig Mozartsänger von hohem und höchstem Rang besitzt. Den Preis des zaubervollsten Mozartgesangs errang wohl Elisabeth Feuge, die Sandrina in „Gärtnerin aus Liebe", Gräfin in „Figaro", Donna Anna in „Don Giovanni", Fiordiligi in „Cosi fan tutte" und Pamina in der „Zauberflöte". Dem stimmlichen Wunder ihrer von jeglichem technischen Mühen entschlackten neidenswert leichten Tongebung, der eine förmliche Entmaterialisierung des Klanges gelingt, eint sich eine anmutige, in ihren Mitteln sehr gepflegte Darstellerin. Ebenbürtig neben ihr behauptete sich wiederum die im seelischen Timbre wohl noch um einen Grad wärmere Felicie Hüni-Mihacek, deren Armida („Gärtnerin aus Liebe") ein wahres Kabinettstück fein dosierten musikalischen Humors bedeutet. Herrlich in der gegenseitigen Durchdringung gesanglichen und darstellerischen Adels ihre Gräfin Almaviva, ihre Donna Anna. Als Susanne eiferten Hildegarde Ranczak und Anny van Kruyswyk, die Figur von Figaros Braut nach sehr verschieden gearteten künstlerischen Temperamenten zu gestalten. Gibt die erstere ihrer überaus lebhaften und resoluten Susanne die munteren Farben des Aquarells, so bevorzugt Anny van Kruyswyk die zarteren und ruhigeren Tönungen des Pastells. Eine vorzügliche Mozartsoubrette, als Serpetta, Cherubin, Zerlina und Papagena gleich gut am Platze: Marta Schellenberg. Unter den Männern ragt vor allem Heinrich Rehkemper hervor, durch die Geschmeidigkeit seines schlanken Baritons wie durch Spiellebendigkeit zum Mozartspezialisten vorbestimmt. Man kann sich keinen geistvolleren Figaro, keinen von natürlicherer Stegreiflaune durchpulsten Guglielmo oder Papageno vorstellen, ja, selbst dem Don Giovanni dieses Künstlers scheint ein Schuß leichtflüssigen Buffoblutes beigemischt. Paul Benders Sarastro und Komthur tragen den Adel unerreichter Größe. Julius Patzaks geschmeidiger Tenor findet in einem Belmonte, Ferrando und Oktavio dankbare Aufgaben, Fritz Krauß, der vielseitigste der Münchener Tenöre, glänzte als Belfiore und Tamino. Um die Buffobelange kann es in München nicht schlecht bestellt sein, solange Bertold Sterneck (Osmin, Leporello, Alfonso), Carl Seydel (Podesta, Monostatos) ihre charakterformende Kunst bewähren und gar ein Pedrillo, wie ihn Walter Carnuth auf die Bühne stellt, an tenoralem Stimmreiz mit jedem Lyrischen zu wetteifern vermag. Idealbesetzungen, wie etwa die des Sprechers in der „Zauberflöte" durch die in dieser Rolle gegenseitig sich ablösenden Heldenbaritöne H. H. Nissen und Georg Hann sind regelrechte Schleckbissen für den Kenner.

Leider haben wir dieses Jahr Richard Strauß als Mozartdirigenten vermissen müssen. Er wird sich in der Richard Strauß-Woche auf die Interpretation eigener Werke beschränken. Doch besitzt er in Hans Knappertsbusch, vor allem als Deuter von „Figaros Hochzeit" und „Cosi fan tutte", einen vorzüglichen Platzhalter, der ganz in Strauß'schem Geiste schafft. Daneben zeigte sich der Leipziger GMD Paul Schmitz, der bekanntlich früher in München wirkte und somit kein Fremdling im Hause ist, nach künstlerischer Art und Wesen auf die Maße echten Mozartstils geeicht. Niemals verliert sich dieser musikgeistige Dirigent an das verfälschte Bild eines nur „heiteren", tändelnden Mozart. Feuer und federnde Kraft entblitzt seiner Deutung. Ferner verschmäht es Schmitz zur Kundmachung des „Gefühls" zu übermäßigen Dehnungen zu greifen, die weniger Vertiefung des Empfindungsgehaltes als vielmehr dessen Veräußerlichung in einer breiigen Versentimentalisierung bedeuten müßten. Die Kunst der Begleitung wird vollends zur duftigen Umhüllung der in ihrem Eigenrechte stets geachteten Singstimmen. So konnte es nicht fehlen, daß die von ihm geleiteten Vorstellungen sich durch besonderen Fluß, Laune, Lebendigkeit und Stilwillen auszeichneten.

Richard Wagner:

Mit ähnlichem Rechte wie von einem Münchener Mozartstil läßt sich auch von einem Münchener Wagnerstil sprechen. Das zwar nicht starre, aber entschlossene Festhalten an diesem hat die Münchener Wagneraufführungen selbst in Zeiten zügellosester Regie- und Deuterwillkür vor den Zerrbildern eines „modernisierten" Wagner behütet und

nie den Wurzelhalt in des Meisters eigenen Ausführungsbestimmungen verlieren lassen. Wenn dem Hochziel einer unbedingten Wagnertreue die Treue gehalten wurde, so war dies vor allem dem vereinten, gleichgestimmten Mühen von Bühnenbildner, Spielleiter und Dirigenten zu danken. Den in solchem Sinne unermüdlich tätigen Männern, Adolf Linnebach, Leo Pasetti, Kurt Barré und Hans Knappertsbusch, die sich übrigens keineswegs begnügen, bei dem Erreichten stehen zu bleiben, sondern um stete Steigerung und Vervollkommnung des Eindrucks ringen, gebührt hierbei der Zoll besonderer Anerkennung.

Dieser Münchner Wagnerstil hat das Feingefühl der Theaterbesucher derart geschärft, daß Verstöße gegen den Geist des Werkes, selbst wenn sie sich ins glänzende Gewand des virtuosen Effektes hüllen, nicht ohne Widerspruch hingenommen werden. So mußte es verstimmend wirken, wenn eine Isolde, Trägerin eines weit über Deutschland hinaus bekannten Namens, im zweiten Aufzuge des Tongedichts einen geradezu barbarischen Strich beantragte, der mit dem Wesen des Festspiels völlig unvereinbar ist. Auch wenn dieselbe Künstlerin das „Mir erkoren — mir verloren“ nicht, wie Wagners Regievorschrift anweist, „mit starr auf Tristan geheftetem Blick“, sondern geradewegs ins Publikum singt, so war solches bisher des Landes nicht der Brauch. Mag der Darsteller des Kurwenal auch ein noch so temperamentvoller Gestalter sein, er darf bei seiner Trutzweise „Herr Morold zog zu Meere her“ nicht bis in Isoldens Nähe vorbrechen, wie sollte er sonst von Tristan „fortgescholten“ werden können!? Und was soll man gar sagen, wenn derselbe Sänger bei seinem nächsten Auftritt das „Auf, auf! Ihr Frauen!“ geradewegs Isolde und Brangäne ins Gesicht schleudert, statt die Aufforderung an die im Schiffsraum befindlichen dienenden Frauen zu richten. Hans Sachs darf ferner beim ersten Aktschluß der „Meistersinger von Nürnberg“ nicht den leeren Singestuhl besteigen, um so noch mittelpunktartiger die Szene zu beherrschen. Ortrud kann unmöglich bei der Ankunft des Lohengrin bis auf Schrittweite auf diesen zugehen und ihm unmittelbar ins Gesicht blicken. Wenn eine Fricka bei der großen Auseinandersetzung im zweiten Akte der „Walküre“ Wotan fortgesetzt den Rücken zeigt und damit im permanenten Schmollwinkel steht, so rückt die Szene bedrohlich in die Nähe einer ehelichen Meinungsverschiedenheit im banal bürgerlichen und alltäglichen Sinne; es handelt sich jedoch immerhin um eine Auseinandersetzung zwischen Göttern.

Derartige Verstöße wider den sonst im Prinzregententheater gewohnten Darstellungsstil und gegen Wagners eigene Anweisungen mögen sich zum Teil von der Tatsache herschreiben, daß für die Wagner-Festspiele eine Reihe von Gästen herangezogen worden war. Vor allem hatte man sich eine Anzahl sonst in Bayreuth beschäftigter Künstler gesichert. Unter diesen schuf vor allem die Kundry von Marta Fuchs einen alle Erwartungen übergipfelnden Eindruck, vor dem selbst die Erinnerungsbilder an eine Mottl-Faßbender und Morena verblaßten: stimmcharakteristischer kann diese Rolle nicht gesungen, ausdruckstiefer nicht gestaltet werden. Frida Leider (Isolde, Brünnhilde) bestach vor allem durch ihre vollendete Gesangskultur; von wieviel geistiger Durchformung ihre kluge Gestaltungsweise sonst auch zeugen mag, der Abstand zwischen ihr und der zu verkörpernden Figur scheint niemals völlig aufgehoben. Die gestaltungsmäßig vorzügliche Elsa von Rosalind von Schirach fesselte vor allem durch die unkonventionelle Auffassung, die auf das übliche Charakterisierungsmittel des „Rührenden“ verzichtete und dafür das leidenschaftlich liebende Weib zum Herzpunkt der Figur erhob. Eyvind Laholm formte Lohengrin und Stolzing auf männlich ansprechende, unsentimentale Weise, worin ihn sein herber, baritonal gefärbter Tenor unterstützte. Fritz Wolff gab einen geistfunkelnden, beinahe überbeweglichen Loge. Auch als Siegmund und Parsifal setzte sich die Kraft seiner Persönlichkeit, trotz einiger stimmlicher Mängel, siegreich durch. Josef von Manowarda schuf neben den vorzüglichen einheimischen Vertretern einen Pogner und Gurnemanz von Eigengültigkeit und Gemütswärme. Schade, daß man nicht auch für Alberich und Klingsor, zu deren idealer Besetzung im eigenen Ensemble ein scharf deklamierender, dämonisch durchflammter Künstler fehlt, einen Gast ausersehen hatte. Hier wäre die Gewinnung eines solchen jedenfalls gerechtfertigter gewesen als in anderen, minder notwendigen Fällen, wo sich der Bedarf aus eigenen Beständen vortrefflich hätte decken lassen.

Am gewaltigsten im Eindruck, jeder Zoll ein Wagnersänger höchsten Ranges, wuchs wiederum Wilhelm Rode empor. Sein Telramund, Sachs und Wotan überraschen immer wieder durch neue Seiten, und so wird des Bewunderns bei diesen überragenden Leistungen kein Ende. Zu einem Heros der Münchener Festspiele hat sich auch der stimmmächtige Bassist Ludwig Weber entwickelt. Sein Landgraf, König Heinrich, Marke, Pogner, Fasolt und Hagen — eine Reihe gesanglich wie darstellerisch gleich vollendet geprägter Eindrücke. Paul Benders künstlerisches Edeltum feierte den schönsten Triumph in der Rolle, die er am unmittelbarsten und einzigartigsten mit seinem Wesen zu durchbluten vermag, als Gurnemanz. Unübertroffen ebenso der Charakteristiker Carl

Seydel als Mime. Maria Olszewska, fast durchweg zu sehr auf äußere Wirkung und große Opern-Effekte bedacht, ragt mit ihrer Ortrud in Rodes Nähe. Hanns Hermann Nissens Bariton (Gunther, Hans Sachs) berückt durch schimmernde Timbreschöne, ebenso bereitete Georg Hann mit seinem Amfortas, Wolfram, Kothner und König Heinrich Feste prachtvollen Stimmklangs. Julius Pölzer, äußerlich das Ideal eines Tristan, Siegfried und Parsifal, besticht zugleich durch seine starke Geistigkeit und ein loderndes Ausdruckstemperament. Letzteres ließ auch Cäcilie Reich eine hinreißende Elisabeth und Sieglinde gestalten. Einen unvergleichlichen Eindruck nenne ich zum Beschluß: Luise Willer, die idealste aller Brangänen.

Aus den angeführten Sängerleistungen, unter denen natürlich noch eine ganze Anzahl weiterer Namen der rühmenden Nennung bedürfte, falls es der Raum gestattete, mag der Leser schon ersehen haben, daß sämtliche Schöpfungen Wagners von „Tannhäuser“ bis „Parsifal“ zur Aufführung gelangten. Die überwiegende Mehrzahl der Werke, „Tristan und Isolde“, „Meistersinger“, „Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“ hatten in Hans Knappertsbusch einen großartigen, zu breitesten Tempo-nahmen geneigten aber atemfüllenden Deuter erhalten. In der musikalischen Leitung des „Tannhäuser“ durfte Karl Fischer sein stürmisches musikantisches Temperament ausleben, in die Interpretation des „Lohengrin“ teilten sich mit gleich überzeugendem Gelingen Karl Tutein und Paul Schmitz, letzterer hatte zudem noch zwei Meistersinger-Aufführungen übernommen.

Ausgezeichnet, eigentlich noch die Erwartungen übertreffend war der Besuch der Festspiele; vor allem hatte das Ausland erfreulich viele Besucher entsandt, so daß die festliche Stimmung nirgends durch den Anblick leerer Reihen gestört oder beeinträchtigt wurde. In seinen Opernfestspielen gipfelte so der „Münchener Festsommer“.

ZOPPOTER WALDOPER 1935.

Von Heinz Kühl, Danzig.

Auf dem diesjährigen Spielplan der Zoppoter Waldoper standen Wagners „Rienzi“ und die „Meistersinger“. Der Eindruck, den Rienzi hinterließ, mußte insofern zwiespältig bleiben, als das laute Wesen dieser „Großen Oper“ und der Schauplatz einer Waldbühne unvereinbare Gegensätze bleiben müssen. Unbestreitbar verhilft jedoch die Riesendimension der Naturbühne den Massenszenen zu unerhörter Wirkung. Hermann Merz nutzte in seiner Inszenierung die sich hier bietenden Möglichkeiten voll aus: die Aufführung überbot an äußerem Prunk alle bisherigen. In den Meistersingern kommt die Feier der Johannisnacht stark den Mitteln der Waldbühne entgegen, wie denn auch das Schlußbild von stärkster Wirkung und Eindringlichkeit war. (Das dritte Bild wurde dagegen durch die Unlogik des Bühnenaufbaus wesentlich beeinträchtigt).

Unter den gesanglichen Leistungen sind an erster Stelle zu nennen: Margarete Klose als Adriano und Käte Heidersbach als Eva (auch als Friedensbote in Rienzi). Gotthelf Pistor setzte für die Rolle des Rienzi seine prächtige Stimme ein, hatte allerdings stellenweise etwas unter den Witterungseinflüssen zu leiden. Überhaupt schienen die Männerstimmen stärker unter dem „nordisch-rauhen“ Klima gelitten zu haben: Nicht immer ganz frei mutete die Stimme von Robert Burg an, dessen Gestaltung der Rolle des Hans Sachs im übrigen eine Meisterleistung war. Auch August Seider als Walter von Stolzing konnte stimmlich nicht alle Wünsche erfüllen. In den übrigen Partien bewährten sich Elsa Wieber als Irene, Hermann Wiedemann als Beckmesser und Orsini, Margarete Arndt-Ober als Magdalene, Ivar Andrésen als Pogner, Martin Kremer als David, um nur die wichtigsten zu nennen. Die musikalische Leitung hatte Prof. Robert Heger, der, wie schon in den Vorjahren, sich als Dirigent von unbedingter Werktreue und überlegener musikalischer Gestaltungskraft erwies.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 31. Mai: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude“. Motette f. 5stimm. Chor.

Freitag, 7. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge G-dur f. Orgel (vorgetr. von Volker Gwinner). —Joh. Seb. Bach: „Auf Pfingsten“ für 4st. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ Motette für 2 Chöre. —

Freitag, 14. Juni: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ für 4st. Chor. — Heinrich Schütz: „In dich, Herr, hab ich gehoffet“ für 4st. Chor a cappella. — Hein-

rich Schütz: „Cantate Domino canticum novum“ für 4st. Chor a cappella. —

Freitag, 21. Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude“. Motette für 5st. Chor. —

Sonnabend, 22 Juni: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ für 2 Chöre, Orchester und Orgel. — Joh. Seb. Bach: Fantasia sopra „Jesu, meine Freude“ für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Motette „Jesu, meine Freude“ für 5st. Chor. — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge Es-dur f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: Motette (Kantate Nr. 118) „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ für 4st. Chor, Trompeten, Hörner, Posaunen und Orgel.

AACHEN. Mit einem Schülerkonzert, das dem konzertanten Stile Händels, Mozarts und Webers galt, verabschiedete sich Prof. Raabe von diesem Zweige seiner Dirigententätigkeit. In den letzten Volkssymphoniekonzerten kamen als bedeutende zeitgenössische Tonsetzer Landgraf Dr. Alexander Friedrich von Hessen mit den Symphonischen Variationen über einen Johanneshymnus aus dem 9. Jahrhundert und August Reuß mit dem g-moll-Klavierkonzert zu Wort. Prof. Dr. W. Georgii (Köln) setzte sich für Reuß mit dem gleichen Erfolge ein wie Prof. Raabe für die anspruchsvollen Variationen Dr. von Hassens. Von weiteren neuen Werken seien genannt die spritzige Kleine Lustspielouvertüre des Aacheners Emil Röhrig, das ansprechende Konzertstück für Englischhorn mit Orchester von Eugen Gugel (Solist: Ernst Schwab) und das einfallsreiche und blendend instrumentierte Scherzo idyllique des Pragers J. Křička. Als Solisten von Rang hörten wir außer den Genannten Gertrude-Ilse Tilsen-Berlin (Violine), Josefine Morschel-Bayer-Aachen (Violine). Mit der zu höchster Eindringlichkeit der Darbietung gesteigerten Wiedergabe von J. S. Bachs Johannespassion nahm Prof. Raabe Abschied von seinem GMD-Amt der Stadt Aachen. Die Chorvorbereitung hatte Willi Pitz wieder vorbildlich durchgeführt. Johannes Willy, Karl Erb, Winand Effer, Helene Fahrni, Margret Kramer, Dr. Hans Klotz, sowie die Solisten des Städt. Orchesters gaben allesamt ihr Bestes.

In einer Händel-Feier des Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins stellte dieser, von W. Weinberg geschulte Chor, erneut sein vollendetes Können unter Beweis, indem er das von Händel selber bis in sein Alter hochgeschätzte weltliche Oratorium „Acis und Galathea“ zu einer bis in jede Einzelheit gefeilten Wiedergabe brachte. Jo Helligrath von Rijmenam, Werner Alsen und Winand Effer wirkten als den besonderen stilistischen Anforderungen Händels in hohem Maße gewachsene Künstler mit.

Der Domchor brachte unter der bewährten Leitung B. Th. Rehmanns vor seiner Italienreise eine Volkslied-Auswahl aus seinem Reiseprogramm zu Gehör. Daß hierbei das zeitgenössische — auch instrumentale — Schaffen stark berücksichtigt war (Lemacher, Schröder, Eiders, Rüdinger, Rosenstengel), erfüllte mit besonderer Genugtuung.

Im Stadttheater verdienten eine Neubearbeitung des „Bettelstudent“, „Tosca“ und „Der Barbier von Sevilla“ besondere Beachtung. Je sachlicher man sich allerdings um Puccinis Oper bemüht (am Pult: Rudolf Wille, Inszenierung: Curt Becker-Huert), desto ferner rückt sie mit ihrem wüsten „Theater“ unserem deutschen Empfinden. Den Sängern bietet das Stück indes so „dankbare“ Partien, daß es kaum je vom Spielplane verschwinden wird (Scarpia: Adolf Martini, Cavaradossi: Preben Rowsing, Tosca: Else Gerhart-Vogt a. G.). — Den Barbier brachten Friedel Kreutzfeldt (Rosine), Alfons Eccarius (Barbier), Paul Erthal (Dr. Bartolo), Erich Kuhn (Basilio) und Klara Hertzog (Marzelline) zu einer erfreulich abgerundeten Darstellung. H. v. Karajan hatte das Werk musikalisch sorgfältig vorbereitet, Curt Becker-Huert eine Neufassung des Wortes und der Handlung vorgenommen, die dem Verständnis und Ablauf des Geschehens sehr zu statten kam.

Reinhold Zimmermann.

BAMBERG. (Konzert.) Das Bamberger Musikleben leidet unter einer Stagnation, wie sie in solch erschreckendem Ausmaße wohl noch nie in der Nachkriegszeit festzustellen war. Von den traditionellen Herbstkonzerten der größeren Chöre fand nicht ein einziges statt. Abgesehen von einer einzigen Ausnahme, veranstaltete kein einheimischer Künstler ein Konzert. Diese katastrophale Tatsache erfordert dringend ein energisches Eingreifen der hierfür kompetenten und autorisierten Stellen. In erster Linie wäre es Pflicht und Aufgabe der hiesigen NS-Kulturgemeinde, Abhilfe zu schaffen und die einheimischen Künstler in die kulturellen Veranstaltungen einzuordnen. — Max Hellmuth, der neuernannte Organist an St. Martin, lud aus Anlaß des Umbaues seiner Orgel (mit 60 Registern und 3 Manualen die größte Bambergs) zu einer musikalischen Weihestunde ein. An Orgelwerken von Bach, Reger und Schäfer zeigte er sein hohes technisches Können, seine Kunst der Registrierung und seinen natürlichen Sinn für logische Phrasierung und die thematische Verteilung der Einzelstimmen auf die verschiedenen Manuale. Mit Chören von Vittoria, Asola, Orlando di Lasso,

Praetorius, Osiander und Schein, gesungen vom Kirchenchor St. Martin, konnte Max Hellmuth beweisen, daß er auch als Chorleiter gut beschlagen ist. — Großes Interesse fand ein Konzert des Nationalsozialistischen Reichssinfonie-Orchesters, in dem sich der verdienstvolle Kapellmeister Franz Adam vor allem mit der Böcklin-Suite von Max Reger und der Ouvertüre zu „Donna Diana" von Reznicek besondere Sympathien erwarb. — Die durch Rundfunk und Schallplatte überall bekannten „Regensburger Domspatzen" gaben unter Leitung von Domkapellmeister Dr. Schrems mit einem umfangreichen und vielseitigen Programm einer stattlichen Zuhörerschar Proben ihrer hohen Kunst. — Im Musikverein gastierten die Dresdner Philharmoniker. Der neue Dirigent, Paul von Kempen, besitzt als Orchesterführer bedeutende Qualitäten. Seine Interpretation der VI. Sinfonie von Tschaikowsky und der sinfonischen Dichtung „Don Juan" von Richard Strauß war hinreißend. Käthe Heidersbach-Berlin beglückte mit zwei Arien von Mozart und Weber die begeisterten Zuhörer durch den klaren, geschliffenen Klang ihres schlanken und biegsamen Soprans. — Ebenfalls im Musikverein spielte Poldi Mildner-Wien, die sich namentlich mit den Paganini-Variationen von Brahms als besondere Hoffnung unter dem Pianisten-Nachwuchs auswies. Das Lenzewski-Quartett (Frankfurt a. M.) verfügt über eine außerordentliche Spielkultur, die es mit Quartetten von Haydn und Beethoven ebenso wie mit dem Streichquartett des begabten Raphael-Schülers Kurt Hessenberg unter Beweis stellte. — Die hochangesehene Hugo Hollesche Madrigalvereinigung aus Stuttgart zeigte ihre Kunst namentlich an Chorsätzen vorklassischer Meister, während sie, trotz hervorragender Interpretation, nicht besonders für die Bettellieder von Hermann Reutter zu erwärmen vermochte. Das Elly Ney-Trio spielte, wie alle vorgenannten Vereinigungen ebenfalls im Musikverein und hinterließ mit Werken von Pfitzner, Brahms und Dvorak außerordentlich packende Eindrücke. Karl Schäfer.

BREMEN. 1934/35. Einen Abend widmete der Goethebund zeitgenössischen Kompositionen. Neben hilflosen instrumentalen Werken eines hiesigen Tonsetzers (auch in der Ausführung unreif) standen annehmbar vertonte Buschverse. Lieder nach Texten von R. A. Schröder von Gerstberger, sein Streich-Trio und Quartett retteten den Abend und machten ihn wertvoll. Viel Beifall fanden die Orchesterkonzerte, die B. Bulling mit seinem Instrumental-Vereine veranstaltete, besonders gelang der Spohrabend, den Ruth Meister mit der Gesangszene krönte; ihr ganz herrliches Spiel bewies, daß sie zu den besten deutschen Geigerinnen gehört. Marg. Erzgraeber deutete sehr vornehm, innerlich beherrscht, Beethovens 1. Klavierkonzert aus. Eine Erstaufführung für kleines Orchester: C. Schadewitz „Musik am Abend" zeigte das hohe Können dieses Tonsetzers. Eine köstliche Abendstimmung ist musikalisch ganz famos eingefangen. Ein Sonderkonzert der Philharmonie wurde Bach-Händel gerecht. Neben der Kantate „Nun ist das Heil" und der Solokantate „Weichet nur, betrübte Schatten", die A. Sottmann angenehm verscheuchte, stand Bachs Brandenburger Nr. 2. Um die hohe Trompete zu ersetzen, wählte man in den entsprechenden Höhen eine Klarinette. Das erwies sich als Behelf, der den Reiz und den Glanz dieses schönsten aller Konzerte nicht ersetzen konnte. Die Cäcilien-Ode und — als reichsdeutsche Erstaufführung — das pompöse „Gloria patri" von Händel gaben dem Konzert einen festlichen Abschluß. Erwähne ich noch die erstklassigen Solistenkonzerte des Künstlervereins, einen interessanten Abend des Gedok-Orchesters und ein liebenswürdiges Konzert auf alten Instrumenten mit Eleanor Day (Gambe), Dommes (Cembalo) und der trefflichen Hecke-Isensee als Sopran, so seien hiermit die Berichte über den gehaltvollen Konzertwinter 1934/35 geschlossen.

In der Oper erfreute man sich an Lortzings „Kleiner Stadt", Donizettis „Regimentstochter" und dem „Zaubergeiger", Ballett von H. Grimm. Das Orchester bringt zu dieser Tanzschöpfung viel klangschöne Musik, wenn auch nicht allenthalben originelle. Enttäuscht ist man, daß die Sologeige so wenig beschäftigt ist. Eine ergreifende Parsifal-Aufführung wurde uns beschert. Hier kann man GMD Beck nur aus innerstem Herzen danken für solch herrliche Gabe. Im Verein mit Dr. Becker war das Höchste gestaltet, was eine Bühne in Bremen leisten kann. Dr. Kratzi.

COBURG. Die letztjährige Konzertsaison wurde mit einem Symphoniekonzert des Coburger Landestheater-Orchesters in Gemeinschaft mit der Gesellschaft der Musikfreunde Coburg mit einer Richard Strauß-Feier anläßlich seines 70. Geburtstages eröffnet. Es war bestimmt nicht ohne Reiz, gerade zwei Jugendwerke des Altersjubilars zu hören, nämlich die Sinfonie in f-moll, op. 12 und „Aus Italien", sinfonische Fantasie für großes Orchester, op. 16, die beide natürlich erst den Suchenden offenbarten. Dazwischen sang Rosalind v. Schirach von der Berliner Staatsoper in großem Format: Drei Hymnen nach Gedichten von Friedrich Hölderlin für Sopran und Orchester, op. 71. Auch sonst hat Hofkapellmeister Fichtner als Musikwart der Gesellschaft der Musikfreunde noch allerlei Genüsse uns hier beschert: Pfitzners romanti-

ſche Kantate nach Sprüchen und Gedichten von Eichendorff; Reger-Abend mit einem Vortrag von Prof. Stein-Berlin über „Max Reger als Menſch" und 2 Violinſonaten, geſpielt von Gabr. von Lottner-München und Milli Berber-München; Kammermuſikabend auf alten Inſtrumenten; Lieder- und Arienabend von Marg. Teſchemacher-Dresden; dazu noch 2 Symphoniekonzerte in Gemeinſchaft mit dem Landestheater mit den Soliſten Ludwig Hölſcher-Solingen (Cello) und Siegm. Bleier-Augsburg (Violine). — Der Muſikwinter 1934/35 erhält durch die neugegründete „Konzertgemeinſchaft Coburg" ein neues Gepräge. Den vereinten Kräften von Studienprofeſſor Rießmann und Hofkapellmeiſter Fichtner iſt es nämlich gelungen, die 3 führenden Vereine „Sängerkranz", „Verein", „Harmonie" zuſammenzuſchließen und den kulturfördernden Abſichten der Regierung anzupaſſen. Die geplanten Konzerte, die auf ein erträgliches Maß zurückgeſchraubt werden, halten ſich auf guter künſtleriſcher Höhe. So wurden als Soliſten gewonnen: am Klavier: Carmen Sendel-Frankfurt, Prof. Zilcher-Würzburg und Prof. Riemann-München; Violine und Cello: Prof. Strub-Berlin und Prof. Mainardi-Berlin; im Geſang: Giſela Derpſch-Frankfurt, Maria Peſchken-Frankfurt, Margret Zilcher-Kiefekamp-Würzburg, Roſel Baumann-Paſſau und Rudolf Watzke-Berlin; ferner der Stuttgarter Holleſche Madrigalchor und das Dresdener Streichquartett. Dr. Tr.

DORTMUND. Nach dem Rücktritt des Intendanten Bruno Bergmann iſt Dr. Georg Hartmann mit der Leitung des Dortmunder Theaters betraut worden. Seine Neuinſzenierung des „Roſenkavalier" zeichnete ſich durch Spielfreudigkeit in den Enſembles aus. Melitta Amerling lieh der Feldmarſchallin ihr ſchönes Organ, Erika Darbow war ein impulſiv ſpielender Oktavian, Hans v. Stenglin ein ſtimmfriſcher Ochs von Lerchenau, Toni Weiler glänzend charakteriſierender Faninal. Hans Trinius holte aus dem Orcheſter nicht alle Feinheiten der Partitur heraus. Anſtelle der beiden Einakter von Puccini „Der Mantel" und „Gianni Schicchi" wäre ein Verdi, der hier lange nicht gehört worden iſt, beſſer am Platze geweſen. Unter der beſchwingten Regie Dr. Hartmanns bewährten ſich im „Mantel" Hendrik Appels, Joſef Lex und Erika Darbow, in dem in leichtem parodiſtiſchen Buffoton ſich abwickelnden „Schicchi" waren die Enſembles unter der Leitung von Dr. Hans Paulig muſikaliſch fein durchgearbeitet. Eine impoſante Aufführung der „Götterdämmerung" mit M. Amerling als Brünnhilde, Appels als Siegfried, Lex (Günther), von Stenglin (Hagen) wurde von Hans Trinius muſikaliſch eindrucksvoll betreut. Eine beſonders anzuerkennende Tat waren die an den fünf Oſtertagen in Szene gegangenen Aufführungen des „Parſifal", die in ihrer werktreuen Inſzenierung und muſikaliſchen Leitung durch Dr. Hartmann und H. Trinius auch eine gute Beſetzung und ausgezeichnete Chorleiſtungen unter Dr. Paulig aufwieſen. (Appels und Decker als Parſifal, M. Amerling und E. Darbow als Kundry, v. Stenglin und Hiller (Berlin) als Gurnemanz, Mooy (Klingſor), Lex und Weiler als Amfortas.

Das Städt. Orcheſter berückſichtigte in ſeinen Konzerten Haydn, Mozart, Beethoven, denen Wilhelm Sieben eine aus ſtarker Muſikalität quellende Durchgeiſtigung in der Ausdeutung zuteil werden läßt. Des kürzlich verſtorbenen Rich. Wetz wurde mit dem von Friedrich Enzen vornehm und tonſchön geſpielten Violinkonzert in h-moll gedacht, deſſen ſtärkere Impulſe in den Orcheſterſätzen liegen. Die f-moll-Fantaſie von Schubert in der Bearbeitung Mottls, die Beethovenvariationen von Reger, das Orcheſterſcherzo von Pfitzner, die zweite Sinfonie von Schumann wurden vom Orcheſter koloriſtiſch fein geboten. Lula Myß-Gmeiner ſang Haydns Kantate „Ariadne auf Naxos" und Geſänge von R. Strauß mit der ſtarken Einfühlung, die ihr eigen iſt. Wilhelm Backhaus, der mit dem monumental geſpielten c-moll-Konzert von Beethoven Begeiſterung auslöſte, ſetzte ſich für das Klavierkonzert in b-moll von Hans Wedig ein, das nach ausgiebiger Betonung elegiſcher Abwickelung von Themen, die ihre Steigerung im Orcheſter fanden, in einem raſſigen Schlußſatz dem Pianiſten eine dankbare Aufgabe zuweiſt. Der Komponiſt als Dirigent führte mit Backhaus und dem prachtvoll ſpielenden Orcheſter ſein Werk zu einem ſchönen Erfolg. — Ein Kammer-Konzert vermittelte Werke von Bach und Händel, wobei Hermann Drews als ſtilvoller Bachſpieler hervortrat und Sieben das Orcheſter zu einer edlen Wiedergabe zweier Händelkonzerte und des Brandenburgiſchen Konzertes in D-dur inſpirierte.

Kärglich war die Zahl der Soliſtenabende, für die ſich die Dortmunder und die Weſtfäliſche Konzertdirektion einſetzen. Willy Domgraf-Faßbender hatte ſeine Stärke im Ariengeſang, Sigrid Onégin ſang Löwe, Schubert und Lieder ihres Begleiters H. Reuter mit der ihr zu Gebote ſtehenden Verinnerlichung, Edwin Fiſcher riß mit ſeinem glänzend diſziplinierten Kammerorcheſter zu Beifallsſtürmen hin, Emmi Leisner ſang, von Gerard Bunk begleitet, ausdrucksſtief die ernſten Geſänge von Brahms und Wolf-Lieder, der einheimiſche Geiger Dr. Paul von Szent-Györgyi ſpielte mit techniſcher Bravour Konzerte von Mozart, Beethoven und Brahms, die Dortmunder Sopraniſtin Hedwig Wiemer-Pähler erfreute durch beſeelten Liedvortrag.

Einen ausgezeichneten Sonatenabend boten Hedwig Faßbender und Dr. Hanns Rohr, das aus Mitgliedern des Städt. Orchesters gebildete Enzen-Quartett mit Friedrich Enzen als Primgeiger spielte überraschend schön Werke von Schubert und mit Bunk am Flügel das f-moll-Quintett von Brahms. Der tüchtige Flötist Otto Peters verhalf zur Wiedergabe des Flötentrios von Reger.

Um die Bach- und Händel-Ehrung machte sich besonders der Bachverein unter Gerard Bunk verdient, der mit einer würdigen Messias-Aufführung (Solisten: Ella Döringhaus, Bertl Klaembt, Alfred Wirz, Eugen Klein) und einer von sicherem Stilgefühl getragenen Johannespassion von Bach mit E. Buckmüller, Martha Heinemann, Mart. Ehrich, Emilie Stammschulte und Fritz Wuermann gut abschnitt.

Von größeren Chorveranstaltungen sei das Konzert des Dortmunder Männergesangvereins unter der energischen Leitung von Dr. Hans Paulig hervorgehoben, der einheimischen Komponisten von zeitgemäßen vaterländischen Weisen (Hugo Lämmerhirt, Erich Wintermeier, Franz Dahlke) zum Erfolg verhalf und in Zöllners effektvollem „Kolumbus" mit Josef Lex u. Margarete Hoffmann das herrliche Material des Dortmunder M.G.V. zu schönen Steigerungen führte.

Sehr rührig war das Städt. Konservatorium in seinen Vorspiel-Abenden. Die Leiterin des rhythmischen Seminars, Elfriede Feudel, gab in drei Vorführungen einen Ausschnitt aus ihrer erfolgreichen Tätigkeit. Dr. B. Zeller.

ERFURT. Das in den Sommer hineinragende Ende der Opernspielzeit brachte nach einer prunkvoll inszenierten Aida-Aufführung noch eine bemerkenswerte Neuheit: „Familie Gozzi". Wilhelm Kempff, Textdichter und Komponist in einer Person, beweist in diesem Werk, daß ihm das Musizieren mehr liegt als das Librettoschreiben. Die offensichtlichen Schwächen des Textes werden nicht ganz wett gemacht durch die reizvolle, nahezu überall überzeugende Musik, so daß der Hörer gern mit den musikalisch glänzend aufgebauten Szenen mitgeht, aber den Ärger über die undurchsichtige, in Einzelheiten zerflatternde Handlung nicht los wird. Die Partitur zeigt unbedingte, problemlose Musizierfreude, zugleich das Streben nach schöner, klangvoller Musik, die überall der Singstimme herrschende Stellung einräumt. Wer also nicht unbedingt Eroberung neuer Musikbezirke von einer Opernpartitur verlangt, wird auf Grund dieses Werkes mit großer Hoffnung Kempffs weiteres Schaffen im Auge behalten. Denn Musik, die einen froh und warm werden läßt, bekommt ja das Publikum heute von unseren intellekt-belasteten Komponisten kaum noch zu hören. — Die Aufführung brachte neben dem Dirigenten GMD Franz Jung und dem Spielleiter Intendant Dr. Hermann Schaffner, einigen Solisten besondere Ehren: Melba Weber v. Hartung (Prokuratessa), Frieda Reichert-Winning (Maria) und Rudolf Dreßlmair (Carlo).

Das Konzertleben ist in die üblichen sommerlichen Bahnen eingemündet. Der seit langem erwartete und ersehnte Zusammenschluß des „Thüringer" und des „Prox'schen" Konservatoriums (Ltg. Walter Hausmann und Robert Prox) ist endlich vollzogen worden. Die neuen „Vereinigten Erfurter Konservatorien" bekommen nun staatliche und städtische Unterstützung und damit neuen Lebensraum und erhöhte Wirkungsmöglichkeiten. Dr. Becker.

FREIBERG i. Sa. Domkantor Arthur Eger beschert uns im gegenwärtigen Bachjahr drei bedeutende Ereignisse. Stattgefunden haben bisher ein Cembalokonzert, in dem noch Käte Lehmann (Violine), Georg Haschke (Cello und Gambe) und Heinz Behnisch (Flöte) mitwirkten, ferner eine ganz herrliche Wiedergabe der Matthäuspassion mit prominenten Solisten. Für den Herbst ist eine Aufführung der Hohen Messe angekündigt. — Im Gewerbeverein konzertierte mit starkem Erfolg das Dresdner Streichquartett. — Reges Leben herrschte die ganze Winterspielzeit hindurch im Stadttheater. Direktor Goswin Moosbauer leistete mit seinem hervorragenden Ensemble wiederum Erstaunliches. Verschiedene Fächer waren besser besetzt als in der vorigen Spielzeit. Die erste Sängerin Lissy Kaiser befriedigte trotz gelegentlicher Neigung zu störendem Tremolieren sehr, der Tenor Josef Kreuzer stimmlich noch mehr. Als Soubrette hatten wir die aufstrebende Gerti Vogt, und Herbert Zimmer vertrat wohltuend frei von jeglicher Übertreibung das Buffofach. Hinzu kamen noch Wolf Langer, ein Spieltenor von sympathischem Auftreten, und die junge Irma Günther, die darstellerisch sehr gefiel, gesanglich aber noch allerhand zu lernen hat. Hervorhebung verdienen die vorzüglichen Inszenierungen von Joh. Strauß' „Zigeunerbaron", Nedbals „Polenblut", Carl Zellers „Vogelhändler" (in der neuen Münchener Fassung) und Lehars „Zigeunerliebe". Als Kapellmeister wirkten Willy Schabbel und Alfred Hagemeyer. Auf welch ansehnliche Höhe es unser Stadttheater gebracht hat, zeigen u. a. die zahlreichen Abstecher-Verpflichtungen, die das Ensemble oft verhältnismäßig weit von Freiberg wegführten. Am Schluß der Spielzeit erfreute uns die Deutsche Musikbühne der NS-Kulturgemeinde, Sitz Berlin, mit einem wohlgelungenen Operngastspiel (Lortzing: „Der Wildschütz", Beethoven: „Fidelio").

Walter Fickert.

GERA. Eine Händel-Erinnerungsfeier hervortretender Art beging der Musikalische Verein mit der eindrucksstarken Wiedergabe des weltlichen Oratoriums „Herakles“, das in der glänzenden Durchführung Erhabenheit und Würde ausstrahlte. Übrigens eines der besten Werke Händels dieser Gattung, das leider nur wenig aufgeführt wird und ob seines gesteigerten dramatischen Gehaltes wert erschiene, zur Bühnenwirksamkeit gebracht zu werden. Prof. Laber hatte für die Geraer Aufführung eine Neubearbeitung unter Zugrundelegung der Chrysanderschen Ausgabe und unter Benutzung des Händelschen Originals vorgenommen, wodurch er eine gestrafftere Zusammenfassung des Ganzen, vor allem durch die Beseitigung des noch unter dem italienischen Einfluß stehenden verzierenden Rankenwerkes, teils in den Arien und in einzelnen Chorsätzen, erreichte. Die musikalische Faktur des „Herakles“ kennzeichnet Händels geniale Meisterschaft, wie er mit wenigen und einfachen orchestralen Mitteln, oft nur in Fresko-Manier, große und eindrucksvolle Wirkungen zu erzeugen vermag, insonderheit auch in den Chorsätzen, die vielfach in differenzierter Form die Gegensätze der Handlung illustrieren. Während die Solisten die Handlung verkörpern, hat der Chor die Aufgabe, die von Akt zu Akt sich steigernde und ballende Gesamtstimmung wiederzuspiegeln. In dem wechselseitigen Zusammenfließen beider Gesangsfaktoren zu einer einheitlichen, in sich geschlossenen Linie lag der künstlerisch volle Erfolg der Geraer „Herakles“-Aufführung. Der Gemischte Chor, durch DSB-Sänger wesentlich verstärkt, zeigte in der Wiedergabe der Chorsätze die bis ins Kleinste getriebene gesangliche Vorbereitungsarbeit Heinrich Labers; die gesangstechnisch und vornehmlich rhythmisch schwierigen Chorsätze erhielten unter Labers straffest gefaßter Stabführung, klanglich und deklamatorisch ausgezeichnet gestaltet, wirkungsvollste musikalische Prägung. Die Solisten, diesmal qualitativ besetzt und gut aufeinander abgestimmt — die Sopranistin Anny Quistorp-Leipzig (Jöle), die Altistin Irma Drummer-München (Dejanire), der Tenor Andre Kreuchauff-München (Hyllos), der lyrische Baß H. Schmidt-Seeger-München (Herakles) und der Geraer Bassist Walter Kocks (Priester) —, waren insgesamt beste Interpreten ihrer handlungsmäßigen Partien. Die Reußische Kapelle löste ihren vorwiegenden Begleitungspart in wohl angepaßter Form. Prof. Laber, Chor und Solisten wurden durch lebhaften Beifall mit vollem Recht belohnt. — Im ersten Konzert des neuen Jahres wurde des Altmeisters Joh. Seb. Bach mit instrumentalen Werken gedacht. Einleitend spielte die Reußische Kapelle die Orchestersuite in D-dur. An sich stilgerecht wie auch gut durchgearbeitet, jedoch erschien der Streichkörper, vornehmlich in den 2. Geigen, nicht füllig genug, um in der Linienführung zu restloser Klarheit zu gelangen. Der Solist des Abends, der spanische Geiger Juan Manén, brachte das violinistische Prüfungswerk, Bachs berühmte Chaconne für Violine allein, zum Vortrag. Technisch in jeder Beziehung frei von jedem Makel und völlig überlegen im musikalischen Ausdruck, aber auffassungsgemäß mehr impressionistisch-romanisch als klassisch-bachisch-deutsch. Sein spanisches Konzert op. 1 für Violine und Orchester, von ihm selbst interpretiert, zeigte ihn als fabelhaften Geiger von technischer und musikalischer Reife. Das Werk, weniger konzertant, noch virtuos, als vielmehr impressionistisches, reichlich episodenhaftes Tongemälde für Orchester mit Violine, von orchestral stimmungsvollen Wirkungen. Ausgezeichnet der Zusammenklang zwischen Solisten und dem Orchester unter Labers fein angepaßter Führung. Mitteninne eine urdeutsche Komposition, Gottfried Müllers „Variationen u. Fuge über ein deutsches Volkslied“; es fragt sich hier, ob es ästhetisch ist, eine so ernste Melodie, z. B. in lebhaften Sätzen (scherzoartig) abzuwandeln, gleichwohl wird man hier die technische Könnerschaft des noch jugendlichen, hoffnungsvollen wie vielversprechenden Tonschöpfers unzweifelhaft anzuerkennen haben, dessen interessante instrumentale Behandlung des Orchesters, hier und da noch etwas zu dick, aufhorchen läßt. Prof. Laber in Gemeinschaft mit der Reußischen Kapelle nahmen sich des Werkes hinsichtlich klarster Wiedergabe mit aller musikantischen Liebe an. — Das Weitzmann-Trio (Leipzig) verschaffte uns einen kammermusikalischen Abend von einer Musizierfreudigkeit, spielgemeinschaftlich völlig in sich geschlossen und vortragsmäßig wahren Dienst am Werke erkennen lassend, der zu einem künstlerischen Miterleben von nachklingender Wirkung wurde. In abgeschliffener und voll ausgeglichener Meisterschaft, von Fritz Weitzmann, einem Pianisten von hohen Graden, am Klavier geführt, konnten wir von ihnen hören: Brahms op. 8 in D-dur, noch schumannisch romantisch mit nordischer Herbheit vermischt, das von Klängen aus einer „anderen Welt“ durchwehte Franz Schubertsche Nocturno op. 148 in Es-dur und das Trio op. 65 in f-moll von Anton Dvořák; in der kompositorischen Gestaltung von sinfonischem Einschlag.

Artur Breitenborn.

GÖTTINGEN. Die Akademische Orchester-Vereinigung hatte zu einer Fahrt nach Lippoldsberg eingeladen, jenem aus „Volk ohne Raum“ bekannten Dörfchen an der Weser, dem Wohnsitz des Dichters Hans Grimm. Hans Grimm hatte mehrere Dichter zu Gaste: Binding, Alver-

des, v. d. Goltz, Salomon, Brehm, v. Mechow. Das gab von vornherein eine festliche Stimmung. Eine frohe, bunte Menge, strahlender Sonnenschein, die blanke Weserlandschaft, dazu das gewichtige Klostergut mit dem breiten Torbogen und die wundervolle, alte Klosterkirche — das war der Rahmen für eine Gedenkstunde für den längst dahingegangenen Meister mit dem von Sorgen gehärteten Gesicht, für Heinrich Schütz. Und deshalb wird hier über diese musikalische Feierstunde berichtet, weil in dieser Klosterkirche diese alte Musik lebendig wurde in allen Hörern, so als ob sie für unsere Zeit bestimmt wäre. Hier klang Mittelalter, Reformation und Gegenwart zusammen zu einem festlichen Klang, dessen Grundton zutiefst allen hörbar war: „Wir sind Deutsche" läutete dieser Ton „und wir sind dasselbe Blut, in allen Jahrhunderten sind wir gleich, und deshalb muß euch der Klang aus alten Zeiten treffen, denn in euren Seelen ist ein Stück der Seele dessen, der die alte Kirche baute und ein Stück von jenem, der viele hundert Jahre später diese Musik schuf." Und als am Nachmittag Rudolf Binding mit seiner gütigen Stimme seine Novelle von St. Georgs Stellvertreter auf dem Klosterhof las und vorher und nachher die Madrigale von Finck und Haßler, von Praetorius und Lechner erklangen, da empfand wohl jeder, daß diese schlichten, innigen Lieder und die fröhlichen Tanzweisen in die feierliche Abendstunde zu den Worten eines deutschen Dichters unserer Zeit ganz ungezwungen hineinpaßten. Hier war die alte Musik lebendig geworden, hier zeigte sich, daß Heinrich Schütz und die vielen alten Meister mit ganzer Kraft zur Gegenwart sprechen können. Der kleine Chor brachte die Lieder unter Leitung von Ludwig Dietz frisch und ehrlich zu Gehör. Die Motetten aus der Geistl. Chormusik, die Psalmen und deutschen Konzerte, ferner die Orchestersuite von Schein und die Kanzonen von Scheidt bewiesen, daß die Göttinger außer Händel auch das 17. Jahrhundert sich erobert haben. Man kann nur wünschen, daß die A.O.V. und ihr tüchtiger Kapellmeister L. Dietz weiter diese für unsere Gegenwart so unermeßlich wertvolle Musik so wahrhaft und lebensnah in unser Volk tragen.

Gerhard Schwalbe.

HALBERSTADT. Unsere Oper hatte in der vergangenen Spielzeit zwei große Erfolge, und zwar mit der „Elektra" von R. Strauß und R. Wagners „Meistersingern". Margarete Bäumer aus Leipzig bot mit der Elektra eine überragende Leistung in Gesang und Darstellung, und die Meistersinger-aufführung wurde zu einem Fest durch den herrlichen Hans Sachs Jaro Prohaskas. Die musikalische Leitung hatte der hochbegabte Werner Ellinger, der Hervorragendes leistete. Auch unsere einheimischen Opernkräfte, wie die Sopranistin Hilde Harkbarth, die Altistin Ruth Michaelis, der Baritonist Kurt Brinck, Hans Auer (Tenor), Herbert Hirche (Baß) und Hermann Otte (Buffo) waren ständig in guter Form, so daß Verdis „Macht des Schicksals", Lortzings „Undine", Humperdincks „Königskinder", „Carmen" und „Tosca" stets volle Häuser fanden. In Smetanas „Verkaufter Braut" (musikal. Leitung: Herbert Brandt) gefielen besonders Gertrud Giese-Kaufmann und Hermann Otte. Intendant Ziegler kann mit Befriedigung auf diese wohlgelungene Opernspielzeit zurückblicken. In den Symphoniekonzerten setzte sich Werner Ellinger erfolgreich für Beethoven, Brahms und Tschaikowsky ein. Prof. Kulenkampff, der das Violinkonzert von Brahms spielte, und Elly Ney (Klavierkonzert von Schumann) wurden sehr gefeiert. Der einheimische Pianist Kurt Gerecke errang bemerkenswerte Erfolge mit Beethovens Es-dur-Klavierkonzert und mit einem Klavierabend, der ihn als technisch und musikalisch weit geförderten Künstler erkennen ließ. In kirchlichen Abendmusiken gedachte man der drei Großen: Schütz, Bach, Händel. Peter Harlan warb mit gutem Gelingen in Schulkonzerten für die Volksmusik. Die Halberstädter Liedertafel stellte sich unter ihrem neuen Dirigenten Georg Faulhaber in guter Verfassung vor. Anläßlich einer Tagung des D.S.B. hörten wir in einem Festkonzert das Prieß'sche Männerquartett und den Madrigalchor aus Quedlinburg, die beide unter Leitung des Gauchormeisters Fritz Prieß hervorragende Leistungen boten. Der Halberstädter Musikverein gibt keine Konzerte mehr. — Die Altistin Ruth Michaelis verabschiedete sich mit einem Liederabend von Halberstadt. Die feine Gesangskultur der Sängerin zeigte sich in Liedern von Schubert, Grieg und H. Wolf. Eine besondere Note erhielt der Abend durch die Uraufführung einiger Lieder von Werner Ellinger. Sie sind feinsinnig empfunden und satztechnisch sicher gestaltet und fanden viel Beifall.

Herbert Pätzmann.

HAMBURG. Im Achten Philharmonischen Konzert mußte anstelle des plötzlich erkrankten Eugen Jochum GMD Hermann Abendroth einspringen. Seine schwerblütige, verinnerlichte Art des Dirigierens hat den langen Atem, um die „Achte" von Bruckner zu einem nachhaltigen, ja beglückenden Erlebnis werden zu lassen. Gaspar Cassadó holte aus seiner Reisetasche seine hier früher schon einmal erklungene Cello-Bearbeitung von Schubert's „Arpeggione"-Sonate hervor; wie immer, so wurde der spanische

Meistercellist auch diesmal wieder stark gefeiert. Das Neunte Konzert brachte orchesterbearbeitete Straußsche Klavierlieder aus der Schaffenszeit zwischen „Guntram" und „Salome", die von der bekannten Straußsängerin Viorica Ursuleac mit innerlicher, reifer Fraulichkeit und unter Einsatz ihres edlen Stimmaterials gesungen wurden. Eugen Jochum dirigierte Strauß' „Till Eulenspiegel" und Brahms' „Erste". Das Fünfte Konzert der Berliner Philharmoniker brachte einen Altmeister unserer deutschen Dirigenten mit: Max Fiedler. Der heute Fünfundsiebigjährige, der mit seinen Brahmsschen Haydn-Variationen sein authentisches Brahms-Interpretentum erneut unter Beweis stellte, war mit einer inneren Frische und mit einer geistigen Überlegenheit bei der Sache, die bis zum Schluß den Atem verschlug und die Berliner Philharmoniker zu Glanzleistungen anspornte. Mit zwei Konzertszenen und -Arien von Mozart und Beethoven erwies sich Rosalind von Schirach als eine Sängerin von sympathischer Stimmkultur.

In der Hamburgischen Staatsoper war inzwischen Hochbetrieb. Einmal gab es Verdis musikalisch durch seinen „Macbeth" überschattetes Frühwerk nach Schillers „Räuber". Man erlebte unter Oscar Fritz Schuhs Regie im wirkungsvollen Bühnenflächenraum Gerd Richters sowie unter der impulsiven musikalischen Leitung Richard Richters eine schwungvolle Aufführung, die das Theatralische betonte, ohne ins Reißerische zu verfallen. Eine repräsentative Aufführung erlebte man mit Pfitzners „Armen Heinrich", den der Komponist selbst leitete und zu dessen Aufführung auch Reichsminister Joseph Goebbels (im letzten Augenblick durch das Staatsbegräbnis für Minister Schemm verhindert) sein Erscheinen fest zugesagt hatte. Die Aufführung imponierte durch die authentische Zielsicherheit, mit der sie vom Meister vom Pult her in Bewegung gesetzt wurde. Prachtvolle, landschaftliche Stimmung, innerliche Intimität und monumentale Schlußsteigerung hervorragend treffender Bühnenbilder Wilhelm Reinkings gaben ihr ein bühnensicheres Gepräge. Rudolf Zindler paßte sich den szenischen Gegebenheiten und dramaturgischen Vorschriften einfühlsam an, und Hans Swarowsky zeichnete für gewissenhafte Vorproben verantwortlich. Stimmlich war vor allen Dingen Hans Hotter als Dietrich vortrefflich, dessen Leistung sich, mit einigem Abstand, diejenigen von Hans Grahl (Armer Heinrich), Ilse Koegel (Agnes) und Sabine Offermann (Mutter) und der schöne Baß Theo Herrmanns (Arzt) zielstrebend anpaßten. So gab es eine repräsentative Aufführung von starken künstlerischen Werten, die begeisterte durch den verinnerlichten, jugendlichen Idealismus eines schöpferischen, noch nicht 25jährigen Meisters, der heute, mit 66 Jahren, nicht nur geistig sondern auch materiell einen weit schwereren Stand hat als mancher andere, glatter und äußerlicher komponierende zeitgenössische Komponist. Der Raum verbietet es, auf die von allem wohlfeilen wagnerischen Epigonentum freie, musikdramatische Pionierarbeit dieses Pfitznerschen Erstlings-Bühnenwerks einzugehen, über dessen musikalische und dramatische Absichten sich der Meister ja selbst in interessanten Ausführungen ergangen hat.

Die Kette der Staatsopern-Verpflichtungsgastspiele wurde inzwischen mit Julie Moors Königin der Nacht (Stadttheater Zürich), mit Kammersänger Josef Kalenbergs Cavaradossi und Tannhäuser (Wiener Staatsoper), mit Irene Zieglers Carmen (Mannheimer Nationaltheater) und mit Tatjana Menottis Gilda (Mailänder Skala) mehr oder minder verheißungvoll fortgesetzt. Robert Kolisko (Wiener Volkstheater) saß in drei Vorstellungen am Pult, beim „Tannhäuser", bei der „Carmen" und bei der „Zauberflöte". Der routinierte, sich auch stilistisch immer sicherer einarbeitende Dirigent gastierte hier auf Anstellung anstelle des ausscheidenden, an Kleibers Stelle an die Berliner Staatsoper gehenden Hans Swarowsky. Neuverpflichtet für die kommende Saison sind inzwischen Claire Autenrieth vom Staatstheater Kassel, die eine gute Butterfly sang, und als Anfängerin im Sopranfach, Olga Rieser als Absolventin der Wiener Staatsakademie. Auch Peter Markwort, der in Hamburg Geschätzte, wird ab nächster Spielzeit reumütigst von Nürnberg nach hier zurückkommen.

Auch der junge, künstlerische Nachwuchs regt sich im Hamburger Konzertleben. Kurt Lichdi, Frida Jürges und Margarethe Erzgraeber wiesen sich während ihrer Abende als musikalisch gesund begabte, technisch allerdings noch nicht bis ins Letzte fertige Klavierspieler aus. Fritz Jacobsen nimmt durch schöne stimmliche Veranlagung und durch musikalische Instinktsicherheit für sich ein. Das am Platze neugegründete Semann-Trio, bestehend aus der begabten Pianistin Hannele Semann, dem Geiger Ewald Lassen und dem Cellisten Hans Wilhayn, führte sich mit seinem ersten Konzertabend auf das künstlerisch und kammermusikalisch Verheißungsvollste ein.

Sonst gab es in der rührig, wenn auch künstlerisch unterschiedlich arbeitenden Schiller-Oper eine recht eindrucksvolle Aufführung von Graeners „Hanneles Himmelfahrt". Von den Aufführungen dieses aus privaten Mitteln heraus arbeitenden Operntheaters wird einmal an anderer Stelle grundlegend die Rede sein. Im übrigen waren Günther Ramin an der Arp Schnitger-Orgel zu St. Jacobi und Kurt Thomas mit seiner „Markus"-Passion, auf das eindrucksvollste vorgetragen von seiner von Berlin mitgebrachten a cappella-Kantorei, in Hamburgs Mauern. 1200 Jungens und Mädels legten im großen Saal der

Musikhalle Zeugnis ab von den stimm- und volkserzieherisch wichtigen Bestrebungen der unter Karl Paulkes rühriger Leitung stehenden „Staatlichen Hamburger Singschule".

Heinz Fuhrmann.

HEIDELBERG. Der von der Reichsmusikkammer angeordnete Zusammenschluß der für das Musikleben der Städte maßgebenden Kräfte unter ausschlaggebender Leitung eines städtischen Musikberaters hat sich schon im letzten Winter in Heidelberg gut bewährt: das Musikleben ergab ein weit einheitlicheres Bild als früher, und die durch planlose Konzertanhäufung sonst entstandenen Reibungen wurden fast durchweg vermieden.

Vier städtische Sinfoniekonzerte unter GMD Kurt Overhoff brachten neben mehr oder weniger bekannten Werken unserer Klassik und Romantik (Ph. Em. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Spohr und Brahms) auch verschiedene Orchester-Neuheiten, z. B. die „Tanzfantasie" op. 71 von Herm. Zilcher und die „Verdi-Variationen" op. 23 von Rob. Heger, zwei Werke, in denen ohne Grübelei und Beschwertheit unbefangen drauf los musiziert wird, das erste nicht frei von Trivialität, das andere durch gute Formbeherrschung erfreuend. „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß, einst als Gipfelpunkt revolutionärer Musik geltend, machte diesmal einen geradezu abgeklärten Eindruck. So ändern sich die Zeiten! Das Experiment Weingartners, Beethovens Sonate op. 106 für Orchester zu übertragen, interessierte, ohne zu erwärmen. Hans Pfitzners „Sinfonische Trilogie" konnte, aus dem Zusammenhang des Gesamtwerkes herausgerissen, nicht die große Wirkung erzielen, die ihr gebührt. Als Solisten dieser Konzerte hörten wir: Backhaus (Beethovens G-dur-Konzert), Ludw. Hölscher (D-dur-Violoncellkonzert von Haydn), den hiesigen Konzertmeister Berg (Spohr, Violinkonzert op. 55), die Geigerin Ilse Joston und die Cellistin Ilse Bernatz (Doppelkonzert von Brahms).

O. Seelig.

KONSTANZ a. B. Im letzten Jahr konnte ich von der Gründung des „Symphonieorchesters Konstanz" berichten. Wir sind nun wieder einen Schritt weiter gekommen. Die Intendanz des Stadttheaters (Dr. A. Schmiedhammer) hat die Symphoniekonzerte unter der musikalischen Leitung von K. Bienert, Direktor des staatl. anerkannten Konservatoriums, übernommen. Sie finden im neu umgebauten Stadttheater, das in seiner vornehmen Einfachheit einen stimmungsvollen Rahmen gibt, statt.

Besonders das zweite Symphoniekonzert hinterließ bei Publikum, Aus- und Inlandspresse einen starken Eindruck. Julius Weismann war als Solist verpflichtet. Er spielte sein interessantes Klavierkonzert op. 33 B-dur, kleinere Stücke aus op. 32 „Sommerland" und „Etuden für Klavier" op. 109. Außerdem standen auf dem Programm Symphonie in B-dur von Franz Schubert und als letzte Nummer das Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg" von R. Wagner. Im ersten Konzert spielte die Geigerin Frau D. v. Moellendorff-Straube, im letzten Fräulein H. Leypoldt, Harfenistin aus Berlin.

Die Gesellschaft für Musik und Literatur in Konstanz veranstaltete zwei Abende; einen Liederabend mit der Konzertsängerin Frau M. Welsch und ein Konzert mit Othmar Schoeck. Aufgeführt wurde u. a. seine „Elegie". Ausführende waren der Berner Konzertsänger F. Löffel, das Konstanzer Streichquartett und der Komponist am Flügel. Das Konstanzer Streichquartett (O. Keller, Gertr. Eglau, C. Schmitt, L. Faßbänder) gab im Winter sechs Abende mit guten Programmen und im Sommer mehrere Serenaden im stimmungsvollen Barockhof des Rathauses.

Von auswärtigen Orchestern hörten wir das „Reichsorchester Deutscher Luftsport" und das Reichssymphonieorchester. Kirchenmusikalisch sind zwei „Geistliche Abendmusiken" unter der Leitung von Direktor K. Bienert (Lutherkirche, Pauluskirche) und moderne und alte Messen in den Katholischen Kirchen zu erwähnen. (Münster: Chordirektor Häußel, St. Stefan: Studienrat Haupt, St. Gebhardskirche: Lehmann und Dreifaltigkeitskirche: Silber). Der Bodan brachte die Jahreszeiten von J. Haydn und einen Schubert-Abend unter seinem Chormeister R. Lehmann. Zum Schluß seien noch ein Liederabend des Kammersängers J. Patzak, ein Liederabend der einheimischen Sängerin M. Auerbach und eine Anzahl Hausmusikabende und Schülerkonzerte der Musikanstalten und Privatmusiklehrer erwähnt.

K. B.

MÜNCHEN. In den Vollklang des „Münchener Festkommers" verlangte es naturgemäß auch die Münchener Sängerschaft miteinzustimmen. Die zu diesem Zwecke unternommene „Münchener Liedwoche" brachte nicht nur den erfreulichen Beweis, daß es im Münchener Sängerleben vorwärts und aufwärts geht, sondern erfüllte zugleich mit der beglückenden Gewähr, daß weiteste Bevölkerungskreise denkbar regen Anteil nehmen am deutschen Liedgesang und sich die verantwortlichen Stellen und Behörden der fördernden Aufgaben voll bewußt sind, die ein nationales Heiligtum wie das deutsche Lied erheischt. Sinn und Bedeutung des deutschen Liedertages wußte der Kreisführer der Münchener Sängerschaft in begeisternder, idealdurchflammter Weise zu deuten. Es ist bei der Fülle des Gebo-

tenen, den Kundgebungen auf dem Max-Joſeph-Platz, der Kaiſerhofſerenade, dem großen Chorkonzert in der Tonhalle natürlich unmöglich, alle Mitwirkenden, Vereine, Dirigenten und Soliſten namentlich zu erwähnen. Helle Freude mußte man vor allem auch neben den Erwachſenen an den zahlreichen, mit kaum minderer Hingabe ſingenden Kinderchören haben, die Bürge dafür waren, daß auch in der Jugend die Freude am Chorgeſang ein mächtigſter Impuls künſtleriſcher Geſtaltungsfreude iſt. Dem Volkslied aus allen Jahrhunderten war natürlich ein großer und zukommender Spielraum in den Vortragsfolgen eingeräumt worden, doch hatte man daneben auch die Lebenden, vor allem die Münchener Komponiſten, nicht vergeſſen. Vor allem die Uraufführung der eigens für den Liedertag vertonten Volkskantate für Männer-, Frauen-, Kinderchor und Orcheſter „Auf, ihr Brüder“ von Hans Sachſſe, dem Chormeiſter der Bürgerſängerzunft, führte in ihrer mitreißenden Kraft zu Gipfelpunkten feſtlicher Stimmung. Außerdem kamen noch Heinrich Kaſpar Schmid mit dem prachtvollen, heimatliebedurchſogenen Naturbild „In den Bergen“, Gottfried Rüdingers „Waldkantate“ herzerfriſchend hervorſprudelnd aus den jubilierenden Kinderkehlen der ſtädtiſchen Singſchule, die herzinnigen Kinderchöre von Joſeph Haas, S. v. Hauseggers machtvoller „Schlachtgeſang“, die a cappella-Chöre „Das junge Geſchlecht“ von Hans Sachſſe, „Der Tag bricht an“ von Richard Trunk ſowie Theodor Huber-Anderachs „Der Ritter“ für Baritonſolo, Männerchor und großes Orcheſter zu ſtürmiſch gefeierter, vielfach vom Wiederholungswunſch beehrter Geltung.

In der Tat, mannigfacher Art ſind heutzutage die Verſuche, den koſtbaren Beſitz unſerer Volkslieder wieder zum lebendigen Bewußtſein unſerer Gegenwart zu bringen. Auf beſonders glückhafte Weiſe ſcheint mir dies Problem in dem großen Volksliederſpiel „Ewiger Reigen“, einer Gemeinſchaftsarbeit von Heinrich Scherrer und Senta Maria gelöſt, weil darin ſich Liedinhalt und Liedſtimmung mit der tanzbildhaften Darſtellung zu ſinnlich unmittelbarſter Anſchauung verbinden. Zugleich wird die innere Verwachſenheit von Volkslied und Volkstanz, die der gleichen Wurzel entſchlagen, in lebendigem Beiſpiel aufgezeigt. Als dramatiſche Leitidee des Ganzen, das ſich auf Totenklagen und Hochzeitsgeſängen, Landsknechtsliedern und Trinkſprüchen, Faſtnachtsweiſen und Chorälen aufbaut, mußte naturgemäß ein einfacher und zugleich großer, allbewegender Gedanke gewählt werden, und ſo verfielen die Schöpfer auf das Motiv des „Totentanzes“, jenes „ewigen Reigens“ des einen gegen alle, dem wir auf allen Schauplätzen des Daſeins, am kaiſerlichen Hofe wie im Dome, auf blutiger Wahlſtatt wie im bunten Blumengarten, in Schenke und auf der Landſtraße begegnen. Der Tod taucht bald als Narr, bald als Mesner, hier als Krieger, dort als Spielmann, in der Maske des Krämers, Gärtners und Pilgers auf, um ſchließlich als Allbeſieger jeglichen Lebens zu triumphieren. Die von Heinrich Scherrer mit kundigſter Hand ausgewählten und bearbeiteten Volkslieder werden bald von einem Vorſängerpaar zur Laute, bald vom Chor mit oder ohne Begleitung vorgetragen. In der Verknüpfung mit dem choreographiſchen Teil ergibt ſich ein handlungsbewegtes, buntfarbiges Spiel, das unter Senta Marias Spielleitung im Kaiſerhof der Münchener Reſidenz zu eindringlicher Geltung kam. In den anſpruchsvollen Aufgaben der Vorſänger glänzten Oskar Beſemfelder und Helga Thorn, die Chorpartien wurden vom Münchener Madrigal- und Oratorienchor unter Alfons Braun ebenſo rein wie ausdrucksvoll vorgetragen, und in den zahlreichen Verwandlungen und Vermummungen des Todes ſchuf Helge Peters Pawlinin (Dresden) eine dämoniſch groteske Charakterfigur unvergeßlicher Art. Man ſtellt mit Genugtuung feſt, daß durch die genannten Veranſtaltungen das deutſche Volkslied eine Ehrenſtellung im Münchener Feſtſommer erhalten hat!

Dr. Wilhelm Zentner.

NORDHAUSEN. Die Veranſtaltungen des nunmehr 35 Jahre beſtehenden Konzertvereins ſtanden auch während des letzten Winters im Mittelpunkt des muſikaliſchen Lebens unſerer Stadt. Die bloße Aufzählung der Künſtlernamen kennzeichnet den Wert und die Höhe des Gebotenen. Am Anfang und am Ende ſtanden Konzerte des Leipziger Gewandhausorcheſters unter GMD Paul Schmitz (u. a. Beethovens I. Sinfonie und die Paſtorale), dazwiſchen hörten wir das Elly Ney-Trio, Käthe Heidersbach, das Dresdener Streichquartett, das uns auch mit einem ſchon in Wien aufgeführten Werke unſeres Erſten Stadttheater-KM Dr. Franz Wödl bekanntmachte, ferner Winfried Wolf und Gerhard Hüſch.

In Gemeinſchaft mit dieſem führenden Verein brachte der Frühſche Geſangverein in einer Bach-Händel-Feier die Bachkantate „Der zufriedengeſtellte Aeolus“ und Händels „Alexanderfeſt“ unter dem Gymnaſialmuſiklehrer Walter Treichel, von den Soliſten Gunthild Weber-Berlin, Lotte Wolff-Matthäus-Leipzig, Heinz Matthei-Berlin und Günther Baum-Dresden unterſtützt, zu einer würdigen Aufführung. Zum Gedächtnis ſeines im vorigen Jahre verſtorbenen langjährigen Leiters Eduard Lindenhan führte der Frühſche Verein das „Deutſche Requiem“ von Brahms auf, deſſen Wiedergabe dank der rühmenswerten Leiſtung Walter Treichels und

seines Chors unter Mitwirkung der Solisten Lisel v. Schuch und Kurt Wichmann zu einer ergreifenden und erhebenden Weihestunde wurde. Die Feier seines 60jährigen Bestehens beging der Verein durch Veranstaltung einer erbaulich stimmungsvollen Adventsmusik. — Die zweite große Chorvereinigung unserer Stadt, der von dem Organisten Erich Knorr geleitete Bach-Chor, erfreute neben der Wiederholung des Weihnachtsoratoriums vor allem durch eine sehr eindrucksvolle Aufführung der Matthäuspassion mit den Solisten Gisela Meyer-Berlin, Lotte Wolff-Matthäus-Leipzig, Karl Wolfram-Berlin und Robert Bröll-Dresden.

Unser Stadttheater (Intendant Hans Bensch-Rutzer) hatte in seinen Spielplan acht Opern, darunter „Zauberflöte" und „Lohengrin" (letztere mit zwei Gästen), aufgenommen, an deren berechtigten Erfolgen KM Dr. Franz Wödl und Spielleiter Josef Grimberg das Hauptverdienst zuzusprechen ist. Albert Kohl.

PARIS. Von dem allgemein erwarteten Abflauen des Musiklebens war in der vorigen Saison nicht viel zu merken: gegen Weihnachten füllten sich die Säle beträchtlich und nicht nur in den allwöchentlichen „Grands Concerts" der Orchestervereinigungen. sowie bei berühmten Künstlern: Enesco, Kreisler, Mennehin, sondern erfreulicherweise auch in Kammermusikabenden, wie Lener-Kolisch und bei dem „Budapester Streichquartett", ein Ensemble das hier geradezu Aufsehen erregte. Bei Leistungen dieser Art staunt sogar der verwöhnteste Pariser Kritiker; eine solche Vertiefung in den Geist der großen Meister gab wiederum Zeugnis von den Vorzügen der deutschen Schule des Quartettspiels.

Allerdings sind auch die französischen Streichquartette nicht zu verachten. Obwohl technisch nicht auf derselben Höhe, steht das „Calvet-Quatuor" rein klanglich keiner anderen Vereinigung nach. Einen Genuß ersten Ranges bot die Darbietung des Mozart'schen Streichquintettes (mit zwei Bratschen), zauberhaft klang der langsame Satz! Den Gebrüdern Pasquier ist die Aufführung des wenig bekannten außerordentlich schönen Streichtrios von Schubert zu danken.

Überhaupt überbietet sich Paris an musikalischen Ausgrabungen. Felix Rangel brachte als Dirigent des Mozartvereins die kleine g-moll-Symphonie (von Mozart schon um 1773, also vor der beliebten g-moll, in Salzburg komponiert!) zu voller Geltung und ließ neben der dunkelgefärbten Arie „Ombra felice", von Lina Falk vortrefflich gesungen,die Ouverture b-moll (Komp. 1778 in Paris) und „Sechs deutsche Tänze" (1787, Prag) zum ersten Male in der französischen Hauptstadt ertönen. Dann führte Felix Weingartner eine Symphonie in B von Schubert auf, die er nach den kürzlich entdeckten Skizzen ergänzt und wirkungsvoll instrumentiert hat. Der erste Satz ist entschieden ein echter Schubert, das Adagio zeigt Beethoven'sche Tiefe ... nach und nach wird das Werk mehr weingartnerisch, obwohl zugegeben werden muß, daß der nachschaffende Komponist stets pietätvoll bestrebt war den Stil zu wahren. Man kann Weingartner jedenfalls dankbar sein dieses Werk aus der Versenkung hervorgeholt zu haben, wofür ihm auch zahlreiche Zuhörer viel Beifall spendeten. Bei dem zweitägigen Beethoven-Fest des Pasdeloup-Orchesters bewies der berühmte Dirigent aufs neue seine unveränderte Frische der Interpretation, die nach der hier üblichen Verschleppung der „klassischen Tempi" besonders wohltuend wirkte.

Weingartners Baseler Nachfolger Alexander Krannhals gehört zweifellos zu den bemerkenswerten Erscheinungen der Nachkriegszeit. Selten hat das Pariser Publikum einen jungen Kapellmeister so schnell in sein Herz geschlossen, dank klarer, zielbewußter und zugleich warmempfundener Auslegung der „Ersten Symphonie" von Joh. Brahms und des Vorspiels „Penelope" des vor kurzem verstorbenen Paul Dukas. — Die Novembertrauertage wurden bei Lamoureux und Colonne mit gelungenen Aufführungen des lyrisch gehaltenen „Requiem" von Fauré und des „Deutschen Requiem" von Brahms (nebst seinem „Schicksalslied") sinnreich bedacht. —

Das Erscheinen Toscanini's am Pult des ausgezeichneten Straram-Orchesters gestaltet sich stets zum Hauptereignis der Herbstsaison, besonders wenn er wie diesmal drei Abende hintereinander (zugleich mit der „Vierten" von Brahms) die Beethoven'sche „Neunte" mit bewunderungswürdiger Präzision zu einer grundmusikalischen, von der klangsinnlichen, wie von der geistigen Seite her durchleuchteten Wiedergabe bringt.

Von den von mir aufgestellten und regelmäßig mehrere Male pro Jahr eingesandten Verzeichnissen der „Pariser Novitäten", hat sich der Leser der ZFM von der Fülle der kompositorischen Neuerscheinungen des vorigen Winters ein Bild machen können. Als beste Novität muß entschieden die entzückende „Sinfonietta" für Streichorchester von Albert Roussel genannt werden, die der Leiterin des „Pariser Damenorchesters" Jeanne Evrard gewidmet ist. Die schöpferische Potenz des bereits betagten Komponisten zeigt sich hier wiederum in voller Pracht. Es ist Neoklassizismus im besten Sinne des Wortes, und man kann diese Komposition den deutschen Dirigenten warm empfehlen. Ferner ließ Milhaud sein neues Cellokonzert hören, das Maurice Maréchal formvollendet wiedergab. Es gibt da allerhand polytonale Spielerei, die hin und wieder der tonsprachlichen Substanz Platz macht. Als Zusammen-

faſſung neuerer Tonprinzipien wirkt dieſes Muſikſtück weit mehr wie das vielbeſprochene Hindemith'ſche Werk „Mathis der Maler", das Anſermet im Juni mit dem Philharmoniſchen Orcheſter herausbrachte, ohne die erwartete Begeiſterung hervorzurufen.

Die Beſprechung der anderen Werke und neuen Opern muß ich aus Raummangel auf ſpäter verſchieben und will nur zum Schluß erwähnen, daß im Laufe des Winters 1934/35 auch in Paris unzählige Bach-Händel-Feiern ſtattfanden. Den größten Eindruck hinterließ vielleicht Alfred Cortôt, der an einem Abend ſechs Brandenburgiſche Konzerte von Bach dirigierte und zum Teil ſpielte. Auch das Kirchenkonzert, als Bach-Händel-Schütz-Gedächtnisfeier veranſtaltet von der Deutſchen Botſchaft, unter Leitung von Edm. v. Borek und Mitwirkung von A. von Fred Drieſſen (Baß), Emil Linſer (Geige) und Dr. Fugmann (Orgel), nahm einen recht guten Verlauf.

Die Konzertſaiſon beſchloß Ende Juni Willem Mengelberg mit ſeinem Amſterdamer Orcheſter, in dem großen Saal Pleyel ſämtliche Symphonien und Ouvertüren von Beethoven dirigierend. Durch Auftragung klanglicher Kontraſte erzielte er Wirkungen, die der holländiſchen Malerei eigen ſind: in der „Paſtorale" ſtellte man ſich unwillkürlich tanzende Bauern eines Oſtade vor! Am Schluſſe des vierten Konzertes krönte der Amſterdamer „Tonkunſt-Chor" — mit ſeiner geſanglich vorzüglichen Leiſtung in der „Neunten" — dieſe grandioſe Ehrung der deutſchen Kunſt. Anatol von Roeſſel.

SALZBURG. An der Spitze des Mozarteumsorcheſters erſchienen in der weiteren Folge Nikolai van der Pals, Antonin Bednar und Joe Hazenberg. Mit Ausnahme des letztgenannten, der noch keine abgerundete Leiſtung zu bieten hatte, handelte es ſich um tüchtige Stabführer. Van der Pals wartete mit ruſſiſchen, Bednar mit ſlaviſchen Meiſtern auf. Dem mehr ſachlichen Muſizieren des erſten, ſtellte Bednar eine temperamentvolle Dirigierleiſtung entgegen. Im Kammermuſikzyklus Theodor Müllers hörte man die Uraufführung eines klangſchönen, wohlgeformten Klavierquartetts op. 24 von Robert Jäckel. Auch Bruckners Streichquintett ſtand unter anderem einmal auf dem Programm. Gute Aufführungen alter Muſik bot Karl Stumvoll in ſeinem Zyklus. Er verfügte in der ſtimmſchönen Altiſtin Irma Drummer, der ganz ausgezeichneten Cembaliſtin Li Stadelmann, dem trefflichen Gambiſten Hermann v. Beckerath über geeignete Mithelfer und ſtellte ſelbſt auf der Viola d'amore beſtens ſeinen Mann. Dem jungen Mozartquartett beginnt ſich mit Recht immer mehr Aufmerkſamkeit zuzulenken. Die Brüder Heinz und Robert Scholz ehrten Bachs Gedenken durch eine ſehr eindrucksvolle Aufführung der „Kunſt der Fuge" in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Dr. Erich Schwebſch. Auch die Salzburger Liedertafel nahm das Jubiläum der beiden großen deutſchen Meiſter zum Anlaß einer Bach-Händel-Feier. Dr. Roland Tenſchert.

SONDERSHAUSEN. Eine intereſſante Spielfolge bot das vor kurzem im Rahmen der altberühmten Lohkonzerte zu Sondershauſen ſtattgefundene Konzert unter Leitung von GMD Dr. Otto Wartiſch, dem derzeitigen Dirigenten des Lohorcheſters und Intendanten der vereinigten Landestheater Gotha-Sondershauſen. Das Programm „Deutſche Zeitgenoſſen" benannt, bot Werke von Carl Rorich (Ouverture zu Schillers „Turandot"), MD Dr. W. Cropp, Pirmaſens (Konzert für Bratſche, Soliſt: Kammermuſiker Ernſt Rauſchenbach, Curt Rücker, Weimar (Intermezzo für großes Orcheſter — Uraufführung) und endlich von GMD Dr. Otto Wartiſch ſelbſt (Partita für Orcheſter). Alle Werke, insbeſondere das virtuos geſpielte zweite und die Partita von Wartiſch, fanden bei dem zahlreichen Publikum wie auch ſeitens der Kritik einen ungeteilten, teilweiſe ſtürmiſchen Erfolg.

von Waſielewski.

STUTTGART. Bis zum Ende der Spielzeit entfaltete Generalintendant Otto Krauß regſte Tätigkeit. 3 Erſtaufführungen, eine Wiederaufnahme in vier Monaten. Zuerſt Siegfried Wagners „Schmied von Marienburg", muſikaliſch warm, flüſſig, natürlich; auch dichteriſch hochſtehend; Fritz Windgaſſen ein gewandter, packender Schmied. Dann Wolf-Ferraris „Sly", ein gutgezimmertes Stück, muſikaliſch fein, aber zuweilen auch ſchmächtig; wirkungsvoll ausgeſtattet (wie der „Schmied"); Ludwig Sutham ein ergreifender Sly. Die Leitung hatte beide Male Richard Kraus. Prof. Leonhardt brachte die wohl vorbereitete, ſtilgerechte Erſtaufführung von Händels „Xerxes" heraus. Auch die ſzeniſche Löſung gelang vorbildlich. Im wiederaufgenommenen „Maskenball" Verdi's (gleichfalls von Leonhardt geleitet) glänzte Margarete Teſchenmacher, die ſich dann in einer Reihe von Rollen verabſchiedete, um nach Dresden zu gehen. Von Wagner-Abenden ſeien erwähnt: ein zweiter „Ring", „Parſifal", „Triſtan". Als Brünnhilde und Iſolde haben wir zur Zeit Maria Rósler-Keufchnigg, eine Künſtlerin die ſowohl an ſtimmlicher Begabung wie an geiſtiger Reife eine außergewöhnliche, einzigartige Erſcheinung iſt.

Hinſichtlich Bruckners iſt Stuttgart, obwohl mit ſtarker Überlieferung ausgerüſtet, zu einem gewiſſen Zweikinderſyſtem verurteilt, während anderswo die Symphonien reihenweiſe erſcheinen. Das

zweite Bruckner-Konzert der Staatskapelle ergab unter Schuricht eine meisterhafte, überraschend eindrucksvolle Wiedergabe der Siebenten. Schulz-Dornburg, der die Dritte angesagt hatte, mußte sich mit den vier kleinen Orchestersachen begnügen. Dem selten gehörten Requiem Bruckners bereitete in der protestantischen Kirche Degerlochs Konrad Stahl eine würdige, allgemein beachtete Erstaufführung.

Bachs Kunst der Fuge hörten wir zum dritten Male in der Graeserschen Bearbeitung. Leonhardt nützte bisherige Erfahrungen und bekundete in Verbesserungen (z. B. Neufassung der 15. Nummer) hervorragendes Stilgefühl; die ganze Wiedergabe machte tiefen Eindruck. Zu den Bachfeiern gehörten ferner die ungekürzte Matthäus-Passion im Klassischen Verein unter dem ausgezeichneten Bachdirigenten Martin Hahn; dann in Bad Cannstatt ein Bachfest (Kammermusik, Orgel- und Orchesterabende, Kantaten 29, 51, 85, 117), bei dem Erich Ade eine teilweise schwierige Lage trefflich bemeisterte; endlich, die Spielzeit hindurch, 30 Händel- und Bach-Abende der Hochschule, an deren Erfolg neben dem Württ. Bach-Verein Prof. Hermann Keller ein Hauptverdienst hatte.

Lebhaft begrüßt und gefeiert wurden in der Stadthalle Franz Adam mit seinem NS-Reichs-Symphonie-Orchester, Furtwängler an Pfingsten in der Liederhalle mit den Berliner Philharmonikern (Beethoven-Abend). Es fehlte auch nicht an einheimischen Konzerten des Landesorchesters, unter dem verantwortungsbewußten Martin Hahn. Der Stuttgarter Liederkranz hat leider seinen Dirigenten August Kieß durch den Tod verloren; den Silcher- und Richard Trunk-Abend leitete Anselm Kunzmann. Die Streichquartette Wendling und Kleemann beschlossen ihre regelmäßigen Darbietungen, um zuletzt noch für die Reichsmusikerschaft im Weißen Saal des Neuen Schlosses zu spielen. Am Klavier bewunderten wir Edwin Fischer und Elly Ney; eine starke Begabung bekundete unser Gerhard Eucken; Else Herold spielte mehrmals auf alten Tonwerkzeugen der Sammlung des Landesgewerbemuseums. Dr. Karl Grunsky.

TUTZING. Die Gemeinde Tutzing hatte für den diesjährigen Festsommer der bekannten Geigerin Palma von Pászthory-Erdmann die Organisation, Programmgestaltung und Durchführung zweier Festkonzerte übertragen, welche in höchstem Maße als gelungen zu bezeichnen sind. Am 14. Juli fand das erste der beiden Konzerte in der Evangelischen Kirche statt, welches gleichzeitig die 2. Kantatenfeier darstellte. (Die erste Kantatenfeier war von P. v. Pászthory-Erdmann im vorigen Frühjahr veranstaltet worden.) Die reiche, vielseitige Begabung der Künstlerin konnte sich schon so recht im ersten Konzert durch die Beherrschung eines ziemlich umfangreichen Apparates von Mitwirkenden bewähren. Ein ausgezeichnet diszipliniertes Kammerorchester und ein aus Tutzinger Kräften zusammengestellter Chor wirkten in herzerfrischender Einheit und Plastik zusammen. Im Mittelpunkt des Programms stand, so wie im vorigen Jahr, eine Kantate von Bach: „Nimm, was dein ist, und geh' hin!" für Sopran-, Alt-, Tenorsolo, Chor, Oboe, Streichorchester und Continuo (Harmonium). Als Solistinnen waren Anita Raunbach (Sopran), und Irma Drummer gewonnen worden, deren Leistungen von der Münchener Presse allseitige Anerkennung erfuhren. Das Kammerorchester erreichte den Höhepunkt mit dem Vortrage des wunderbaren Adagios aus dem Streichquintett von Bruckner und in der Begleitung des a-moll-Konzertes von Bach. Tiefe Ergriffenheit löste das herrliche Duett von Schütz: „Was betrübst du dich, meine Seele?" für Sopran und Alt aus, mit Begleitung von 2 Violinen, Cello und Continuo, sowie die wunderbare Alt-Arie von Joh. Chr. Bach: „Ach, wenn ich Wassers g'nug hätte!" mit Begleitung von einer Solo-Violine, 3 Bratschen, Cello und Continuo sowie der am Schlusse des Programms stehende Choral aus der Matthäus-Passion: „Befiehl du deine Wege". — Im 2. Konzert, am 28. Juli, welches im Hotel Seehof stattfand, errang P. v. Pászthory-Erdmann als Führerin ihres ausgezeichneten Kammerorchesters sowohl als auch als Solistin, mit dem Vortrage des A-dur-Violinkonzertes von Mozart, dem Concerto grosso von Händel, wirksam unterstützt in der 2. Solo-Violine und dem Solo-Cello (Herr M. Zubowski und Frau L. Eberhard), außerordentlichen Beifall, sowie auch mit der hervorragend plastischen Wiedergabe der Solo-Sonate in a-moll von Bach. Im Mittelpunkt des Programms stand die Sonate in d-moll von Brahms, mit deren Wiedergabe Elly Ney und P. v. Pászthory die zahlreichen Zuhörer zu begeistertem Beifall hinrissen, sodaß als Zugabe der letzte Satz der A-dur-Sonate von Brahms erfolgen mußte. Rich. Fischer.

WIESBADEN. Auch die Nachsaison ließ es an manch Interessantem nicht fehlen. GMD Schuricht übermittelte uns im Kurhaus die imposante Leistung Lamonds (Tschaikowsky b-moll) innerhalb eines bunten, ungleichwertigen Programmes von Delius, Debussy und de Falla. Eva Liebenbergs pastoser Alt (Brahms Altrhapsodie, Händel) ging der 8. Bruckners voraus — allein physisch eine Meisterleistung, abgesehen von der hohen Kultur! Zwei Erstaufführungen: Peterka „Triumph des Lebens" — sehr gut und wirkungsvoll — und ein ganz großer Wurf: Ilse Fromm-Michaels asketische „Passacaglia" interessierten stark. Alma Moodie imponierte mit Brahms. Als unumgänglicher Ab-

schluß: Beethovens 9. mit Adelheid Armhold, Hildegard Hennecke, Hans Hoefflin und Günther Baum. In Sonderkonzerten Schurichts brillierten die unvergleichliche Koloraturstimme der Erna Sack, die Harfenistin Ursula Lentrodt (Mozart, Debussy) und Grete Altstadt-Schütze (Graener Klavierkonzert). Am Karfreitag gab Bachs h-moll Messe ihre unveränderte Wehe und Größe (Solisten: Helene Fahrni, Ria v. Hessert, Antoni Kohmann, Fred Driffen, KMD Kurt Utz). Sigrid Onegin sang hervorragend, verdroß aber durch amerikanische Mätzchen Publikum und Presse, Heinrich Schlusnus (mit Peschko) und Alfred Hoehn, beide vollendet in ihrer Meisterschaft rundeten die bunte Folge der großen Konzerte. Dr. Helmuth Thierfelder brachte, gemäß seiner nordischen Passion, neben den im Sonderbericht bereits besprochenen „nordischen Musiktagen" einen „nordischen Abend" mit der Kopenhagener stark virtuosen Pianistin France Ellegaard (Grieg a-moll) und vor allem den sich zur wahren Kundgebung gestaltenden Abend des Finnischen Studentenchors „Y. L." (Ltg. Martti Turunen). Mit selten interessantem Programm und unvergleichlicher Chorkultur ein wahres Erlebnis! Bach und Händel wurden in zwei Abenden gefeiert, ein „slavischer Abend" mit Justus Ringelbergs musikalisch und technisch gleich sympathischer Vermittlung von Dvořáks Violinkonzert, dann ein Abend, dem der ausgezeichnete Friedr. Wilh. Keitel mit Tschaikowskys b-moll Klavierkonzert hohes Gepräge gab, und Rudolf Schönes Abschiedskonzert (Bruch Violinkonzert). „Wiesbaden als Musikstadt" nannte sich ein Konzert mit Lothar Windsperger, Kurt v. Gorrissen (Orgel der Komponist), Hans Fleischer (Else Fleischer-Matthieu, Sopran, am Flügel der Komponist), Reger (Grete Altstadt-Schütze, Klavier) und Brahms. — In Kammermusik-Abenden hörte man u. a. das Rose Walter-Quartett (München), Mitglieder des Kurorchesters mit dem klassisch-strengen Walter Fischer vereint, einen musikalisch recht ansprechenden Abend auf zwei Klavieren (Käthe Hackebeil, Margrit Leue-Schneider) usw.

Die eigentliche, traditionsgemäße Stätte für Kammermusik, der „Verein der Künstler und Kunstfreunde", führte in verschiedenen, sehr wertvollen Abenden Gertrud Pitzinger (Altstimme ganz großen Formates), einen Sonaten-Abend Gieseking-Kulenkampff, das Elly Ney-Trio und den manchmal etwas zu subjektiven, aber immer meisterlichen W. Kempff hierher.

Im Staatstheater spielte Elly Ney dämonisch Brahms' d-moll unter GMD Elmendorff, welcher außerdem eine kleine C-dur-Symphonie Schuberts erstaufführte (!) und Gottfr. Müllers grandioses „Heldenrequiem" wiederholte.

Der Opernspielplan war hauptsächlich bereichert durch Paul Graeners „Friedemann Bach", Wolf-Ferraris „Sly", Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" (sämtliche von Dr. Zulauf geleitet), Bodarts „Abtrünniger Zar", Verdis „Macbeth" und „Sizilianische Vesper" (Leitung GMD Elmendorff). Daneben führte die kinodramatische Künnekesche „Nadja" ein armes Dasein. Smetanas „Verkaufte Braut", Glucks „Pilger von Mekka" (Leitung Elmendorff), Webers „Abu Hassan", „Opernprobe", Lortzings „Casanova" (entzückende Szenerie) und Suppés „Boccaccio" (Leitung Dr. Tanner) brachten die gewünschte Auflockerung.

Nachtrag zu Maifestspiele Wiesbaden (Augustheft): Die Partie des „Procida" in Verdis „Sizilianischer Vesper" bewältigte Herbert Alsen mit bekannter stimmlicher Fülle, wie Tiefe des Ausdrucks.

Grete Altstadt-Schütze.

ZEITZ. Aus der zweiten Hälfte des verflossenen Konzertwinters wären zunächst das 3. und 4. Sinfoniekonzert des Stadtorchesters zu erwähnen. Ersteres — unter Leitung von Musikdirektor Ernst Voigt — hatte man der Faschingszeit entsprechend mit zwei Werken der leichteren Muse ausgestattet, welche dann auch ihre Wirkung nicht verfehlten. Tschaikowskys bekannte „Nußknacker-Suite" schien dem Dirigenten besonders gut zu liegen, wie auch Rezniceks geistvolle Ouvertüre zu „Donna Diana" Anklang fand. Als Solist spielte Heeresmusikinspizient Professor Hermann Schmidt-Berlin Beethovens Violinkonzert technisch sauber und sicher, während man in musikalischer Hinsicht nicht recht warm zu werden vermochte. — Einen erfreulichen Abschluß führte das 4. (letzte) Sinfoniekonzert herbei, obgleich diesmal von der strengeren Form abgewichen wurde. Eine Sinfonie fehlte zwar in der Vortragsfolge; dafür wurden die Konzertbesucher jedoch mit einem Kammermusikwerk — Es-dur Quintett op 16 von Beethoven — sowie dessen Tripelkonzert op. 56 entschädigt. Sämtliche Mitwirkende — die Herren Konzertmeister Mangold, Brückner, Kühn, Vogt, Kießlich, Döhler sowie Karl Hülße (Klavier) — gaben ihr Bestes und sicherten damit den aufgeführten Werken den Erfolg. Städt. Musikdirektor P. Knauth trat mit der Uraufführung einer ansprechenden sinfonischen Dichtung „Im Walde" vor die Öffentlichkeit und verlieh der Wiedergabe dieser Komposition sowohl als auch Goldmarks tonmalerisch reizvoller Ouvertüre „Im Frühling" eine packende und wirksame Ausdeutung. — Im Konzertverein erregte ein vielseitiger Violinabend von Marta Linz-Berlin

allgemeines Intereſſe. Die temperamentvolle Künſtlerin zeigte ſich als Beherrſcherin der verſchiedenen Stileigenarten der dargebotenen Werke, hätte jedoch im 2. Teil auf eine Reihe mehr das reine Virtuoſentum betonender Vortragsſtücke verzichten ſollen. Liegt doch der Kern einer muſikaliſchen Volksbildung darin, die Aufmerkſamkeit auf den Inhalt des Werkes und die Perſönlichkeit ſeines Schöpfers zu lenken, weniger aber auf die artiſtiſchen Fähigkeiten des Interpreten. Mich. Rauchეiſen feſtigte von Neuem ſeinen Ruf als Begleiter am einheimiſchen Gerbſtädt-Flügel. Den Beſchluß der Reihe der Konzertsvereinsabende führte ein genußreicher Liederabend von Kammerſänger Willi Domgraf-Faßbaender-Berlin herbei. Es bot ſich hierbei Gelegenheit, das ſelten ſchöne und ausgeglichene Stimmorgan des Sängers gründlich kennen zu lernen. Atemtechnik, Sprechkunſt, Stimmkultur und Mimik vereinigten ſich zu einer Vollkommenheit der Wiedergabe, zu einem Ausdrucksvermögen von außergewöhnlicher Art. Am beſten gelang dem Künſtler wohl die Arie aus Roſſinis „Barbier", womit er ſich ſtürmiſchen Beifall errang. Martha v. Kriegner-Linz erwies ſich in dieſem Konzert als feinfühlige Begleiterin am Hupfer-Flügel, die durch nachſchaffendes Mitgehen den Geſamteindruck noch zu vertiefen wußte. — Der Theaterring der hieſigen NS-Kulturgemeinde erfreute ſeine Mitglieder mit zwei Theaterfahrten nach Altenburg, woſelbſt im dortigen Landestheater Richard Wagners „Lohengrin" (20. Januar) und die „Meiſterſinger von Nürnberg" (7. April) zur Aufführung gelangten. Wenn auch einige Rollenbeſetzungen nicht den erwarteten Anforderungen entſprachen und man kleinere bühnentechniſche Unzulänglichkeiten mit in Kauf nehmen mußte, ſo waren beide Vorſtellungen doch ein Erlebnis für alle Teilnehmer, welches durch einführende Worte des Unterzeichneten vorbereitet wurde. In den bevorſtehenden Monaten wird es ſich nun darum handeln, die Vorbereitungen für eine einheitlichere Zuſammenfaſſung unſeres öffentlichen Muſiklebens nach den Richtlinien der RMK zu treffen, deren Durchführung bei gutem Willen aller Beteiligten durchaus im Bereich des Möglichen liegt.

Rudolf Winter.

ZWICKAU. H. Zybill hat das Verdienſt mit zeitgenöſſiſchem Orgelſchaffen bekannt gemacht zu haben, indem er einen J. N. Davidabend veranſtaltete, der einen überſichtlichen Einblick in das Schaffen dieſes führenden Orgelkomponiſten vermittelte (Paſſamezzo und Fuge g-moll, Toccata und Fuge f-moll, Introitus, Choral und Fuge ſowie Stücke aus dem Choralwerk). Der Marienchor (MD Schanze) zeigte die Chorkunſt Davids mit einem Vortrag ſeines „Stabat mater".

Zum Heldengedenktag am Sonntag Reminiscere waren gleichzeitig nicht weniger als 3 kirchenmuſikaliſche Veranſtaltungen in unſerer Stadt. Das iſt zuviel und möchte für die Zukunft vermieden werden. In der Katharinenkirche ſang der Zw. LGV. (Kantor Kröhne — Orgel: H. Zybill), in der Moritzkirche (Kantor Kohlmeyer) umrahmten Chor- und Orgelvorträge eine ernſte Feier, und in der Pauluskirche fand eine mit entſprechend ausgewählten Werken ausgeſtattete Bachfeier ſtatt.

Der Erzoi-Laszlo-Abend in der Deutſchen Heimatſchule war eine erneute Beſtätigung der Tatſache, daß Zwickau in der hier anſäſſigen Violinvirtuoſin eine hervorragende Künſtlerin beſitzt, der wir nunmehr wieder öfter begegnen möchten. Sie ſpielte u. a. Bachs Soloſonate mit der berühmten Chaconne, Mozarts Es-dur-Konzert und von ihrem Landsmann Dohnanyi „Ruralia Hungarica". MD Schanze begleitete techniſch ſicher und mit feiner Anpaſſung.

Das letzte 6. Sinfoniekonzert war das Einführungskonzert des neuen ſtädtiſchen MD Kurt Barth, deſſen beherrſchte Dirigierbewegungen ſehr angenehm berühren. Die Programmgeſtaltung: Brahms' 4. Sinfonie, Zauberflötenouvertüre und Mozart-Variationen von Reger iſt wohl damit zu erklären, daß MD Barth über die vorangegangenen Konzerte nicht hinreichend unterrichtet war, ſonſt wäre es wohl nicht vorgekommen, daß wir im Schumanngedenkjahr kurz hintereinander 3 Brahmsſinfonien zu hören bekamen. Aber wie Barth die Brahmsſinfonie und auch die anderen Werke mit feinſter dynamiſcher Abſchattierung erſtehen ließ, das war ein verſöhnender Genuß. Hoffen wir, daß im kommenden Konzertwinter ein friſcher, lebendiger, auch zeitverbundener Geiſt die künftigen Programme geſtaltet. — Wenig Zeit ſpäter fand dann noch ein Volkstümliches Werbekonzert des Stadtorcheſters ſtatt, in dem MD Barth den Hörern die Inſtrumente und den Aufbau des Orcheſters erklärte und dann in Literaturbeiſpielen zeigte.

In einem Klavierabend mit Werken von Beethoven (op. 7), Liſzt, Chopin und Medtner zeigte der Pianiſt Walter Groſſe (Falkenſtein-Leipzig) beachtliches techniſches Können, das aber bei ihm leider zu ſehr Selbſtzweck bleibt, Chopin war viel zu derb angefaßt: das Beſte des Abends leiſtete Groſſe im klanggewaltigen Vortrag der einſätzigen a-moll-Sonate des in Moskau 1874 geborenen Deutſchruſſen Nikolaus Medtner, der ſich als bedeutender Komponiſt in Regermanier erwies.

Bliebe zu erwähnen, daß am Karfreitag in der Katharinenkirche unter P. Kröhne eine ſtimmungsvolle Muſikaufführung ſtattfand und daß eine neugegründete kammermuſikaliſche Vereinigung, das Heinrich Kurek-Trio, Werke der drei Wiener Klaſſiker und das H-dur-Trio von Brahms ſpielte.

G. Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT und STUTTGART. Trotz Orchesterurlaubs hielt auch das Juli-Programm beider Sender eine gute, wenn auch etwas dünne musikalische Linie. In Frankfurt hat man die Zeit weiter genützt, das sogen. „Kleine Konzert" zu einer standfesten Einrichtung auszubauen, zu der die Neuordnung der Sendezeiten am Nachmittag Anlaß gab. Etwa 2—3 Male in der Woche bietet das Kleine Konzert Musik kleinen Formats und von besonderem, meist auch seltenem Wert; die Sendungen dauern gewöhnlich eine halbe Stunde und haben bisher ihre Aufgabe, den Freunden guter Musik eine Gabe feinen Gehalts und sorgfältigen Schliffs zu vermitteln, sehr gut erfüllt. Wir halten ein solches Gegenstück der Musik um Mitternacht im Hinblick auf die Sendezeit für eine in erster Linie musikerziehliche Bereicherung.

Eine Frankfurter Übertragung aus der „Vorratskammer" betraf Querschnitte aus neuen Opern, aus Werner Egks „Zaubergeige" in der Aufführung des Frankfurter Opernhauses und Eugen Bodarts „Der abtrünnige Zar" in der Wiesbadener Aufführung. Im Stuttgarter Programm ergänzte den Blick in das zeitgenössische Schaffen ein Querschnitt aus der Neufassung von Reznicek s „Donna Diana" (in der Aufführung des Staatstheaters Karlsruhe). Beide Übertragungen gaben im einzelnen recht gute Eindrücke, waren aber insofern unzulänglich, als sie kaum Stichhaltiges über die neuen Werke aussagten. Der Umstand, daß heute an die Stelle des früheren Uraufführungsehrgeizes das Prinzip einer Siebung getreten ist, die mit dem Einsatz des Aufführungsaufwands sparsam verfährt, macht die Aufgabe der Sender, sich für die neuen Werke nachhaltig zu verwenden, umso dringlicher. Mit der einfachen Aufnahme von Ausschnitten, die als zusammenhanglose Bruchstücke den Hörer kaum für das neue Werk interessieren können, ists nicht getan; es wird unschwer eine Funkform zu finden sein, die dem schaffenden Musiker wie dem Wunsch des Hörers gerecht wird.

Frankfurt lieferte mit der von Dr. Friedrich Schnapp feinsinnig bearbeiteten Schumann-Hebbel-Sendung (Stunde der Nation) nachträglich noch einen schönen Beitrag zum Schumann-Gedächtnis. Die „Geschichte einer Freundschaft", die sich an den Genoveva-Stoff knüpft und für Schumann nach der persönlichen Begegnung zu einer „Verehrung aus der Ferne" wurde, kam unter Reinhold Mertens Leitung zu starker Funkwirkung, nicht zuletzt dank der empfindungsvollen Wiedergabe des „Nachtlieds" durch den Funkchor und das Nauheimer Orchester.

Aus Stuttgart hörte man in der Folge „Zeitgenössische Musik" ein Klavierkonzert in b-moll von Hans Wedig, dessen Chorkantate Werk 2 der Stuttgarter Sender uraufgeführt hat. Das Konzert gerät nach einer glücklichen Einleitung in eine vom Klavierpart beherrschte ziemlich trokkene Reflexion. Der Wechsel von schlagartigen, wenn auch gefühlserfüllten Orchesterausbrüchen und versonnenen Ritardandoteilen wirkt ermüdend, zumal sich eine fruchtbare Wechselbeziehung mit dem Soloinstrument nur selten ergibt. Der Gesamteindruck der vom Komponisten geleiteten Aufführung (Klavier: Prof. Walter Rehberg) litt trotz einiger schöner tanzbeschwingter Formulierungen unter dem Mangel an logischem Aufbau.

Eine Stuttgarter Morgenfeier mit Telemanns „Tageszeiten"-Kantate ist besonders dankbar zu erwähnen. Das selten zu hörende Werk wirkt, wenn auch manche textlich bedingte Schnörkelei ganz im barocken Gefühl bleibt, frisch und reizvoll in der Stimmungscharakterisierung der Solostimmen und obligaten Instrumente. Die Wiedergabe durch vorwiegend junge Kräfte der Musikhochschule unter August Langenbeck war sehr erfreulich. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Diese Monatsrückschau hat mit dem Namen Brahms zu beginnen und zu schließen. Was dazwischen liegt, ist eine allmähliche Rückgewinnung des Leistungsniveaus der Zeit vor der im Augustheft bezeichneten Flaute.

Des Johannes Brahms d-moll-Violinsonate, von Bernhard Leßmann (Geige) und Gerhard Maafz (Klavier) konzentriert und tonschön ausgeführt, gehört in die Reihe jener Kammermusikveranstaltungen, die der Arbeit des Hamburger Senders einen zuverlässigen Rückhalt zu geben berufen erscheinen. Der rein künstlerische Wert dieser Sendungen und ihre stoffliche Eigenart, die doch zum sorgfältigen, spannungsvollen Zuhören zwingt, bedeuten einen auch musikerzieherischen Gewinn, der an der zukünftigen Anspruchsbildung des „Publikums" entscheidend mitformen wird.

Eine subtilere Gestaltung der Tanz- und Unterhaltungsmusik wird auch von Rio Gebhardt angestrebt, der zumal in seinem Zyklus „Tanz der Instrumente" darauf bedacht ist, vom Bombast und Schwulst abzurücken, um einen transparenten, geschmeidigen Stoff, Klang und Vortrag zu gewinnen, der darum ja keineswegs auf den Charakter des Gefälligen und Populären zu verzichten braucht. Es ist natürlich noch nicht alles hundertprozentig, was da unternommen wird, aber man merkt doch, daß ein Ziel angesteuert wird.

Das Reſſort der Volksmuſik erfuhr u. a. eine wichtige Bereicherung durch die Eingliederung von Schallplattenaufnahmen, die der Sender dem Volk ſelbſt an Ort und Stelle abgelauſcht hat. Die Lieder und Tänze von der Nord- und Oſtſee, wie etwa von den Achimer Blasleuten, den Kieler Lotſen („Knurrhähnen"), den Jungen vom Stettiner Haff, geben ſich als unverfälſchte Volksmuſik, die zu verbreiten der Sender keine Mühe ſcheuen ſollte. Man darf geſpannt ſein, wie weitere Expeditionen in dieſer Richtung verlaufen.

Unter den klavierſpielenden Gäſten des Senders fiel Karl Hermann Pillney mit einer ſauber zugeſchliffenen Haydn-Sonate auf. (Übrigens auch Haydn iſt ein Kapitel unſerer Muſikgeſchichte, aus dem die Funkpraxis noch weit mehr, und gerade fürs Volk, herausholen könnte.)

Die Rückkehr des Funkorcheſters aus dem Sommerurlaub konnte nicht beſſer gefeiert werden als mit Händels Concerto grosso in a-moll, das von dem Händelſpezialiſten Eigel Kruttge in vollauf entſprechender Weiſe ausgelegt wurde. „Concertino" wie „Groſſo" bewieſen, wie gut man jetzt in dieſen Stil hineingewachſen iſt.

Überhaupt darf man an der Stilſicherheit etlicher Muſiker des Senders ſeine helle Freude haben. Wie ſehr z. B. Bernhard Hamann, der Konzertmeiſter des Funkorcheſters, in ſolchen Dingen firm iſt, zeigen immer wieder ſeine konzertanten Leiſtungen. Auch im Mozartſchen B-dur-Konzert, das in einem von Erich Seidler geleiteten Mozart-Abend geſpielt wurde, hatte er mit einer eigenen Cadenz aufzuwarten.

Daß des Finnen Yrjö Kilpinen großartiger Erfolg auf dem Hamburger Muſikfeſt auch auf den Funk nachwirken würde, war vorauszuſehen.

Wilhelm Strienz, der hier jetzt häufiger erſcheint, brachte Lieder dieſes wirklichen Liedermeiſters mit, die ſicherlich und hoffentlich nur einen Anfang zu weiteren Taten bedeuteten.

Die Opernſendungen wurden mit Glucks „Betrogenem Kadi", von Eigel Kruttge eingerichtet, fortgeführt. Wir möchten wünſchen, daß die neue Spielzeit (wenn man dieſen Saiſonbegriff auf den Funk übertragen darf) auch auf dem Gebiete der Funkoper einen größeren Wagemut bewähre, nicht zuletzt auch in der Berückſichtigung von Opernwerken unſeres Jahrhunderts.

Der Funkchor, unter Gerhard Gregors Führung, ſetzte ſich für zeitgenöſſiſche Chormuſik ein; Hermann Simons bis ins letzte groß und klar geſtalteten Geſänge, die bei ihrer Monumentalität ſich doch nie ins Plakathafte verlieren, hinterließen einen tiefen (den tiefſten) Eindruck. Die Operette wurde mit einer Wiederaufnahme der „Nacht in Venedig" von Johann Strauß wahrgenommen, doch war die Wiedergabe in keiner Weiſe erſchöpfend.

Des jungen Beethoven Bläſerſextett und das Horntrio von Brahms gaben den betreffenden Orcheſtermitgliedern Gelegenheit, ihre ſoliſtiſchen und kammermuſikaliſchen Fähigkeiten glücklich zu betätigen. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Noch zweimal ging Bachs „Kunſt der Fuge" nach dem Bachfeſt als Rundfunkſendung in die Weite, einmal für die polniſchen Sender und einmal als Reichsſendung. Der in jeder Beziehung außergewöhnliche Charakter dieſes unvergleichlichen Werkes macht das Anhören auch immer zu einem Ereignis, mit dem ſich ſelbſt die tiefſten Eindrücke des ſonſtigen Muſiklebens nicht meſſen können. Jede Aufführung vermittelt außer dem Totaleindruck auch ſtändig neue, oft geradezu rätſelhaft anmutende Einzelfragen. Wie iſt es z. B. möglich, ausgerechnet in der dreiſtimmigen Bläſer-Spiegelfuge, alſo der denkbar konſtruktivſten Kontrapunktik, einen Seelenzuſtand von ſolch überirdiſch-gelöſter Heiterkeit darzuſtellen! Und das geſchieht derart mühelos, als ob es die einfachſte Sache von der Welt wäre. Ferner iſt der Zwölfachteltakt-Orgelkanon von einer unheimlichen Phantaſtik getragen, die ſelbſt von „Meiſtern dieſes Faches" wie E. Th. A. Hoffmann oder Robert Schumann nie erreicht wird. Dieſer Eindruck wurde zwar erſt durch nachträgliches Studium klar, da Herbert Collum dieſe Fuge viel zu „gemütlich" ſpielte, ſo daß man ſtutzig wurde; doch kann kein Zweifel ſein, daß Bach hier alle Teufel losläßt. — Die wenigſten Kapellmeiſter werden ſich an die „Kunſt der Fuge" überhaupt wagen können. Wenn man aber dieſes Werk auswendig und bis ins Letzte vollendet darſtellen kann, wie dies Generalmuſikdirektor Hans Weisbach möglich iſt, ſo bedeutet das ſicher den beſten Ausweis für eine wirkliche Berufung.

Eine weitere hochwertige Bachdarbietung war der Vortrag der Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten" durch Fritzi Claußen; wenn es die begabte Sängerin fertigbringt, Bach noch etwas ungezwungener zu ſingen, wird ihre Leiſtung vollendet ſein. Im gleichen Konzert blies Alois Heidrich ein Oboenkonzert von Telemann ganz ausgezeichnet.

Zwei Sendungen waren in ihrer funkdramaturgiſchen Eignung ſehr verſchieden: Verdis „Traviata" ſprach im Rundfunk gut an, da die geringe Zahl der Hauptperſonen ein Verfolgen der Handlung mühelos geſtattet; auch das Fehlen des Bühnenbildes fällt bei der ſcharfen Profilierung der Handlungsträger kaum auf. Eine hochſtehende Wiedergabe unter Hans Weisbach mit Anni van Kruyswyk als Violetta, Helge Roswaenge als Alfred und Paul Schöffler als Georg tat

das Ihrige für einen befriedigenden Eindruck, der nur durch leichte Intonationsschwankungen der beiden Sänger vorübergehend getrübt wurde; man kann im Rundfunk nicht rein genug singen!

Dagegen läßt sich Mozarts genial-burleske Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe“ beim besten Willen nicht funkwirksam machen. Schon zwei Pärchen sind in einer Sendeoper eine gefährliche Sache. Wenn aber gar drei Pärchen, deren „bessere Hälften“ noch dazu sämtlich Soprane sind, sich vor dem Mikrophon drängen, dann kommt der Hörer bei den fortwährenden anstrengenden Feststellungen, wer nun eigentlich singt, gar nicht zum eigentlichen Kunstgenuß. Die „Gärtnerin“ ist ein Schulbeispiel für eine Oper, die ohne Sichtbarkeit der Personen nicht denkbar ist. Die Szene im Dunkel des Parks zum Beispiel ist ohne Bühnenbild einfach sinnlos. Anerkannt sei aber die Sorgfalt und Frische, mit der Theodor Blumer das Ganze betreute. Anni van Kruyswyk, Ellen Winter und Irma Beilke wetteiferten in stimmlichem Wohlklang, während bei den Männerstimmen allerdings nur Theodor Horand und der scharf charakterisierende Wilhelm Ulbricht wirklich gefallen konnten.

Hans Weisbach brachte in seinen Orchesterkonzerten ein klangschönes Violinkonzert von Frederik Delius mit Cyrill Kopatschka als trefflichem Solisten sowie in einer Mitternachtsmusik aus Ballenstedt die „Pastorale“ in einer ebenso beseelten wie beschwingten Wiedergabe. Hilmar Weber vermittelte ansprechend die „Sinfonische Suite“ op. 30 von Max Trapp, ein ausgezeichnet geformtes Werk mit einer zündenden Tokkata als Eingang. GMD Robert Manzer-Karlsbad, der sich als tüchtiger Dirigent auswies, brachte zwei eigene Kompositionen, „Romanze“ und „Scherzo“, die thematisch allerdings etwas billig und auch zu weit ausgesponnen wirkten. In der Symphonietta von H. Zitterbart fesselte der erste Satz durch den konsequent durchgeführten hämmernden Rhythmus; der polyphone Anlauf des letzten Satzes wird leider nicht ausgewertet, obwohl das Thema sehr verwendungsfähig ist. Im Ganzen ist das Werk etwas uferlos geraten, bei aller Anerkennung schöner Einzelheiten.

In einer Gedächtnisstunde für Siegfried Kuhn kam von dem im Weltkrieg gefallenen Komponisten „Präludium und Fuge A-dur“ zur nachträglichen Uraufführung. Der Wert des Werkes liegt mehr in dem leidenschaftlich-phantastischen, kontrastreichen Präludium, weniger in der wohl solid gearbeiteten, aber nicht gerade inspirierten Fuge, die von Hans Strobach allerdings auch reichlich trocken gespielt wurde.

Eine Violinsonate von Hans Dünschede fesselte ob ihres starken Empfindungsgehaltes, vor allem der Ecksätze, sodaß man ihr weitere Verbreitung nur wünschen kann. Die drei Präludien und Fugen für zwei Violinen und Flöte von Hermann Ambrosius wirken reichlich akademisch, auch absichtlich leicht gehaltene Hausmusik braucht schließlich nicht so schulmäßig auszufallen. Blitzsaubere, dabei geistvolle Arbeit steckt in der „Serenade für Streichtrio“ von Helmut Bräutigam, der anscheinend ein Talent von der Art ist, die das Komponieren als eine Gelegenheit zu einem unbekümmert-frischen, aber doch nie flachen Musizieren betrachtet. Solche Begabungen brauchen wir aber heute nötiger denn je.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Hatten wir noch im Juni von bedeutsamer Qualitätssteigerung der Programme berichten können, so macht sich im Juli ein tiefbedauerlicher Eindruck „hochsommerlicher Temperaturen“ bemerkbar. Der ausschlaggebende Grund hiefür wird wohl (wieder einmal) im Auflaufen und dem damit nicht zu ermöglichenden Flottmachen des Geldschiffes zu suchen sein.

Zahlen beweisen mehr als alle Kritik: Am 8. Juli standen den 485 Minuten (also acht Stunden) Unterhaltungsmusik ganze 30 Minuten einer Liederstunde gegenüber. In der Woche vom 21. bis 27. Juli strömten nicht weniger als 52 Stunden Unterhaltungsmusik über die Mikrophone. Jenen gegenüber standen 16 Stunden wertvollerer Tonkunst! Das will besagen: 37 Unterhaltungsorchesterkonzerte zu sechs ernsteren Orchesterkonzerten, deren Verhältnis also 16 Prozent der Zahl, sogar nur 13 Prozent der Zeit nach ist. Hochsommer in Ehren. Dieser Überschwang an Unterhaltungsmusik aber stimmt denn doch bedenklich. Besonders da diese Zahlen nicht an einem „nebensächlicheren“ (so es solche gibt!) Sender, sondern am Reichssender München zutage traten. Man bedenke: München, das den Ehrentitel „Hauptstadt der Bewegung“ führt; München, das in diesem Sommer (außerhalb seines Senders) die größten, und wie der Verlauf zeigt, erfolgreichsten Anstrengungen macht, um den in- wie ausländischen Besucher zu locken, zu fesseln. München als Kulturstadt verpflichtet. Verpflichtet auch den Reichssender München zur Hergabe vollkommener Spitzenleistung, zuvorderst doch wohl in der Programmgestaltung. Gewiß ist's eine Naturnotwendigkeit, den Bedürfnissen unverbildeter Hörermassen gerecht zu werden. Das soll niemals bestritten sein. Im Interesse Münchens aber als Kulturstadt, im Interesse all jener Kreise, die durch hohe, edle, hehre Kunst erhoben, gestärkt werden wollen, bitten wir um gemäßeren Ausgleich von Unterhaltungsmusik (die meist in recht tiefen Ebenen gedeiht) und großer, schöner Höhenkunst.

Nun da der langjährige und verdienstvolle

Leiter der Abteilung „Kunſt", Dr. von Weſtermann, als Sendeleiter und ſtellvertretender Intendant an den Berliner Kurzwellenſender berufen, nun da an ſeine Stelle als Leiter der „Abteilung Kunſt" Helmut Grohe tritt, wird deſſen wohl ſchwierigſte, zugleich aber auch dankbarſte Aufgabe ſein, dieſen wahrhaft kulturnotwendigen Ausgleich zu ſchaffen. Grohes künſtleriſche und organiſatoriſche Fähigkeiten ſind ſo groß, daß wir der feſten Überzeugung ſind, welch ausgezeichneten Griff der Reichsſender München mit Grohe getan hat. Friſch ans Werk alſo. An der Mitarbeit und Unterſtützung durch die Preſſe ſoll es nicht fehlen.

Roſinen aus den Abhörergebniſſen des Juli. Eine Funkentdeckung köſtlichſter Art waren Jan Brandts-Buys' „Schneider von Schönau" in der trefflichen Funkbearbeitung Müller-Ahrenbergs. So recht ein Werk für unſere Zeit! Wunderſame Melodie geprägteſter Güte, meiſterhafte Arbeit der Partitur, eine beſonders übers Mikrophon leicht verſtändliche Handlung vorzüglichſter Art. Dieſe Oper ſchlug dermaßen ein, daß ſie am 27. Auguſt ſchon wiederholt wurde! Alle Sender ſollten dieſe Köſtlichkeit nicht nur bringen, ſondern im Repertoire haben. Es lohnt wahrhaftig!

An Stelle des in wohlverdientem Urlaub befindlichen Rundfunkorcheſters erfreute das NS-Reichsſymphonieorcheſter unter der Leitung von Adam, Hoenes und Kloß ſowohl durch gepflegte Programmwahl wie durch hohe Aufführungsqualität. Drei Gaſtdirigenten von hohem Niveau: Hermann Zilcher leitete die Uraufführung ſeiner musica buffa; ein liebenswürdig Werk, das von der Bühnenmuſik her kommt. Zu ſeinem 60. Geburtstag hatte man Clemens von Franckenſtein geladen, ein Orcheſterkonzert zu führen. Wundervolle Stücke ſind ſeine Variationen über ein altfranzöſiſches Wächterlied, wie das wahrhaft feſtliche Präludium für Orcheſter. Als dritter dirigierte Rudolf Siegel mit der ihm eigenen Suggeſtionskraft die Holländer-Ouvertüre, den „Nachmittag eines Fauns" von Debuſſy und die D-dur-Symphonie Mozarts. Als nächtliche Reichsſendung ſchickte München das, beſonders im Mittelſatz myſtiſche Melodie bergende Klavierkonzert von Kurt von Wolfurt. An Orcheſtermuſik erwähnenswert iſt noch das „Geſtörte Ständchen" Georg Ebners, obzwar vielfach Straußkopie.

Man greife zu:

Komiſche Oper „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys; Liederzyklus „Tiefe Schatten" von Maximilian Ebner; Abendlied und Lied des Einſiedels" von Aug. Reuß; „Liebesſpiegel", Chorwalzer mit Holzbläſerzutat von Otto Jochum. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Wie verlautet, ſoll das Deutſche Tonkünſtlerfeſt 1936 nach Weimar verlegt werden. Es wird dann mit der 75-Jahr-Feier des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins zuſammenfallen, der 1860 durch Franz Liſzt in Weimar gegründet wurde.

Am 17. November findet in Jena das zweite Deutſche Volksmuſikfeſt ſtatt, veranſtaltet vom „Reichsverband für Volksmuſik" in der Reichsmuſikkammer. Es wird vom Jenaer MD Georg Böttcher durchgeführt und ſoll wertvolle neue deutſche Volksmuſik herausſtellen.

Die Felix Draeſeke-Feier in Coburg bringt in Verbindung mit der Enthüllung einer Gedenktafel an ſeinem Geburtshauſe und einer Gedenkrede von Prof. Dr. Stephani Orcheſter- und Kammerkonzerte unter Mitwirkung von Prof. Leonhardt-Stuttgart und Prof. Riemann-München mit den Münchener Philharmonikern und der Kammermuſik mit dem Bochröder-Quartett und Inger Karen-Dresdener Staatsoper.

Oberbürgermeiſter Dr. Sahm hat bei der Gründung einer „Berliner Konzertgemeinde" mitgeteilt, daß die Berliner Kunſtwochen 1936 unmittelbar vor dem Beginn der 11. Olympiade ſtattfinden und den feſtlichen Auftakt zu dieſem Weltereignis bilden werden. Nachdem das deutſche Muſikleben in dieſem Jahre Bach, Händel und Schütz gefeiert hat und da im nächſten Jahre wieder die Bayreuther Feſtſpiele im Zeichen Richard Wagners ſtattfinden, ſollen die Berliner Kunſtwochen 1936 Beethoven gewidmet ſein. Im Rahmen eines deutſchen Beethoven-Feſtes werden die bedeutendſten Werke des Meiſters zu Gehör gebracht werden.

Die Leitung der Bayreuther Feſtſpiele gibt Näheres über die Beſetzung der Spielzeit 1936 bekannt. Es werden u. a. folgende Künſtler mitwirken: Frida Leider, Maria Müller, Margarete Kloſe, Marta Fuchs, Käte Heidersbach, Carin Cariſſon, Max Lorentz, Rudolf Bockelmann, Helge Roswaenge, Joſef von Manowarda, Herbert Janſſen, Robert Burg, Ivar Andréſen, Jaro Prohaſka, Fritz Wolff, Martin Kremer, Erich Zimmermann.

Dresden veranſtaltet vom 18. bis 24. November ein großes Felix Draeſeke-Feſt, bei dem mehrere ſeiner Symphonien und ſein „Chri-

stus-Oratorium" unter GMD Dr. Böhm zur Aufführung kommen. Der Kreuzchor, die katholische Hofkirche und der Tonkünstlerverein sind an der Ausführung des Festes beteiligt.

Das Stadttheater Dortmund plant für 1936 eine großzügige Pfitzner-Woche, in der u. a. „Das Herz" unter des Komponisten Leitung und Inszenierung zur Erstaufführung kommen soll.

In der großen Sängerhalle in Eger fanden während des Monats Juli unter Beteiligung von etwa 800 Mitwirkenden erfolgreiche Festspiele der neuen Oper „Quo vadis?" von Frater Nicasius Schusser statt, die helle Begeisterung auslösten. Die Musik Schussers bietet auf gesundempfundener tonaler Basis eine ernstzubewertende Arbeit, die von ehrlichem Willen und hochbeachtlichem Können erfüllt ist. Das 78 Musiker stark besetzte Orchester leitete mit viel Umsicht KM Tibor Cosma, die Oberspielleitung betreute mit vollem Gelingen Stefan Preußner. Die Gesangssolisten waren mit liebevoller Hingabe am Werk. — Anläßlich des machtvollen Bundesfestes der Deutschen in Eger wurde auf der historischen Kaiserburg Rich. Wagners „Walküre" vermittelt, die ebenfalls ein Erlebnis darstellte. Zu beiden Aufführungen hielt Alfred Pellegrini eindrucksstarke Einführungen. Pgr.

In Bad Oeynhausen fand kürzlich das 2. Niederdeutsche Musikfest statt. Den Auftakt bildete eine Bach-Händel-Feier, während an den weiteren Tagen Musik der lebenden Generation: Heinz Schubert, Karl Spannagel, Ernst Gernot Klußmann, Max Trapp und Karl Höller unter MD Willi Krauß erklang.

Das 13. Internationale Musikfest, das anfangs September (2. bis 6.) in Karlsbad hätte stattfinden sollen, wegen Absage der Stadt Karlsbad nach Prag verlegt worden war, dann auch von Prag aus abgesagt und den sowjetrussischen Musikern zur Veranstaltung empfohlen wurde, wird nunmehr doch in Prag zustande kommen, da die Regierung aus Prestigegründen des Staates auf die Abhaltung des Musikfestes in der Tschechoslowakei Wert legt. Nur wird das Programm des Musikfestes eine teilweise Einschränkung und Abänderung erfahren, die unter anderem darin besteht, daß die beiden Prager Operntheater, — das Deutsche Theater und das Tschechische Staats- und Nationaltheater, — durch Aufführung je einer modernen Oper zur Mitwirung herangezogen werden. Konzerte werden vier stattfinden: zwei Kammermusikabende, deren Programm zur Gänze in der ursprünglich vorgesehenen Ausstattung beibehalten werden, und zwei (statt drei) Orchesterkonzerte. In den Orchesterkonzerten gelangen zur Aufführung: Im ersten Konzert: Karl Amadeus Hartmann (Deutschland) „Miserere" (Dirigent Hermann Scherchen), Slavko Osterč (Südslawien) Konzert für Klavier und Blasinstrumente, Arnold Schönberg (Österreich) Variationen, Karl Hába (Tschechoslowakei) Konzert für Violoncello, Wladimir Sebalin (Rußland) II. Symphonie; im zweiten Konzert: Jef van Durme (Belgien) Poem heroique, Pierre Ort Ferroud (Frankreich) Symphonie in A-dur, Paul Bořkovec (Tschechoslowakei) Konzert für Klavier, Alban Berg (Österreich) Suite „Lulu", Alois Hába (Tschechoslowakei) „Der Weg des Lebens". Ausführende Instrumentalkörper sind im ersten Konzert das Prager Rundfunkorchester, im zweiten Konzert die Prager Tschechische Philharmonie. Dirigenten sind: Scherchen, Švarc, Jalowetz, Brock, Jeremiaš, Chalabala, Jirák, Talich, Széll und Ančerl. — Das ursprüngliche sudetendeutsche Hauptwerk des Musikfestes, Feiertags Kantate „Gebet", ist also leider vom Programme abgesetzt worden. St. U.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Sofia wurde eine Mozartgesellschaft gegründet, die eine Zweigstelle des Mozarteums in Salzburg bildet.

In der Reichshauptstadt ist eine Konzertgemeinde gegründet worden, die es sich zur Aufgabe setzt, die Berliner Künstler zu fördern und die Kunst zu pflegen. Die Gemeinde ist organisatorisch mit dem Konzertring des Ortsverbandes Berlin der NS-Kulturgemeinde verbunden, und sie wird sowohl eigene Konzerte veranstalten, wie anderen einschlägigen Veranstaltungen Karten abnehmen, die dann an die Mitglieder zur Austeilung gelangen. Da die Konzertgemeinde unter gemeinnützigen Gesichtspunkten tätig ist, wird eine solche Kartenzuteilung ebenfalls nach Maßgabe der Gemeinnützigkeit vor sich gehen.

Eine von der Geschäftsführung der Reichskulturkammer einberufene Konferenz der maßgebenden Konzertdirektionen und Konzertvermittler, an der Vertreter der Reichsmusikkammer, des Reichsarbeitsministeriums und des Deutschen Gemeindetages teilnahmen, beschäftigte sich mit der schon länger schwebenden Frage, ob auch in Zukunft die Konzertabteilung der Reichsmusikerschaft (die sich für Süddeutschland in München befindet) eine eigene Vermittlertätigkeit ausüben solle und inwieweit die kulturpolitisch betreuten privaten Konzertdirektionen das gesamte Vermittlungswesen betreiben können. Dabei stellte der Geschäftsführer der Reichskulturkammer, Hans Hinkel, fest, daß grundsätzlich keine Organisationsstelle der Reichsmusikkammer künftighin eine eigene Vermittlertätigkeit ausüben dürfe. Die neue Führung der Reichsmusikkammer wird zum 1. Oktober die bisherige Betätigung der Konzertabteilung einstellen und dann die privaten Konzertvermittler nach neuen Richtlinien frei arbeiten lassen. Mit

dieser Entscheidung, die auch die Zustimmung des Deutschen Gemeindetages gefunden hat, wird die Konzertvermittlung allein dem privaten Unternehmertum, soweit es kulturpolitisch zuverlässig ist, zugewiesen.

Wie verlautet, geht man auch in Österreich daran, eine Musikkammer zu schaffen, die für das gesamte dortige Musikleben maßgebend sein und die sämtlichen Organisationen und Behörden vertreten soll.

Der bisherige Vorsitzende der Neuen Bach-Gesellschaft Reichsgerichtspräsident a. D. Prof. D. Dr. Simons legte sein Amt aus Alters- und Gesundheitsrücksichten nieder, erklärte sich jedoch bereit es vertretungsweise bis zum Ende des nächsten Geschäftsjahres noch zu verwalten.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln begeht in diesem Herbst ihr 10jähriges Bestehen. Sie ist (zugleich mit der jetzigen „Rheinischen Musikschule der Stadt Köln") aus dem „Konservatorium für Musik in Köln", das 1925 auf ein 27jähriges Bestehen zurückblicken konnte, hervorgegangen. Die Hochschule wird das Jubiläum mit einem Musikfest feiern, das in den Tagen vom 30. November bis 2. Dezember 1935 stattfinden soll. Vorgesehen ist ein Chorkonzert mit Händels „Festoratorium" (dem bisher sogenannten „Gelegenheitsoratorium" von 1746), und ein Orchesterkonzert im Großen Saal des Gürzenich, dazwischen eine kammermusikalische Morgenfeier im Großen Saal der Hochschule und eine gesellige Zusammenkunft der jetzigen und ehemaligen Lehrer und Studierenden der genannten Anstalten.

Das Musikheim in Frankfurt/Oder, das sich seit Jahren um die Einheit von Musik, Sprache und Bewegung müht, veranstaltet vom 2. bis 14. September 1935 einen neuen Lehrgang für Laienspiel und Männertanz, durch den zur Klärung der noch weithin unklaren Stilfragen des Laienspiels beigetragen werden soll.

Zum Abschluß der diessommerlichen Schulzeit fand in der Kölner Hochschule für Musik ein Fortbildungskursus für Schulmusiker und Chorleiter statt, dessen Leitung in den Händen von Prof. Edmund Joseph Müller lag.

Das Seminar für Musikerziehung der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg ist mit dem 16. Juli 1935 auf die Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg übergegangen.

Reichsminister Rust gibt bekannt: Verschiedene Einzelfälle geben mir Veranlassung, darauf hinzuweisen, daß die mir unterstehenden Schulen für die Veranstaltung der üblichen Weihnachtsfeiern, Elternabende und dergl. nicht der Genehmigung der Reichsmusikkammer, Reichstheaterkammer usw. bedürfen.

Der Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat dem Lausitzer Konservatorium für Musik und Musikseminar in Görlitz einen Geldbetrag zur Schaffung von Freistellen für musikbegabte Jugendliche zur Verfügung gestellt.

In Mainz findet vom 26. bis 28. September 1935 eine Tagung statt unter dem Thema „Kindesgemäße Wege in die Musik", die besonders auch einfache Schulverhältnisse berücksichtigen.

Die nächste staatliche Privatmusiklehrerprüfung in Dortmund findet am 19. Oktober ff. statt. Meldungen mit den erforderlichen Unterlagen sind bis zum 10. September 1935 beim Oberpräsidium, Abtlg. für höheres Schulwesen, Münster, Schloßplatz 7 einzureichen.

Das Konservatorium der Musik Max Plock in Braunschweig vergibt zum 1. Oktober 1935 von den im Jahre 1933 zur Erinnerung an den „Tag der Nationalen Arbeit" gestifteten Freistellen nunmehr wieder zwei halbe Freistellen an begabte und minderbemittelte Schüler, die sich zur staatlichen Prüfung als Privatmusiklehrer vorbereiten wollen (Hauptfach Klavier oder Violine) und zwar für die gesamte Ausbildungszeit. Bewerbungen mit Befähigungsnachweis und Nachweis der rein arischen Abstammung sind sofort einzureichen.

Lully Alzen (Gesang) und Grete Altstadt-Schütze (Klavier) veranstalteten im Paulinenschlößchen (Stadthalle) Wiesbaden eine erfolgreiche Schüler-Matinée, die klassischer Musik gewidmet war und neben Arien von Bach und Händel drei Klavierkonzerte mit Kammerorchester (Ltg. Paul Dörrie) vor einem großen Kreis interessierter Anhänger und Fachmusiker brachte.

Das evangel. kirchenmusikalische Institut in Heidelberg (Ltg. Univ.-MD. Dr. Poppen) eröffnet sein Wintersemester am 16. September.

Als Eröffnung der Meisterkurse Giesekings-Leimer des „Musikinstitut für Ausländer" spielten 4 Leimer-Schüler: 3 jüngere, noch studierende, und als 4. Meister Gieseking im Wiesbadener Schloß unter begeisterter Anteilnahme der geladenen Gäste.

In verschiedenen Händel-Morgenfeiern spielten Lehrer und Schüler des Musikseminars Elisabeth Güntzel, Wiesbaden, in den Lehrräumen seltene Kammermusik des Meisters auf den entsprechenden alten Instrumenten mit schönem Erfolg.

KIRCHE UND SCHULE

In der Eosanderkapelle Berlin - Charlottenburg fand auf der Orgel des Arp Schnitger ein Vortragsabend der Orgelklasse Prof. Fritz Heitmann mit Orgelwerken J. S. Bachs statt. Im ver-

gangenen Sommersemester waren die wöchentlichen Sammelstunden Heitmanns an der Schnitger-Orgel für die Studenten beider Musikhochschulen ausschließlich dem Studium der Orgelwerke Joh. Seb. Bachs gewidmet.

Auch in den Sommermonaten vermittelte Gerhard Bunk-Dortmund in seinen regelmäßigen Orgelfeierstunden wertvolle Musik der Großmeister, sowie auch lebender Komponisten. So spielte er kürzlich J. N. Davids Kleine Partita über „Erhalt uns Herr", S. W. Müllers Choral-Improvisation „Jesu meine Zuversicht", K. Hoyers Orgelchoral „So nimm denn meine Hände", P. Krauses 10 Stücke aus der „Musik für Orgel".

Der Münchener Domchor sang kürzlich Lud von Pulares bisher einziges bekanntes Werk „Christus resurgens" unter Prof. Karl Berberich.

Im großen Konzertsaal der Hochschule Berlin fand im Rahmen einer Orgelfeierstunde die Weihe der im Sinne der Orgelbewegung von der Firma Sauer durchgreifend erneuerten Orgel statt. Domorganist Prof. Fritz Heitmann spielte Orgelwerke von Bruhns, Bach, Reger allein und mit dem Hochschulorchester unter Leitung von Direktor Prof. Dr. Fritz Stein, der auch die Weiherede hielt, Orgelwerke von Mozart und Händel. Außerdem war der Hochschulchor mit dem Einleitungs- und Schlußchor der Bachkantate „Höchsterwünschtes Freudenfest", die Bach zur Einweihungsfeier der neuen Orgel in Störmthal im Jahre 1723 geschrieben hat, an der Feier beteiligt.

PERSÖNLICHES

Der bisherige Leiter der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Prof. Dr. Eugen Bieder wurde vom Führer zum Direktor dieser Anstalt ernannt.

Eduard Erdmann, der sich wieder gänzlich seiner Konzerttätigeit zu widmen beabsichtigt, hat sich entschlossen, seine regelmäßige Lehrtätigkeit als Professor an der Staatlichen Hochschule in Köln aufzugeben.

Der bekannte Komponist Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics wurde vom Trapp'schen Konservatorium als Lehrkraft für Komposition und Theorie gewonnen. Er war lange Jahre Direktor des Grazer Konservatoriums, an welchem er auch eine Meisterklasse für Komposition und Dirigieren führte, und Lektor an der dortigen Universität.

Als Nachfolger von Prof. August Reuß wurde der Münchener Komponist Dr. Hans Sachsse für die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre an die Staatliche Akademie der Tonkunst in München berufen.

GMD Erich Orthmann, der bisherige Intendant des Danziger Staatstheaters, wurde zum Leiter der neuen Reichsvolksoper im Theater des Westens berufen.

Die musikalische Leitung der Chemnitzer Singakademie ist dem Leiter des Kampfbundorchesters, KM Philipp Werner, übertragen worden.

Der Direktor des Trappschen Konservatoriums in München, Jakob Trapp, wurde von der Reichsleitung Berlin im Einvernehmen mit der Landesleitung Bayern der Reichsmusikkammer zum Landschaftsleiter des Reichsverbandes für Volksmusik, Fachverband D III in der Reichsmusikkammer, für Bayern ernannt.

GMD Hermann Stange, der bisherige Erste Geschäftsführer und Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, wurde als Erster Dirigent und Leiter der Abteilung Orchester und Chor an den Deutschlandsender berufen.

Für das Jahr 1935/36 sind zu neuen Mitgliedern des Künstlerischen Prüfungsamtes, Abteilung für Musik, ernannt worden: Prof. Hertha Dehmlow, Prof. Graef, Prof. Ruge für Gesang, Akademielehrer Studienrat Landgrebe für Klavier, Akademielehrer Ahrens für Orgel, Dr. Knab und Prof. Dr. Wetzel für Theorie, Prof. Dr. Halbig für Musikgeschichte, Akademielehrer Kantor Adolf Strube für Musikerziehung.

Willi Domgraf-Faßbaender wurde durch einen mehrjährigen Vertrag erneut an die Staatsoper Berlin verpflichtet.

Der 1. Kapellmeister des Stadttheaters Krefeld, Otto Söllner wurde in gleicher Eigenschaft an das Stadttheater Aachen verpflichtet.

Erich Kleiber wird am tschechischen Nationaltheater in Prag als Gastdirigent tätig sein.

Sein 10jähriges Jubiläum am ehemaligen Mitteldeutschen Rundfunk, dem heutigen Reichssender Leipzig, beging der Komponist und KM Theodor Blumer.

KM Eichmann wurde als Solorepetitor nach Duisburg verpflichtet.

Dr. Ludwig Ferdinand Schiedermair, Sohn des Bonner Universitätsprofessors, ist als Spielleiter der Oper und Dramaturg vom Stadttheater Koblenz engagiert worden.

An die Staatsoper Berlin wurde KM Hans Gareis vom Opernhaus Frankfurt a. M. als Solorepetitor verpflichtet.

An das Deutsche Opernhaus Berlin-Charlottenburg wurde unter zahlreichen Bewerbern als 1. Konzertmeister der bisherige Dessauer Konzertmeister Hans Dünschede, der auch als Komponist für sein Instrument hervorgetreten ist, verpflichtet.

Anny v. Stosch, die bisherige lyrische Sopranistin am Nürnberger Opernhaus, geht auf mehrere Jahre an das Staatstheater Kassel.

Herbert Packebusch wurde zum kommissarischen Geschäftsführer der Reichsrundfunkkammer ernannt.

Operndirektor Rudolf Scheel ist als Leiter der Duisburger Theater bestätigt worden.

Mit Beginn der Spielzeit verläßt KM Hermann Dettinger seinen mehrjährigen, von reichem Erfolge gekrönten Wirkungskreis als Chorleiter der Chorgemeinschaft „Liederhalle Harmonie" in Castrop-Rauxel, um dem Rufe des altbewährten MGV „Liederkranz Stuttgart" Folge zu leisten. Damit erleidet nicht nur die Chorgemeinschaft, sondern auch das Castrop-Rauxeler Musikleben einen schweren Verlust.

Generalintendant Dr. Drewes, der vom Thür. Ministerium für weitere drei Jahre zum Leiter des Altenburger Landestheaters verpflichtet wurde, hat fast das gesamte Personal wiederverpflichtet. Es wurden nur folgende Neuengagements getätigt: Felicitas Czichy-Weimar als Koloratursängerin, als erste Altistin Frau Thoböll-Berlin, Marc Andre Huges-Zürich als lyrischer Bariton; im Schauspiel: Maria Sachse-Döbeln als jugendliche Salondame. Operette: Erich Marr von der Plaza in Berlin als 1. Tenor, Emily Faller-Freiburg i. Br. als Soubrette. Als Ballettmeisterin: Gretl Veste, bisher Solotänzerin am Landestheater Braunschweig.

Die Nordische Gesellschaft ernannte den Pianisten Hermann Hoppe zu ihrem Musikbeauftragten.

KM Paul Dörrie, eine der markantesten Musikerpersönlichkeiten Wiesbadens (ein Lieblingsschüler GMD Hermann Abendroths) verläßt Wiesbaden um einem Ruf als Dirigent der Kurkonzerte Westerland zu folgen.

Der bisherige Chefdramaturg des Württembergischen Staatstheaters Hans Teßmer wurde zum Nachfolger des nach Stettin berufenen Intendanten des Görlitzer Grenzlandtheaters Hoenselaers, ernannt.

Der Geiger Hermann Lahl, ein Schüler Henri Marteaus, wurde als 1. Kapellmeister an das Grenzland-Theater in Görlitz verpflichtet.

Geburtstage.

Am 19. Juli beging der Dresdener Pianist und Klavierpädagoge, Hermann Julius Richter, ein Lisztschüler, seinen 85. Geburtstag.

Am 10. August feierte Prof. Carl Wendling, der bekannte Stuttgarter Geiger und Quartettkünstler seinen 60. Geburtstag.

Paul Bender, der vorzügliche Bühnen- und Konzertsänger wurde am 28. Juli 60 Jahre alt.

Am 25. September feiert der in Weimar lebende Musikschriftsteller Dr. Konrad Huschke seinen 60. Geburtstag. Er war Verwaltungsbeamter von Beruf, ist aber Zeit seines Lebens seiner großen Liebe zur Musik treu geblieben. Dies bezeugen seine musikgeschichtlichen Veröffentlichungen: „Unsere Tonmeister untereinander", „Beethoven als Pianist und Dirigent", „Das Siebengestirn der Schubert'schen Kammermusik", „Die deutsche Musik und unsere Feinde", „Lenau und die Musik". Auch den Lesern unserer Zeitschrift ist er aus Beiträgen musikgeschichtlichen Inhalts bekannt.

Todesfälle.

† in seiner Geburtsstadt Prag am 20. August im Alter von 56 Jahren der Opernchef des Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheaters Ottokar Ostrčil. Der Dahingeschiedene, der dieses Amt seit dem Jahre 1920 inne hatte, war ein Operndirigent, dem vor allem Sauberkeit, Genauigkeit und Werktreue nachzurühmen war. Neben den großen tschechischen Opernkomponisten Smetana, Dvořák und Fibich, deren Werke er wiederholt in zyklischer Form zur Aufführung brachte, diente er besonders dem Musikdrama Richard Wagners, das durch ihn am Prager Tschechischen Nationaltheater eine feste Heimstätte gefunden hat. Auch für die neuen Opern der modernen und jüngsten tschechischen Tonsetzergeneration hat sich Ostrč eingesetzt. Als Konzertdirigent galt seine besondere Vorliebe den Symphonien Gustav Mahlers. Ostrčil war auch als Tondichter nicht unbedeutend. Als Schüler des großen tschechischen Meisters Fibich folgte er diesem zunächst nicht nur in der Bevorzugung des romantischen Stiles, sondern auch in der mehr internationalen als nationalen Haltung seiner Tonsprache. Später vollzog Ostrčil die radikale Wandlung zum unbedingten Modernismus. Sein tondichterisches Hauptschaffen galt der Oper. Die Opern „Des Vaterlandes Ende", „Kunalas Augen", die komische Oper „Die Knospe", die Oper „Legende von Erin" und — als sein letztes Werk — die hier erst kürzlich besprochene Märchenoper „Hansens Königreich" sind zu nennen. Unter seinen zahlreichen Orchesterwerken sind die bedeutendsten: Die A-dur-Symphonie, das „Impromptu", eine Suite und die „Sinfonietta". Endlich hat Ostrčil auch eine größere Anzahl von Liedern, Kammermusikwerken und Chören geschrieben. St. U.

† Gustav Schefranek, der frühere Oberspielleiter des Königlichen Theaters in Hannover, der die letzten 15 Jahre im Ruhestand lebte, im Alter von 74 Jahren.

† im Alter von 66 Jahren der durch seine volkstümlichen Kompositionen und Militärmärsche auch auswärts bekanntgewordene Eisenacher Musikpädagoge Musikdirektor Karl Hugo Müller. Er stammte aus Eichstätt in Bayern und erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Konservatorium in Würzburg.

† nach langem Leiden Opernsänger i. R. Karl Wilhelmi vom Staatstheater Kassel im Alter von 75 Jahren.

† in Braunschweig der bekannte Chorleiter Adolf Grupp im Alter von 83 Jahren.

† der Gesangspädagoge Prof. Eduard Mann im Alter von 74 Jahren, der längere Zeit auch am Dresdener Konservatorium lehrte.

† der 1. Konzertmeister des Stadtorchesters Görlitz, Robert Sotta während des Schlusses des zweiten Lohengrinaktes am Herzschlag.

† am 7. Juli zu Heidelberg der 70jährige Musikschriftsteller und Tonkünstler Oskar Goguel, der in seinen Schriften „Sterbende Kultur" und „Musikerkammer" sich bereits mit Gedankengängen beschäftigt, die heute zur Tat wurden.

† am 13. August der Berliner frühere Musikkritiker Edmund Kühn.

BÜHNE

Hans Stiebers „Eulenspiegel", ein musikalisches Spiel, wurde von der Leipziger Oper zur Uraufführung im November angenommen.

Die Sächsischen Staatstheater zu Dresden bringen im kommenden Winter die Uraufführung von Robert Hegers „Der verlorene Sohn" heraus.

Das Landestheater Altenburg sieht in der neuen Spielzeit die Uraufführung von Hans Ludwig Kormanns komischer Oper „Der Dreispitz" vor.

Werner Egks „Zaubergeige" kommt demnächst an der flämischen Oper zu Antwerpen in der flämischen Sprache zur Aufführung.

Die Stockholmer Oper bringt im kommenden Winter eine Reihe Wagnerscher Werke zur Aufführung.

Das Landestheater Oldenburg (LandesMD Albert Bittner) hat folgende Werke lebender Tonsetzer für das Winterprogramm angenommen: Trapp, sinfonische Suite, Graener, Marienkantate und Cellokonzert, Klußmann, 1. Sinfonie, Schäfer, Orchesterstücke, Reznicek, Ouvertüre Donna Diana, Höller, Hymnen.

Richard Wagners Jugendoper „Die Feen", ein Werk, das bisher in Berlin noch nicht gespielt worden ist, steht auf dem Spielplan der neugegründeten Reichsvolksoper (früher Theater des Westens) Berlin.

Das Badische Staatstheater, das in der vergangenen Spielzeit die Oper „Melusine" von Hermann Henrich als erste Bühne zur Aufführung brachte, hat für den kommenden Winter seine Oper „Beatrice" zur Uraufführung angenommen. Das Textbuch des neuen Opernwerkes stützt sich inhaltlich auf Schillers „Braut von Messina".

Der Spielplan des Stadttheaters Aachen sieht in der kommenden Spielzeit vor: Meistersinger, Lohengrin, Rheingold, Götterdämmerung, Tristan und Isolde, Mozarts Figaros Hochzeit, Lortzings Waffenschmied und Undine, Strauß' Die schweigsame Frau oder Frau ohne Schatten, Rezniceks Ritter Blaubart, Verdis Othello, Maskenball oder Rigoletto, Puccinis Bohème, Gounods Margarethe, Bizets Carmen und zwei neue deutsche Opern, wahrscheinlich Egks Zaubergeige und ein anderes Werk eines zeitgenössischen Komponisten.

Bei der vor kurzem stattgefundenen Generalversammlung des Verwaltungsrates der Mailänder Scala, in der die Geschäftsbilanz der verflossenen Spielzeit bekanntgegeben wurde, ergab sich, daß die verflossene Saison mit einem Reingewinn von rund 200 000 Lire abschließt, ein seltener Fall bei einer Opernbühne.

Die Dresdener Staatsoper bringt in der kommenden Saison folgende Werke: „Die Hochzeit des Figaro" von Mozart, „Der verlorene Sohn" von Robert Heger (UA.), ferner als Neueinstudierungen und Neuinszenierungen; Webers „Freischütz", Wagners „Lohengrin", Mozarts „Don Giovanni" und „Entführung aus dem Serail", Eugen d' Alberts „Tiefland" und Verdis „La Traviata", ferner die Erstaufführungen von Verdis „Amelia", Monteverdis „Orfeo", Rossinis „Angelina". Als erste Neueinstudierung wird „Aida" von Verdi unter Mitwirkung von Margarete Teschemacher in der Titelpartie und dem neuverpflichteten Tenor Torsten Ralf als Rhadames aufgeführt.

In der Berliner Staatsoper sind für die kommende Spielzeit folgende Aufführungen geplant: Neueinstudierungen von Werken Glucks, Mozarts, C. M. v. Webers, Beethovens, Wagners „Tristan" in neuer Inszenierung, ferner ein Zyklus „Deutsche Meisterwerke der Oper", der am Schluß der Spielzeit die wichtigsten Opern zusammenfassen soll. Außerdem soll Richard Strauß' „Die Frau ohne Schatten" erstaufgeführt werden, sowie Verdis „Don Carlos".

Die Berliner Staatsoper plant als Uraufführung dramatisierte Tanzszenen aus dem Leben der Tänzerin Barbarina Campanini in der Choreographie von Lizzi Maudrik und zu der hierfür zusammengestellten Musik von Herbert Trantow.

Das Kasseler Staatstheater verspricht unter der neuen Leitung von Prof. Rob. Heger die Neueinstudierung des Nibelungenring, „Figaros Hochzeit", die Erstaufführung von Graeners „Prinz von Homburg" u. a.

Für die kommende Spielzeit ist Rich. Strauß' neue Oper „Die schweigsame Frau" auf dem Spielplan der Mailänder Scala vorgesehen.

Im Parkett, im ersten und im zweiten Rang des Nürnberger Opernhauses werden bei dessen Umbau etliche Plätze mit Apparaten für Schwerhörige ausgestattet.

KONZERTPODIUM

Anläßlich einer Feierstunde der Göttinger Hitlerjugend am 5. Juli wurde von einem aus HJ. und Jungvolk zusammengestellten Orchester eine „Festmusik für Fanfaren, Landsknechtstrommeln, Streich-

und Blasorchester" von Hermann Heiß (unter Leitung von St. R. Rehkopf) uraufgeführt. Das Werk, das von großer Straffheit und Geschlossenheit ist, wurde mit außerordentlichem Beifall aufgenommen.

Hans Chemin-Petit wird im kommenden Winter die Münchener Philharmoniker gastweise dirigieren.

An Erstaufführungen sieht das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin i. M. unter Leitung des Intendanten Deharde für die neue Spielzeit vor: in der Oper: Egk, „Die Zaubergeige", Lortzing, „Hans Sachs", Pfitzner, „Der arme Heinrich", Puccini, „Turandot", Strauß, „Arabella", Wolf-Ferrari, „Sly", „Die vier Grobiane", Hugo Wolf, „Der Corregidor"; in den Konzerten (Dirigent GMD Mechlenburg): Stephan, Musik für Orchester in einem Satz, Strauß, Macbeth, Pfitzner, Violinkonzert h-moll (Konzertmstr. Karl Freund), Reger, Romantische Suite, Mussorgski, Eine Nacht auf dem Kahlen Berge, Klußmann, Symphonie c-moll, an Solisten werden erwartet: Marianne Krasmann, Edwin Fischer, Rudolf Metzmacher, Meta Hagedorn u. Alma Moodie.

A. E. R.

In Tutzing am Starnberger See wurden im Rahmen der Festsommer-Konzerte Meisterwerke von Joh. Christ. und Joh. Seb. Bach, Heinrich Schütz, Anton Bruckner, Friedrich Händel, Wolfg. Amad. Mozart und Joh. Brahms aufgeführt. Die Organisation und Ausführung lagen in den Händen der bekannten Geigerin Palma von Pasztory-Erdmann, die unter Mitwirkung ihres Kammerorchesters einen außergewöhnlichen Erfolg erntete.

Herbert Albert, der Leiter der Baden-Badener Sinfoniekonzerte, gab ein Konzert mit dem Wiesbadener Kurorchester, bei dem Webers Oberon-Ouvertüre und Brahms' I. Sinfonie zur Aufführung kam.

Prof. Florizel von Reuter hat mit der jungen römischen Pianistin Nadina Ferreri, die in Deutschland als Kammermusikspielerin ausgebildet wurde, eine Vereinbarung getroffen, wonach diese nächsten Winter seine ständige Partnerin bei Kammermusik sein wird. Die beiden Künstler bringen in Berlin, München, Dresden, Leipzig, Frankfurt und anderen Städten sämtliche Violinsonaten von Beethoven zum Vortrag.

Im Rahmen seines Herbstprogramms veranstaltet das Berliner Philharmonische Orchester u. a. fünf Konzerte. Unter Leitung von Wilhelm Furtwängler selbst findet ein Konzert am 27. September in Hamburg, ein weiteres am 29./30. September in Berlin statt. In einem dritten Konzert am 27./28. Oktober wird Furtwängler in Berlin Beethovens IX. Symphonie dirigieren. Am 9. Oktober spielen die Philharmoniker in Berlin unter Leitung von Eugen Jochum. Am 14. Oktober sind sie — ebenfalls in Berlin — an einem Chorkonzert des Bruno Kittelschen Chors beteiligt. Aus der Reihe der Berliner Oktoberkonzerte ist schließlich noch ein Klavierkonzert Edwin Fischers am 15. Oktober hervorzuheben.

Für die Sinfoniekonzerte der Sächsischen Staatskapelle Dresden, die unter der Leitung von GMD Dr. Böhm stattfinden, sind folgende Künstler zur Mitwirkung verpflichtet worden: Kammersängerin Maria Müller, Kammersänger Franz Völker, die Pianistin Poldi Mildner, die Pianisten Walter Gieseking, Edwin Fischer, Friedrich Wührer, Karl Weiß, Rudolf Wagner-Regény, die 14jährige Geigerin Guilda Bustabo, der Cellist Gaspar Cassado, sowie von einheimischen Künstlern Erna Sack, Jan Dahmen und Karl Hesse.

Von den traditionellen Sinfoniekonzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters wird Wilhelm Furtwängler fünf Veranstaltungen leiten. In die übrigen Konzerte teilen sich Herm. Abendroth, Sir Thomas Beecham, Willem Mengelberg, Ernest Ansermet, Victor de Sabata. Die Solisten der Philharmonischen Konzerte sind: Maria Müller, Elly Ney, Wilhelm Backhaus, Eduard Erdmann, Wilhelm Kempff, Hugo Kolberg, Georg Kulenkampff, Sergej Rachmaninoff.

Das Berliner Fehse-Quartett, das heute in die Reihe der führenden deutschen Quartettvereinigungen eingetreten ist, hat in Berlin allein im Laufe der letzten Zeit 34 zeitgenössische Komponisten zur Aufführung gebracht. Das Fehse-Quartett, das Anfang des nächsten Jahres das auf dem Hamburger Tonkünstlerfest dargebotene Schoeck-Quartett zur Berliner Erstaufführung bringen wird, ist für die kommende Saison bereits für 31 Konzertveranstaltungen verpflichtet. Anläßlich des großen Berliner Beethovenfestes im Sommer nächsten Jahres ist das Fehse-Quartett für einen eigenen Abend berücksichtigt worden.

Im Goethesaal der Baumannshöhle im Harz spielte das Bläseroktett der Staatsoper Berlin Bläsermusiken von Mozart, Beethoven, Schubert und Righini.

Heinrich Zöllners Männerchorwerk „Columbus" wird in Stuttgart, die „Hunnenschlacht" in Wien aufgeführt.

Im nächsten Winter veranstaltet die Philharmonische Gesellschaft Hamburg zwei von GMD Professor Ernst Wendel geleitete Reihen von je zehn (Montags- und Dienstags-)Konzerten, zwei mehr als im Vorjahre mit gleichen Vortragsfolgen und vier Kammermusikabende. Von Erstaufführungen werden in Aussicht gestellt: H. Wetz, Kleist-Ouvertüre; H. Fleischer, Konzert für Flöte, Klari-

nette und Streichorchester; H. Wedig, Kleine Symphonie; Max Reger, Serenade; W. Egk, Georgica, drei Bauernstücke für Orchester; H. Kaminski, Dorische Musik.

Das Landesorchester Oldenburg (Landesmusikdirektor Albert Bittner) plant folgende Aufführungen lebender Tonsetzer für die nächste Saison: Trapp, symphonische Suite; Graener, Marienkantate und Violoncellokonzert; Klußmann, I. Symphonie; Schäfer, Orchesterstücke; Reznicek, Ouvertüre Donna Diana; Höller, Hymnen.

Prof. Florizel von Reuter wurde vom Collegium Musicum zu Memel verpflichtet, an zwei Abenden deutsche Meisterwerke für Violine zum Vortrag zu bringen. Anschließend spielt der Künstler in einer Anzahl Konzerte im Memelgebiet, Lettland und Ostpreußen.

Elly Ney spielte kürzlich in einem Konzert des Residenz-Orchesters Den Haag im Kurhaus von Bad Scheveningen, das Es-dur Konzert von Beethoven mit größtem Erfolg unter Leitung von GMD Carl Schuricht.

Josef Reiters sinfonischer Festmarsch für großes Orchester „Ein Volk, ein Reich" und sein „Festgesang an den Führer", eine dramatische Kantate für Baritonsolo, Männerchor, Frauenchor, gemischten Chor und großes Orchester, kamen im Staatlichen Kurhaus zu Reichenhall durch das Landessymphonieorchester für Pfalz und Saargebiet kürzlich zur Uraufführung.

Der Verein der Musikfreunde zu Kiel zeigt in seinem diesjährigen Winterprogramm an Aufführungen lebender Komponisten Hans Pfitzners „Cellokonzert" und Hans Fleischers „8. Symphonie" an.

Paul Krauses „Choralsuite op. 34" kam kürzlich an der Kuffsteiner Heldenorgel durch B. Kirchmair zur Uraufführung.

Hans Pfitzners „Konzert für Violoncello und Orchester" G-dur op. 42, das der Meister Gaspar Cassadò widmete, kommt Ende September durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler in Hamburg zur Uraufführung. Den Solopart spielt Gaspar Cassadò.

Auch in diesem Jahre leitete GMD Carl Schuricht das Residenzorchester in Scheveningen, und machte das dortige internationale Publikum mit wertvollen deutschen Tonschöpfungen bekannt. Sein diesjähriges Programm enthielt neben klassischen Stücken u. a. die Erstaufführung von Hans Pfitzners „Käthchen von Heilbronn" und die drei Palestrina-Vorspiele, Rudi Stephans „Musik für Orchester" und Karl Höllers „Hymnen für Orchester".

Das Strub-Quartett — Prof. Max Strub, Jost Raba, Walter Trampler, Ludwig Hoelscher —, das sich auf dem Beethoven-Fest in Bonn erstmalig und mit durchschlagendem Erfolg vorstellte, konzertiert im November u. a. in Berlin, München, Frankfurt, Köln, Düsseldorf usw. und wurde auch für das Schumann-Fest in Dortmund und ein Schubert-Fest in Heidelberg verpflichtet.

Hans Chemin-Petit hat die Komposition einer 8stimmigen Motette nach den Worten von Matthias Claudius „Der Mensch lebt und bestehet" beendet.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Werner Egk hat an seiner Oper „Die Zaubergeige" einige kleinere Änderungen vorgenommen. Die endgültige gekürzte Fassung liegt nunmehr vor. Das Werk ist für die Spielzeit bereits von einer großen Anzahl deutscher Theater zur Aufführung in Aussicht genommen, darunter auch von der Staatsoper Berlin.

Im Münchener Musikleben erfuhr im vergangenen Winter das Schaffen Siegfried Kallenbergs besondere Berücksichtigung. Zur Aufführung gelangten durch das Walter-Quartett (Staatsoper) ein Streichtrio und das Streichquartett Nr. 1, ferner durch Münchener Konzertgesellschaften eine große Zahl dramatischer wie rein lyrischer Gesänge. Der Rundfunk brachte eine Ballettmusik für Orchester sowie Lieder und Chöre. Im Juli erfolgte im Reichssender München die Uraufführung eines Chorwerks mit Orchester „Sonnenwende".

Die Komposition einer achtstimmigen Motette nach den Worten von Matthias Claudius „Der Mensch lebt und bestehet" hat Hans Chemin-Petit vollendet.

Hermann Reuter steht vor der Vollendung seiner Oper „Dr. Johannes Faust", die in Frankfurt zu Beginn der neuen Spielzeit herauskommt.

VERSCHIEDENES

In Paris ist die Originalhandschrift Glucks von der Arie „Ach, ich habe sie verloren" aus „Orpheus und Eurydike" zur Versteigerung gekommen. Es wurde dafür ein Preis von annähernd 3000 M. erzielt.

In Anpassung an die deutsche Gesetzgebung sind jetzt auch in Danzig durch Rechtsverordnung der Freien Stadt Danzig vom 5. Februar 1935 die Schutzfristen im Urheberrecht, die bisher dreißig Jahre betrugen, um weitere zwanzig auf insgesamt fünfzig Jahre verlängert worden.

Der Frankfurter Musikwissenschaftler Albert Mohr hat ein lateinisches Rituale aus dem Jahre 1522 entdeckt. Es handelt sich hierbei um ein kunstvolles Büchlein mit Holzeinband und verziertem Lederüberzug. Wie aus einer handschriftlichen Bemerkung auf der ersten Druckseite hervorgeht, gehörte dieses mit Goldschnitt versehene Werk im Jahre 1658 in die Bibliothek des Karmeliterklosters.

Wie wir erst jetzt erfahren, erlitt die bekannte Altistin Sigrid Onégin bei einem Carmen-Gast-

spiel am National-Theater in Mannheim einen seltsamen Bühnenunfall. Der Darsteller des José hatte sich derart in seine Rolle hineingelebt, daß er sich im letzten Akt der Oper in einer plötzlichen Aufregung auf die Sängerin stürzte, sie zu Boden warf und würgte, so daß sie das Bewußtsein verlor und einen Achselriß davontrug, der die Überführung in ein Krankenhaus notwendig machte. Die Opernbesucher haben von dem Zwischenfall nichts gemerkt, sondern alles nur für ein sehr natürliches Spiel gehalten.

Franz Schubert und Anton Schindler waren nahe Freunde. Schindler verschaffte dem um zwei Jahre Jüngeren Zugang zu Beethoven und trat schon früh und dann zeitlebens für den Vielverkannten ein. Welchen Wert er dem Liedschaffen des Freundes beimaß, beweist u. a. ein Band mit 28 Liedern Schuberts in Erstabschriften von der Hand Schindlers. Er fand sich vor einigen Jahren in dessen Nachlaß und steht jetzt zum Verkaufe. Näheres zu erfragen bei Reinhold Zimmermann, Bad Aachen, Am Höfling 2.

Ebenso wie Heer und Marine wird jetzt auch der jüngste Wehrmachtteil, die Luftwaffe, eigene Musikkorps erhalten. Mit der Wahrnehmung der Geschäfte des Musikinspizienten der Luftwaffe ist Obermusikmeister Husadel beauftragt worden, der lange Zeit an der Spitze der Musik eines Infanterie-Ausbildungs-Bataillons in Donaueschingen gestanden hat.

Die ungarische Regierung hat dem Beethoven-Museum im Bonner Beethoven-Haus durch Vermittlung der deutschen Gesandtschaft in Budapest ein wertvolles Geschenk zukommen lassen. Es handelt sich um das Originalmodell eines Beethoven-Denkmals, das im Jahre 1927 im Auftrag der ungarischen Regierung in Matonvasar, wo Beethoven sich verschiedentlich aufhielt, errichtet wurde.

Unter dem Nachlaß eines russischen Musikfreundes fand man unbekannte Kompositionen Debussys, darunter eine Sinfonie, die alle Qualitäten des französischen Meisters aufweist. Debussy wurde seinerzeit beauftragt, die Arbeiten Tschaikowskys zu bearbeiten. Deshalb wurden jetzt die Kompositionen Debussys dem Tschaikowsky-Museum gestiftet.

Das seit langem in Weimar bestehende Bauprojekt einer Nietzsche-Gedächtnishalle wird wahrscheinlich binnen kurzem zur Ausführung kommen. Der Führer und Reichskanzler hat seine Förderung des Baues zugesagt, der in der Nähe des Nietzsche-Archivs errichtet werden soll. Anläßlich der Eröffnung der Halle plant das Weimarer Nationaltheater eine Festaufführung der Oper „Der Löwe von Venedig", die den Nietzsche-Freund, Peter Gast, zum Komponisten hat.

Frau Barbara von Schillings, die Gattin des am 24. Juli 1933 gestorbenen Komponisten, Prof. Dr. h. c. Max v. Schillings, hat der Stadt Düren das Originalmanskript „Das Hexenlied" geschenkt.

Eine Gruppe von 55 amerikanischen Musiklehrern unternahm eine Studienreise durch Deutschland, wobei ihr in Berlin ein Empfang seitens deutscher Regierungsvertreter bereitet wurde mit Ansprachen des Auslandspressechefs Dr. Hanfstaengl und des Kammerpräsidenten Prof. Dr. Peter Raabe. — Ende Juli besuchten dann diese 55 Musikstudierenden und Professoren der Columbia-Universität in Newyork unter Führung von Professor Dr. Dykema das Musikhistorische Museum Neupert in Nürnberg. Die einzigartige Instrumentensammlung bot den Gästen eine Fülle von Anregungen, sodaß sie sich denn auch über die empfangenen Eindrücke in Worten höchsten Lobes äußerten. Ganz besonders Beifall fand eine Abendmusik, die von der Firma Neupert veranstaltet wurde und die unter anderem Werke von Bach, Couperin, Händel und Pergolese brachte. Cembalo und Hammerflügel offenbarten alle Feinheiten der alten Musik, sodaß es ein ebenso stilvolles wie genußreiches Musizieren gab. Der Abend, bei dem auch Stadtrat Dürr und andere Männer in leitenden Stellungen anwesend waren,

wird noch lange in den Musikfreunden der Columbia-Universität nachklingen.

Die tschechoslowakische Gesellschaft für das Studium nationaler Fragen gibt Ende dieses Jahres im Rahmen einer diesem Zwecke dienenden größeren Bücherreihe auch einen besonderen Band über die Sudetendeutschen in der Tschechoslowakischen Republik heraus. Mit der Abfassung des die „Bedeutung der sudetendeutschen Tonkunst" behandelnden Teiles dieses Bandes wurde der Prager deutsche Musikschriftsteller Edwin Janetschek betraut. St. U.

Die Oxforder Bibliothek veranstaltet gegenwärtig eine Bach-Händel-Ausstellung aus den reichen dortigen Schätzen zusammen mit Handschriften aus der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek.

Die Veranstaltungen des Reichs-Bachfestes zu Leipzig haben einen Überschuß von Rm. 2000.— ergeben, die dem Bau des Richard Wagner-Nationaldenkmals zugeführt werden.

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann brachte seinen Klavierzyklus „Bali", Visionen und Bilder aus dem fernen Osten, op. 116, im Reichssender Frankfurt zur Erstaufführung.

Der Deutschlandsender brachte drei Lieder aus dem Zyklus „Aus Deutschlands Gauen" von Rich. Hagel. Über diese Gesänge berichteten die Berliner Zeitungen schon bei ihrer Erstaufführung durch den Sänger Waldemar Bitzer-Danzig von einem Riesenerfolg. Es mußte jedes Lied zweimal, auch dreimal wiederholt werden. Diese wirkungsvollen und für den Sänger äußerst dankbaren Lieder ruhen auf dem warm empfundenen vaterländischen Gedichte von Arno Trapp. Für die genannte Übertragung durch den Deutschlandsender setzte der Konzertsänger Hermann Gees seine meisterliche Gestaltungskunst und seine schöne Baritonstimme wirksam ein, gestützt durch den zuverläßig gewandten Begleiter Kurt Borack.

Anny Nikel spielte kürzlich in der Wiener Ravag das zweite Kammerklavierkonzert f-moll op. 55 von Roderich von Mojsisovics.

Im Rahmen einer „Nordischen Musik" im Deutschlandsender gelangte eine Suite Nr. 7 op. 29 von Kurt Atterberg zur Erstaufführung.

Am Todestage Siegfried Wagners bot der Reichssender Berlin Bruchstücke aus den Opern „Bärenhäuter", „Bruder Lustig", „Der Kobold", „Herzog Wildfang" und „Heilige Linde" unter Leitung von Dr. Ernst Praetorius und unter Mitwirkung von Gerda Heuer und Rudolf Watzke.

Hermann Grabners „Alpenländische Suite" für großes Orchester brachte der Reichssender Hamburg mit Übertragung auf den Reichssender Leipzig und den Deutschen Kurzwellensender.

Unlängst brachte Radio Wien eine Kompositionsstunde Frida Kern. Es wurden drei Bariton-, drei Sopran-Lieder von der Komponistin begleitet, gesungen, sowie das Streichquartett op. 8 e-moll gebracht (Prix-Quartett).

Vom schwedischen und finnischen Rundfunk wurde KM Dr. Helmuth Thierfelder für Gastabende mit deutscher Musik gewonnen.

Der Reichssender Breslau brachte kürzlich einen Ausschnitt aus den Reger-Erinnerungen von Willi Jinkertz.

Der Reichssender Königsberg gedachte des 75. Todestages Friedrich Silchers durch die Wiedergabe einer Reihe seiner schönsten Lieder.

Ein Überblick über die Bachsendungen des Reichssenders Leipzig ergibt insgesamt folgendes Bild: 30 Orgelwerke, 13 Oratorien, Messen und Kantaten, 12 Werke für Orchester oder Soloinstrumente mit Orchester, 6 Kammermusikwerke, 16 Klavier- und Cembalo-Werke (darunter an zwei Abenden das „Wohltemperierte Klavier") und 54 Choräle und Choralvorspiele kamen zur Aufführung.

Der Reichssender Leipzig übertrug kürzlich des jungen Helmut Bräutigam-Crimmitschau-Leipzig „1. Serenade für Streichtrio".

Reichssender Königsberg brachte soeben Wilhelm Malers Oratorium „Der ewige Strom" für Soli, Chor und Orchester zur Uraufführung.

Die bekannte Münchener Sopranistin Martha Martensen war für zwei große öffentliche Konzerte von der Funkausstellung Berlin verpflichtet worden.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Prof. Bruno Hinze-Reinhold-Berlin wird Mitte September das Klavierkonzert von Paul Graener — zum ersten Male im Ausland — am Finnischen Sender in Helsingfors zu Gehör bringen. Im Anschluß daran ist der Künstler auch vom Schwedischen Radiodienst eingeladen worden, in Stockholm Solist eines Orchesterkonzertes zu sein.

Der Deutsche Pionier im fernen Osten Joseph Laska gedachte der großen Gedenktage dieses Jahres mit Aufführungen von Werken Schütz', Händels und Bachs mit seinem Takarazuka-Symphony-Orchester.

Der Männerchor ehemaliger Schüler des Domchores Berlin unternahm eine Konzertreise nach Norwegen, die den Veranstaltern starke Erfolge einbrachte.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburger straße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 2. Vj. 1935: 2700. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1935 HEFT 10

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35
Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

E H R U N G E N

Kammerſängerin Lieſel v. Schuch, die Tochter des Dirigenten Ernſt v. Schuch, ſcheidet nach über 20jährigem Wirken an der Dresdener Staatsoper aus der Reihe der aktiven Mitglieder des Inſtituts. In Anerkennung ihrer unvergänglichen Verdienſte hat Reichsſtatthalter Mutſchmann die Künſtlerin, der ſchon früher der Titel einer Sächſiſchen Kammerſängerin verliehen wurde, zum Ehrenmitglied der Sächſ. Staatstheater ernannt.

Dem Komponiſten Frans Ohlhanns haben die Deutſchen in Brüx eine Ehrenſchuld abgetragen durch die Errichtung eines Gedenkſteines. Der Gedenkſtein aus ſchwarzem ſchwediſchen Granit trägt die Aufſchrift: „Hier ruht Franz Ohlhanns, der Sänger des Liedes „Wir lugen hinaus in die ſonnige Welt“, geb. 15. 4. 1861 in Eger, geſtorben 16. 7. 1910 in Brüx, der durch 19 Jahre als Kirchenmuſikdirektor in Brüx wirkte und deſſen Andenken in ſeinen kirchlichen Tonſchöpfungen und Volksweiſen fortlebt.“

Zum 350. Geburtstag Heinrich Schütz' wird in ſeinem Geburtsort Köſtritz bei Gera am 8. Oktober ein Denkmal am Aufgang zur Kirche errichtet werden. Ferner wird am 12. und 13. Oktober in Köſtritz ein Heinrich-Schütz-Feſt veranſtaltet.

In Anerkennung der großen Verdienſte des ehemaligen Leiters des Lohorcheſters und Gründers der Hochſchule für Muſik zu Sondershauſen, Prof. Carl Schroeder, iſt die dortige „Poſtſtraße“ in „Carl Schroeder-Straße“ umbenannt worden.

Am 5. September, dem 120. Geburtstag von Karl Wilhelm, dem Sänger der „Wacht am Rhein“, veranſtaltete ſeine Vaterſtadt Schmalkalden eine Gedenkfeier, bei der auf dem Altmarkt Lieder Wilhelms von Männerchören vorgetragen wurden.

Die Städtiſche Singakademie zu Frankfurt/O. erhielt zu ihrem 120jährigen Beſtehen in Würdigung ihrer Verdienſte um das Muſikleben der Stadt die Zelter-Plakette verliehen.

Am 27. Juli ließ die NS-Kulturgemeinde Leipzig zum 185. Todestage Johann Sebaſtian Bachs, an der ehemaligen Wirkungsſtätte des Meiſters in Leipzig eine Gedenktafel anbringen, die ein Werk des Leipziger Bildhauers Zaliſz iſt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Marktgemeinde Mittenwald veranſtaltete anläßlich des 250jährigen Jubiläums des deutſchen Geigenbaues ein Ausſchreiben für die beſte deutſche Geigenkompoſition. Die Prüfung wurde vom Berufsſtand der deutſchen Komponiſten durch-

geführt. Ausgezeichnet wurde mit dem 1. Preis (eine Meistergeige aus Mittenwald) Robert Pomfreth (Hamburg) für eine „Sonate für Violine und Klavier in G-dur". 2. Preis (100 Mark) Hermann Lilge (Warnemünde) für „Acht Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Violine und Klavier". 3. Preis (50 Mark) Dr. Hermann Mylius (Koblenz) für eine „Violinsonate in c-moll". 4. Preis (50 Mark) Richard Kursch (Königsberg i. Pr.) „Variationen über ein fränkisch-altdeutsches Marienlied für Violine und Klavier". Die Marktgemeinde Mittenwald beabsichtigt, die preisgekrönten Werke in einem großen Konzert zur Uraufführung zu bringen.

Der Musikbeauftragte der Stadt Kassel erläßt einen Aufruf an Dichter und Komponisten, ein Kurhessenlied zu schaffen. Gleichzeitig macht er bekannt, daß sich die Kasseler Chorvereine des DSB. zu einer Konzertgemeinschaft zusammengeschlossen haben, die während dieses Winters in gemeinsamer Arbeit sechs große Chorkonzerte veranstalten wird. Die Konzertgemeinschaft will dabei vor allem dem neuzeitlichen Schaffen fördernd dienen und richtet an alle Kasseler und kurhessischen Komponisten die Einladung, Chorwerke aller Art einzusenden.

VERLAGSNACHRICHTEN

Das volksliturgische Apostolat in Klosterneuburg bereitet ein umfassendes kirchenmusikalisches Nachschlagewerk vor, das im wesentlichen drei Aufgaben erfüllen soll. Es soll zunächst über alle sachlichen Fragen der Kirchenmusik in bündiger, aber doch erschöpfender Form Auskunft geben, weiterhin alle bereits der Geschichte angehörigen Namen enthalten, deren Träger als Komponisten, ausübende Musiker oder Schriftsteller für die Kirchenmusik von Bedeutung sind und schließlich sollen auch in weitem Umfange die lebenden Kirchenmusiker, Dirigenten, Schriftsteller und Lehrer einbezogen werden. Zu diesem Zwecke hat das volksliturgische Apostolat in mehreren liturgischen und kirchenmusikalischen Zeitschriften einen Aufruf an alle prominenten Diener der musica sacra erlassen, in dem um Angabe der Personaldaten gebeten wird.

Das beim Wettbewerb der deutschen Arbeitsfront als erstes preisgekrönte Chorwerk „Oratorium der Arbeit" für Sopran- und Bariton-Solo, Männer-, Frauen-, gem. und Kinder-Chor und Orchester von Georg Böttcher-Jena erscheint im Laufe des Herbstes im Verlage von Kistner & Siegel, Leipzig.

Nachdem Prof. Walter Schulz-Weimar im vorigen Jahr mit seinem ersten Studienwerk „Lagenwechsel-Studien für die Treffsicherheit auf dem Violoncello" an die Öffentichkeit getreten war, erschienen vor kurzem bei Bosworth & Co. „Studien im Daumenaufsatz" (nach Sevcik op. 1 Heft 1), die in Fachkreisen glänzend beurteilt werden. Im Oktober bringt der Verlag Steingräber von ihm eine Neubearbeitung der sechs Bach-Suiten für Violoncello-Solo.

Kurt Atterberg hat seine bei der schwedischen Uraufführung Stockholm Januar 1934 und bei der reichsdeutschen Braunschweig 1934 mit stärkstem Beifall aufgenommene Oper „Flammendes Land", die in den Bauernkriegen am Rhein 1525 spielt, im Selbstverlag erscheinen lassen.

Die soeben erscheinenden Briefe und Aufzeichnungen des einstigen Wiener Operndirektors Franz Schalk bringen eine Reihe wertvoller Briefe Anton Bruckners an seinen Schüler.

Dem heutigen Heft liegen eine Reihe von Prospekten bei, die der Beachtung des Leserkreises der ZFM auch an dieser Stelle besonders warm empfohlen werden. Die Verwaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele weist auf die Festspiele für das Jahr 1936 hin, während die Buchhandlung Artibus et litteris-Nowawes die „Deutsche Musikkunde" von Dr. Ernst Bücken und der Verlag Gustav Bosse-Regensburg das „Kurzgefaßte Tonkünstler-Lexikon" von Frank-Altmann ankündigen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. Schanz: „Künstlerische Wirkung und innere Haltung" (Nordische Rundschau Kiel 4. 9. 1935).

Max W. Morstadt: „Freude durch ernsthafte Musik". — Gedanken zu den Konzertreisen des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters. (Nationalsozialistische Beamten-Zeitung Berlin 1. 9. 1935):

„Das Verständnis und die Liebe für die ernsthaften deutschen Tonmeister wird geweckt und vertieft und dem schaffenden Menschen ein wahrer, zu Herzen gehender Feiertag bereitet, von dessen Möglichkeit er bisher keine Kenntnis hatte. Der Künstler ist eben zum Volk gekommen, nachdem das Volk nicht wußte, daß es zu ihm kommen kann. Die Hemmungen des Verstandes überbrückend, erzielt die aus der härtesten Kampfzeit her verschworene Künstlerschar stolze Gefühle bei allen deutschen Menschen und erfaßt jeden zutiefst. Deshalb dürfen wir die Konzertreisen unseres NS-Reichs-Symphonie-Orchesters als wunderbare Gelegenheit beglückenden Einens bezeichnen, die besonders in den Gauen so dankbar entgegengenommen wird, die auf hartem Vorposten gegen fremde Kultureinflüsse stehen. Wir wissen, daß dies im Herzen des Reiches ebenso sein kann wie in den Grenzgebieten. Anschließend an den Reichsparteitag in Nürnberg konzertiert das Orchester in

Philharmonische Gesellschaft, Bremen

Leitung: GMD Prof. ERNST WENDEL

Vortragsfolge für den Winter 1935/36

(Änderungen vorbehalten)

20 Orchester-Konzerte

I. 14 u. 15. Okt. Solist: Prof. Georg Kulenkampff. 1. H. Wetz, Kleist Ouverture (z. 1. Male). 2. P. Tschaikowsky, Violinkonz. 3. Joh. Brahms, Symphon. Nr. 4.

II. 4. u. 5. Nov. Solist: Prof. Alfred Cortot 1. H. Fleischer, Konzert f. Flöte, Klarinette u. Streichorchester (z. 1. Male). 2. R. Schumann, Klavierkonzert a-moll. 3. A. Bruckner, Symphonie Nr. 9.

III. 25. u. 26. Nov. Solist: Gaspar Cassado, Violoncello. 1. H. Wedig, Kl. Symphon. (z. 1. Male). 2. A. Dvorak, Cellokonz. 3. L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 8.

IV. 9. u. 10. Dez. Solisten: Maria Lauterbach, Annelies Rust, Lore Fischer, Heinz Marten, Ernst Hölzlin. 1. J. S. Bach, Magnificat. 2. J. S. Bach, Weihnachtsorat. Teil I, II.

V. 6. u. 7. Jan. Solistin: Cäcilie Reich. 1. Max Reger, Serenade (z. 1. Male). 2. W. Egk, 3 Bauernstücke „Georgica" (z. 1. Male). 3. R. Wagner, Wesendoncklieder

VI. 20. u. 21. Jan. Solisten: Prof. G. Havemann, L. Hoelscher. 1. H. Kaminski, Dorische Musik, (z. 1. Male). 2. Joh. Brahms, Doppelkonzert. 3. R. Schumann, Symphonie Nr. 4, d-moll.

VII. 10. u. 11. Febr. Solistin: Viorica Ursuleac. 1. W. A. Mozart, Symphonie g-moll. 2. Rich. Strauß, Orchestergesänge. 3. Rich. Strauß, Ein Heldenleben.

VIII. 24. u. 25. Febr. Solist: Prof. Wilh. Backhaus. 1. L. v. Beethoven, Klavierkonzert c-moll. 2. A. Bruckner, Symphonie Nr. 5.

IX. 9. u. 10. März. Solisten: A. Armhold, K. O. Dittmer. 1. Joh. Brahms, Haydn Variationen. 2. M. Reger, Der Einsiedler mit Bariton solo. 3. Joh. Brahms, Ein deutsches Requiem.

X. 23. u. 24. März. L. v. Beethoven, 1. Symphonie Nr. 2., 2. Coriolan Ouvertüre, 3. Symphonie Nr. 5.

4 Kammermusikabende

I. 12. Nov. Wendling-Quartett. Reger, op. 74 d-moll. Haydn, op. 3 Nr. 5, F-dur. Dvorak, op. 96, F-dur.

II. 3. Dez. Peter-Quartett. Mozart, Es-dur (K. V. 428). Beethoven, op. 59, Nr. 1, F-dur. Schubert, op 29, a-moll.

III. 4. Febr. Kammertrio Ramin-Wolf-Grümmer. Couperin, Concert Royal f. Clavicembalo, Viola d'amore, u. Viola da Gamba. Ariosti, Sonate A-dur f. Viola d'amore u. Cembalo. Händel, Chaconne G-dur f. Cembalo solo. Bach, Chromat. Fantasie und Fuge f. Cembalo solo. Purcell, Tanzsuite f. Viola da Gamba und Cembalo. Buxtehude, Trio D-dur f. Viola d'amore. Viola da Gamba und Cembalo.

IV. 17. März. Klingler-Quartett. Brahms, op. 51 Nr. 2, a-moll. Beethoven, op. 131, cis-moll. Haydn, op. 20 Nr. 4, D-dur.

Städt. Konzerte Dortmund 1935/36

Dirigent: Wilhelm Sieben

SYMPHONIE- UND CHORKONZERTE

(im Stadttheater — nur Reihe A II u. B V im Fredenbaum)

REIHE A

I. 30. Sept. M. Trapp, Orchesterkonzert*). L. v. Beethoven, Klavierkonzert C-dur. P. J. Tschaikowsky, Pathetische Symphonie. Solist: Wilhelm Kempff.

II. 17. Nov. I. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein und unter Mitwirkung des Lehrergesangvereins. H. Kaun, Requiem für Männerchor und Orchester. A. Piechler, Das Tagewerk*). Solisten: Helene Fahrni, Sopran, Eugen Klein, Bariton.

III. 6. Jan. W. A. Mozart, Violinkonzert D-dur. A. Bruckner, 8. Symphonie. Solist: Siegfried Borries.

IV. 17. Febr. E. N. v. Reznicek, Lustspiel-Ouvertüre*). H. Alfvén, „Midsommarvaka, (Schwedische Rhapsodie). R. Strauß, Arie der Zerbinetta aus „Ariadne". N. Rimsky-Korsakoff, Capriccio espagnol*). F. v. Suppé, Ouvertüre zu „Dichter und Bauer." Joh. Strauß, Frühlingsstimmen-Walzer. G. Rossini, Tell-Ouvertüre. Solistin: Miliza Korjus.

V. 16. März. K. Höller, Hymnen, über gregorianische Choralmelodien*). Cl. Debussi, Phantasie für Klavier mit Orchester. C. M. v. Weber, Klavierkonzert C-dur. Joh. Brahms, 2. Symphonie. Solist: Eduard Erdmann.

VI. 20. April. H. Pfitzner, Ouvertüre zum „Kätchen von Heilbronn". H. Pfitzner, Klavierkonzert. L. v. Beethoven, Pastoral-Symphonie. Dirigent: H. Pfitzner. Solistin: Doroth. Braus.

REIHE B

I. 14. Okt. W. Maler, Orchesterspiel*). Joh. Brahms, Klavierkonzert B-dur. F. Schubert, Symphonie C-dur. Solist: Alfred Hoehn.

II. 2. Dez. L. v. Beethoven, Ouvertüre Nr. II zu Leonore, Tripelkonzert, 7. Symphonie. Solisten: Gerard Bunk, Paul v. Szent-Györgyi, Karl Roser.

III. 3. Febr. J. Haydn, Symphonie (mit dem Paukenschlag). Miklosz-Rosza, Variationen und Fuge*), Violinkonzert (wird noch bekanntgegeben). R. Strauß, Tod und Verklärung. Solist: Zino Francescati.

IV. 2. März. J. Weismann, Serenade*). F. Delius, „Der Gang zum Paradiesgarten" (Zwischenspiel aus „Romeo und Julia auf d. Dorf") *), W. A. Mozart, Symphonie g-moll. H. Berlioz, Harold-Symphonie. Solist: Valentin Härtl.

V. 29. März. II. Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein. L. v. Beethoven, Missa solemnis. Solisten: Amalie Merz-Tunner, Sopran, Lore Fischer, Alt, Heinz Marten, Tenor, Karl Oskar Dittmer, Bariton.

VI. 4. Mai. M. Reger († 1916), „An die Hoffnung", für Alt und Orchester. F. Liszt († 1886), Faust-Symphonie. Solisten: Ruth Gehrs, Alt, Robert Broell, Tenor.

KAMMER-KONZERTE (im Alten Rathaussaal)

I. 28. Okt. O. Besch, Kurische Suite*). K. v. Wolfurt, Klavierkonzert mit kleinem Orchester*). G. Schwickert, 5 Orchestergesänge*). E. Anders, Spitzwegbilder*). Solist: Kurt Haeser, Solistin: Gertrud Zurek-Dippner.

II. 16. Dez. W. A. Mozart, Divertimento, Concertantes Quartett für Bläser, Symphonie.

III. 20. Jan. A. Corelli, Concerto grosso. D. Cimarosa, Concertante in G-dur f. 2 Soloflöten mit Orch.*). A. Vivaldi, Concerto grosso, J. S. Bach, Brandenburgisches Konzert. Solisten: Heinrich Oldörp, Otto Peters.

IV. 6. April. A. Dvorák, Serenade für Streichorch.*). J. Haydn, Musik f. 8 Blasinstr.*). F. Schubert, Deutsche Tänze v. 1824 f. Orch. ges. v. A. Webern*). L. Spohr, Konz. f. Streichqu. m. Orch.*)

*) zum ersten Male. Änderungen vorbehalten.

dieſem Jahr in einigen Städten am Bodenſee, um dann im Oktober und November nach Hohenzollern-Sigmaringen und der Bayeriſchen Oſtmark zu reiſen.“

Walther Henſel: „Wie ich zum Volkslied kam“ (Hamburger Tageblatt, Hamburg, 7. 8. 35):

„Das Volkslied iſt uns inzwiſchen das Lied geworden, das die Kräfte in ſich birgt, das Volk zum Volk zu machen, ein Maßſtab, den wir nun ohne weiteres auch an jedes neue Lied anlegen können! Noch iſt die ſo notwendige Volksliedkunde nicht geſchrieben, aber ſie iſt auf dem Wege. Ich erachte ſie für umſo nötiger, als auch die bisherige wiſſenſchaftliche Erforſchung des Volksliedes (bei Anerkennung aller Verdienſte in der Einzelforſchung, Auffindung und Vergleichung) doch an den wahren Grundideen des Volksliedes vorbeigeht, weil ſie die großen — über bloße Motivvergleiche hinausgehenden — Zuſammenhänge nicht erkennen kann und vor allem nicht ahnt, daß das Volkslied ein ſakrales Überlieferungsgut iſt, mythiſchen Charakter hat und ſelbſt in ſeiner humoriſtiſchen, vermenſchlichten Abart noch Spuren einer allen Materialismus durchbrechenden transzendenten Weltanſchauung an ſich trägt.“

Alfred Bareſel: „Frühe Leipziger Muſikerziehung — Zum 150. Geburtstag Friedrich Wiecks“ (Leipziger Neueſte Nachrichten 18. 8. 1935).

Dr. Paul Bülow: „Richard Wagners erſte „Eliſabeth“ Johanna Jachmann-Wagner“ (Deutſche La-Plata-Zeitung, Buenos Aires 7. 8. 35).

Joſef Stolzing-Cerny: „Anton Bruckner, wie ich ihn kannte — Aus meinen Erinnerungen“ (Münchener Neueſte Nachrichten 1. 9. 35).

Hella Wolff: „Nordiſche Volksmuſik“ Naturzauber der nordiſchen Länder in Liedern (Weſtfäliſche Neueſte Nachrichten Bielefeld 23. 8. 35).

Julius Biſtron: „Das Rätſel der Tonalität“ (Berliner Börſen-Zeitung 3. 9. 35):

Über Arnold Schönberg: „Erſt bei der vorletzten Probe ſtellte es ſich heraus, daß der Klarinettiſt die ganze Zeit über in der falſchen „Stimmung“ geblaſen hatte. Und kein Menſch, der Komponiſt inbegriffen, hatte etwas gemerkt. Hiermit war ein Tatbeſtand geſchaffen, der mit Fug und Recht als aufgelegter Schwindel hätte entlarvt werden können. Daß eine von dem ungewohnten Klang geblendete Muſikerſchar den unabſichtlichen (?) Lapſus des Klarinettiſten nicht bemerkte . . . ſchön! Aber der Komponiſt hätte es doch hören müſſen! Niemand aber getraute ſich, auf derlei eindeutige Symptome hinzuweiſen. Faſt jeder wich von der Sophiſtik zurück, mit der dieſer neu „entdeckte“ Klang verteidigt wurde.“

Dr. Hans F. Redlich: „Hugo Wolfs Nachlaß — Bericht über wichtige Entdeckungen“ (Dresdener Neueſte Nachrichten, 26. 7. 35).

Prof. Dr. Hans Joachim Moſer: „Der Liederkomponiſt Robert Schumann“ (La Plata Poſt, Buenos Aires).



phot. Preim, Aachen

GMD Prof. Dr. Peter Raabe

Präsident der Reichsmusikkammer

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1935 HEFT 10

SONDERHEFT:

MUSIKKULTUR IM NEUEN DEUTSCHLAND

DEM PRÄSIDENTEN DER REICHSMUSIKKAMMER
PROF. DR. PETER RAABE GEWIDMET

Die ZFM iſt von ihrer Gründung an bis zum heutigen Tage ein Kampfblatt geweſen. Der Kampf galt und gilt dem Stillſtand, der Unfruchtbarkeit, er gilt allen, die ſich die großen Dinge — und was iſt größer als die Kunſt? — leicht machen wollen. Und was dieſem Kampf die Weihe gibt, iſt der Umſtand, daß in dieſem Blatte ritterlich gefochten wird. Schumann, ihr Gründer, iſt ein guter Schutzheiliger für ſolchen Streit und für die, die ihn durchfechten. Er iſt es, der den Satz aufgeſtellt hat: „Die Geſetze der Moral ſind auch die der Kunſt!"

Weimar, den 23. Auguſt 1935.

Peter Raabe.

Kultur und Gemeinschaft.

Von Peter Raabe, Weimar.

Seit der Erhebung Preußens nach der napoleonischen Knechtung hat der Begriff der Gemeinschaft, der Volksgemeinschaft, die Herzen der Deutschen nicht so bewegt, ihre Köpfe nicht so beschäftigt wie in unserer gegenwärtigen Zeit. Der zweifellos richtige Grundsatz: „Erst dein Volk und dann du" erschöpft die Frage nach der Bedeutung der Gemeinschaft nicht; er erschöpft nicht einmal die Frage nach der Pflicht des Einzelnen der Gemeinschaft gegenüber, denn die Hingabe an das Vaterland, das Aufgehen in der Gemeinschaft des Volkes wird diesem Vaterlande und diesem Volke nur zum Segen, hebt die Gemeinschaft aus dem Zustande der Herde erst empor zum Wertvollsten, das mit Recht die Treue bis zum Tode beanspruchen kann, wenn der Einzelne Wert besitzt. Die Pflicht des Einzelnen, dem Ganzen unbedingt ergeben zu sein, schließt also die Pflicht in sich, das eigene Wesen nach Möglichkeit zu entwickeln, zu veredeln, alle Gaben auszunützen — immer zu dem Zweck, der Gemeinschaft, das heißt dem Volke so viel Wert und Würde zu geben als nur irgend erreichbar ist.

Alles aber, was dem Leben des Einzelnen sowohl wie dem der Gemeinschaft Wert und Würde verleiht, fassen wir zusammen in dem Begriff „Kultur".

Die Vorgeschichtsforschung, die namentlich im letzten halben Jahrhundert zu greifbaren Ergebnissen gekommen ist, weist schon in erstaunlich früher Zeit kulturelle Bestrebungen nach (in Malereien der Höhlenbewohner, in der Verzierung von Waffen, Werkzeugen, Hausrat, in den Spuren kultischer Handlungen beim Begraben der Toten, und in manchem anderen). So ist die Vorgeschichte fast nur Kulturgeschichte. Seltsamerweise hat die eigentliche Geschichtsforschung später — und zwar bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein — der politischen Geschichte eine so überwiegende Bedeutung beigelegt, daß es den Anschein hatte, als ob das Leben der Völker von Kriegen, von Verträgen, von Bündnissen und Zwistigkeiten vollkommen ausgefüllt worden sei, und die geistigen Güter dieser Völker, ihre künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen, ihre religiösen Neigungen und Zweifel, ihre Sehnsucht nach einer Erkenntnis über die Sterne hinaus nur nebenherlaufende Privatangelegenheiten gewesen wären, die wohl auf den Charakter der Völker gewisse Schlüsse zuließen, die aber dem großen politischen Geschehen gegenüber schließlich doch nebensächlich waren.

Wir wissen jetzt, daß es anders ist; wir wissen, daß eine Politik, die nur das Streben nach Macht zum Inhalt hat, der Ausdruck eines Materialismus ist, der nicht fördert, wir wissen, daß es ebenso unedel für den Politiker ist, nur nach der Erweiterung der Macht seines Landes zu streben wie es für den Kaufmann unedel ist, nur Güter zu sammeln, sich zu bereichern und dann wie Fafner auf dem Nibelungengut faul zu ruhen und gähnend zu sagen: „Ich lieg' und besitz', laßt mich schlafen".

Nur das Volk steigt auf, wächst und schreitet einer ehrenvollen Zukunft entgegen, das sich seiner Sendung bewußt ist, im Fortschritt der Weltkultur die ihm zufallenden Aufgaben nach bestem Vermögen zu lösen! In allen Völkern aber, die den Namen eines Kulturvolkes berechtigterweise tragen, wirkt zweierlei, wodurch die Beteiligung an jenem Fortschritt einzig ermöglicht wird: die planmäßige Herausarbeitung der Einzelpersönlichkeit und die Einordnung dieser Persönlichkeit in die Gemeinschaft.

Der einzelne Deutsche muß „Kultur haben", wenn das deutsche Volk sie haben soll. Es ist dabei nun zu unterscheiden zwischen der Kultur des Körpers, des Geistes und der Seele. Durch die Kultur des Körpers wird der Mensch reinlich und stark; die Kultur des Geistes erzieht ihn zum klaren Denken und zur Urteilsfähigkeit, die Kultur der Seele endlich bezweckt, ihn edel, hilfreich und gut sein zu lassen.

Kultur muß stets erworben werden, sie ist nicht angeboren, wenn auch natürlich eine kultivierte Umgebung die Neigung zu ihr stärkt, den Sinn für sie weckt. Das Streben danach, als kultivierter Mensch zu leben, muß durch die Erziehung immer neu belebt werden. Der Begriff „Kultur" schließt ja den Begriff der vornehmen Gesinnung, des Edelmutes und der

Güte in sich, also der Eigenschaften, auf deren Erstarken es bei jedem einzelnen ankommt, der einmal ein nützliches Glied der Gemeinschaft sein will. In England ist die Erziehung zum „gentleman", das heißt zum Manne von Anstand, ehrlicher Gesinnung und guten Umgangsformen immer wichtiger genommen worden als die rein wissenschaftliche Ausbildung (die aber auch stets auf einer hohen Stufe gestanden hat). In Deutschland ist man mit der bewußten Erziehung zur Kultur lange im Rückstand gewesen. Man muß sich dabei immer gegenwärtig halten, daß Kultur in dem hier gemeinten Sinne nicht eine Luxusangelegenheit ist, die sich nur der Bemittelte leisten kann. Wenn auch die höchsten Grade der geistigen Kultur nur wenigen zugänglich sind — nicht, weil sie zu erringen zu kostspielig wäre, sondern, weil sie ungewöhnliche Begabung voraussetzen — so ist doch eine Gesamtkultur, in der Körper, Geist und Seele aus dem Rohen herausgearbeitet werden und die Ausbildung und Verfeinerung erfahren, die den Menschen wertvoller und glücklicher machen, bei jedem zu erreichen, der auch nur die Volksschule besucht.

Im demokratischen Deutschland waren es — wie jeder weiß — besonders die Arbeiter, die sich mit Politik befaßten, meist als Mitglieder der sozialdemokratischen oder der kommunistischen Partei. Unter Politik verstanden sie Lohnverhandlungen und das Aufstellen von Forderungen hinsichtlich besserer Lebensbedingungen. Vieles davon war berechtigt und die gebildeten unter ihren Wortführern haben auch die Forderung nach einem reicheren Zufluß von Kultur in die Arbeiterviertel oft betont. Aber unter Kultur verstand der sogenannte „gemeine Mann" eine Verschönerung seiner freien Zeit durch Unterhaltung, die für ihn verbilligt werden müßte. Von der Kultur des Einzelnen, die ihn selbst wertvoller macht, war selten oder nie die Rede. Im Gegenteil, alles, was nach „gentleman" im Sinne von Gepflegtheit aussah, wurde verhöhnt und angepöbelt. Wer einen gut sitzenden und gut gebürsteten Rock trug und reines Deutsch sprach, war vielen von jenen Politikern verdächtig. Hatte er aber auch noch gute Formen und zeigte er, daß er Wert darauf lege, sie auch bei anderen zu finden, so war er für die meisten erledigt, denn — wie schon Treitschke festgestellt hat — ist „der Germane immer geneigt, Grobheit und Wahrhaftigkeit zu verwechseln".

Der Kulturpolitiker unserer Zeit muß es als seine Hauptaufgabe ansehen, diesen Zustand, der nicht in zwei, drei Jahren zu überwinden ist, von Grund auf zu ändern. Das Streben muß unbedingt dahin gehen, auch die einfachsten Volksgenossen zu kultivierten, innerlich gefestigten Menschen zu machen, ihren Wert zu heben durch das Heranbilden der in jedem Einzelnen vorhandenen Kräfte, körperlicher, geistiger und seelischer Art, nicht nach einer Schablone, sondern indem die Eigenart jedes Einzelnen möglichst zur Geltung kommt. Vor allem muß die Meinung endgütig beseitigt werden, die Kultur sei etwas, das das Leben schmückt; wer keinen Wert auf solchen Schmuck lege, der brauche auch keine Kultur. Bisher ist es nämlich so gewesen: unter Kultur verstand der einfache Mann etwas für ihn Unerreichbares oder doch allenfalls nur in unzulänglichem Maße Erreichbares, auf das er meist verzichten mußte, weil er gar keine Zeit hatte, sich darum zu kümmern: acht Stunden beanspruchte die Arbeit, der Rest der Zeit wurde der Pflege der Unzufriedenheit gewidmet. Und grade in den Stunden, die diesem nutzlosen und unverständigem Schimpfen auf alles Bestehende galten, hätte bei richtiger Erziehung und einer richtigen politischen Vorbereitung derselbe Mann dazu kommen können, die Mühe seiner Arbeit selbst zu belohnen durch irgend welche Beschäftigung, die ihn erfreut hätte, den Aufwand an Körperkraft, den die acht Stunden forderten, zu ergänzen durch etwas, und sei es das Einfachste, das ihm Genuß bereitet hätte.

In diese Zeit der Verwirrung, in der die Einen unerreichbaren Kulturzielen nachstrebten, die Anderen entmutigt auf jede Kultur verzichteten, schickte der neidische Zeus, der es dem Prometheus immer noch nicht verzeihen kann, daß er das Selbstbewußtsein erfunden hat, den Geschöpfen dieses Prometheus, den armen Menschen, einmal wieder die verführerische Pandora auf die Erde mit ihrer Büchse (eigentlich war es ein Faß), aus der sie Geschenke modernster Erfindung hervorholte und den nach dem Guten lechzenden Menschen darbot; unter vielem anderen auch das, was angeblich das Verlangen auch des Ärmsten nach Kultur auf die einfachste Weise befriedigen sollte: nämlich das Radio! „Willst du dir die Hände waschen,"

ſagte ſie, „ſo drehſt du die Waſſerleitung auf, willſt du Kultur haben, ſo ſtellſt du das Radio an.“

Nun meine Damen und Herren, auf dieſe Weiſe ſind Kulturfragen nicht zu löſen, und das wußte auch Pandora, denn ſie hielt, wie die Sage überliefert, in ihrer Büchſe (oder in ihrem Faß) ein einziges Gut zurück, nämlich — die Hoffnung. Auf die kommt es aber uns, den Kulturſuchern, mehr an als auf alle Erfüllungen törichter Wünſche. Wir müſſen die Hoffnung haben und behalten, daß die Entwicklung unſerer deutſchen Geſchichte dazu führt, daß das Streben nach kultivierter Denkweiſe und Lebensart ganz allgemein im Volke wird. Iſt das der Fall, ſo wird das Märchen von der Kultur als Luxus zu Ende ſein und man wird wiſſen, daß ſie nicht der Schmuck, ſondern der Zweck des Lebens iſt.

Es fragt ſich nun: wie gelangen wir dahin? Und vor der Beantwortung dieſer Frage wird man ſich zunächſt darüber klar ſein müſſen, daß die Aufgaben des Einzelnen und die der Gemeinſchaft in kultureller Hinſicht verſchieden ſind.

Wenn es irgend einen berechtigten Egoismus gibt — und es gibt ihn — ſo iſt es der, welcher den Menſchen danach verlangen läßt, ſoviel als nur möglich aus ſich ſelbſt zu machen, ſich geiſtig und ſittlich zu fördern, wo und wie es nur geht. Dieſe Beſtrebungen ſind durchaus unterſtützenswert, ſie ſind es aber vor allem in *dem* Sinne, daß man dem nach der Mehrung ſeines Kulturbeſitzes Strebenden nach Möglichkeit die Hinderniſſe aus dem Weg räumen ſoll. Erarbeiten muß er das meiſte allein, aber er muß freie Bahn haben, um an die Arbeit heranzukönnen. Er muß den Bick frei haben, er muß ſich ein eigenes Urteil bilden können. Kurz: jemand, der überhaupt nach Kultur ſtrebt, darf nicht durch Scheuklappen irgendwelcher Art daran gehindert werden, ſich frei umzuſehen.

In dieſer Hinſicht iſt von je in Deutſchland viel geſündigt worden: konfeſſionelle, parteipolitiſche oder im Kaſtenweſen ſteckengebliebene Anſchauungen haben die Erziehung unſeres Nachwuchſes in verhängnisvoller Weiſe beeinflußt. Und auch heute noch wird, in beſter Abſicht, aber mit ſchlechter Wirkung, von allen Seiten der heranwachſenden Jugend eine feſte, dogmatiſche Grundanſchauung beigebracht, die auch nur zu überprüfen als Makel angeſehen würde. Sich ſelbſt zu einem kultivierten Zuſtand durchzuarbeiten bedeutet aber: durch Irrtümer gegangen ſein, ſich von Vorurteilen frei machen, den Andersdenkenden verſtehen und ſich ſo in die Gewalt zu bekommen, daß man jeden Kampf, welcher Art er auch ſei und gegen wen er ſich auch richte, ritterlich ausfechte.

Alle diejenigen, die ſich um eine Verbreitung der Kultur im Volke bemühen, müſſen an die erſte Stelle dieſer Bemühungen die Erziehung zur *Ritterlichkeit* ſetzen, ohne die es keine Kultur gibt. Ein unritterlicher Menſch, einer, der ſich an Wehrloſen vergreift, iſt ſchlimmer als ein Tierquäler. In bewegten Zeiten kommt es immer wieder vor, daß die niedrigſten Triebe befriedigt werden unter dem Deckmantel der „Notwendigkeit“. Es iſt eine Kulturaufgabe des Gemeinſchaftsweſens den Abſcheu gegen jede Unritterlichkeit zu wecken und zu ſtärken. Vor allem aber einem jeden Einzelnen die Überzeugung einzuprägen, daß ſelbſt der größte Erfolg der beſten Sache das Beſchreiten irgend eines krummen Weges nicht rechtfertigt, daß alſo Vergehen oder gar Verbrechen nichts von ihrer Abſcheulichkeit verlieren, wenn ſie zugunſten irgend einer verehrungswürdigen Einrichtung wie das Vaterland, die Kirche, die Kunſt oder was auch immer begangen worden ſind. Es wäre der Untergang aller Seelenkultur, wenn man den verbrecheriſchen Grundſatz: „Der Zweck heiligt die Mittel“ jemals als Entſchuldigung für irgend etwas gelten ließe, was nach dem ſittlichen Gefühl reiner Menſchen verwerflich iſt.

Wer glaubt, daß es ſich bei dieſen Dingen nicht um Kultur handele, wer glaubt die Forderung nach der Sorge für ein reinliches Empfinden der Menſchen auf die Erziehung durch die Schule und die Familie abwälzen zu können, der hat keinen rechten Begriff von der Kultur, von dem Ineinandergreifen ihrer drei Kräfte: der Stärke und Sauberkeit des Körpers, der Klarheit und Urteilskraft des Geiſtes und der Reinheit und Feſtigkeit der Seele.

Iſt es die unabweisbare Aufgabe des Einzelnen, ſich der Kultur nicht zu verſchließen, ihre Kräfte auf ſich ſo ſtark als möglich wirken zu laſſen, ſo iſt es nun die weſentlichſte Pflicht der Gemeinſchaft in all ihren Formen, alſo des Staates, der Geſellſchaft, der Familie einem

jeden die Art von Kultur zu bieten und den Grad von Kultur, der seinem menschlichen Wesen und seiner Tätigkeit entspricht. Denn nichts wäre falscher, nichts für Volk und Vaterland verderblicher als ein schematisches Gleichmachen auf diesem Gebiete, wie es eine der Grundforderungen des Bolschewismus ist.

Behalten wir unsere Dreiteilung: Körper-, Geistes-, Seelenkultur bei, so ist es klar, daß jeder Mensch, ohne Unterschied der Geburt und der Beschäftigung, ohne Unterschied der Begabung und der körperlichen Vorzüge oder Schwächen gleichen Anspruch darauf hat, daß seinem Körper und seiner Seele dieselbe Sorgfalt zugewendet wird wie jedem seiner Mitmenschen. Hier deckt sich auch der Anspruch des Einzelnen mit dem Vorteil der Allgemeinheit, denn das Heranziehen der gesamten Bevölkerung zu gesunden und anständig denkenden Menschen kann sich nur vorteilhaft für die Gemeinschaft auswirken. Aber, da es nun einmal tiefgehende Unterschiede zwischen den Menschen gibt hinsichtlich ihrer Fassungskraft, ihrer Bildung, ihrer geistigen Neigung, ihrer Gemütsbedürfnisse, muß bei einer bewußten Beeinflussung der geistigen Entwicklung der Bevölkerung auf alle diese Verschiedenheiten Rücksicht genommen werden. Das zu tun und den Zweck einer vernünftigen Beeinflussung zu erreichen, ist ganz ungeheuer schwer. Man kann von denen, die es jetzt unternehmen, nicht verlangen, daß sie mit allem, was sie in bester Absicht tun, auf dem richtigen Wege sind, man darf nicht ungeduldig werden, wenn Versuche gemacht werden, die nicht immer glücken, aber man darf natürlich auch auf der anderen Seite nicht halsstarrig sein und so tun, als ob auf dem Gebiete der Volkskultur bisher überhaupt nichts geleistet worden sei. Vor allem muß man sich vor jeder Übertreibung hüten, die nur das Gegenteil von dem Erstrebten erreicht, die den mit ihm wesensfremden Kulturgütern Beglückten nur begehrlich und unzufrieden mit seinem Schicksal macht und der Gemeinschaft, das heißt in diesem Falle dem Staate, auf diese Weise seine Bürger verdirbt statt sie zu heben und für den Dienst am Vaterlande tauglicher zu machen.

Was wir unter der Bezeichnung „geistige Kultur" zusammengefaßt haben, schließt alles Wissenschaftliche und Künstlerische im weitesten Sinne in sich. Die Vermittler dieser Kultur sind vor allem: das Buch, die Zeitung, die Rede — die durch die Erfindung des Rundfunks eine erhöhte Bedeutung gewonnen hat — dann: das Theater, die bildende Kunst und die Musik. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß nicht jedes Erzeugnis der genannten Kulturträger nun auch wirklich ein Kulturerzeugnis ist; im Gegenteil: im ganz gleichen Kleide, für den Unerfahrenen kaum unterscheidbar, gehen Kultur und Unkultur auf offener Straße beständig nebeneinander her; die Unkultur allerdings auf die Dauer nur für den rettungslos Naiven unkenntlich, weil sie immer Lärm macht.

Will man nun an einer Zeitwende, wie wir sie jetzt erleben, die Unkultur bekämpfen und der Kultur den Weg zu den nach ihr sich sehnenden Menschen bahnen, so wird man zwar in jedem Einzelfalle vor einer neuen Aufgabe stehen, um aber in diesem Gewirr von Einzelfällen einen graden Weg zu bezeichnen, wird man als Merkmal der Kultur des Geistes das anerkennen müssen, was auch die Kultur des Körpers und die der Seele als Merkmal trägt: die Sauberkeit. Und zwar sowohl die Sauberkeit der Gesinnung wie die des Ausdrucks. Daß wir in dieser Hinsicht in unserem Schrifttum noch himmelweit von einem Stand allgemeiner Kultur entfernt sind, braucht wohl nicht näher erläutert zu werden.

In seiner Berliner Rede vom 10. Februar 1933 hat der Führer und Reichskanzler Adolf Hitler gefordert: „die Wiederherstellung der Sauberkeit in unserem Volke, Sauberkeit auf allen Gebieten unseres Lebens, der Sauberkeit in unserer Verwaltung, der Sauberkeit im öffentlichen Leben, aber auch der Sauberkeit in unserer Kultur". Er sagte weiter: „Wir wollen wiederherstellen vor allem die deutsche Ehre, wiederherstellen die Achtung vor ihr und das Bekenntnis zu ihr, und wollen einbrennen in unsere Herzen das Bekenntnis zur Freiheit, wollen unser Volk aber auch damit wieder beglücken mit einer wirklichen deutschen Kultur, mit einer deutschen Kunst, mit einer deutschen Architektur, einer deutschen Musik, die uns die Seele wiedergeben soll. Und wir wollen damit erwecken die Ehrfurcht vor der großen Tradition unseres Volkes, erwecken die tiefe Ehrfurcht vor den Leistungen der Vergangenheit, die demütige Erinnerung an die großen Männer der deutschen Geschichte."

Es ist unbestreitbar, daß in den letzten Jahren vieles geschehen ist, was dazu geeignet war, die Worte des Führers zur Tat zu machen. Die Aufmerksamkeit darf aber in dieser Sache nie erlahmen, denn das Schrifttum hat so unendlich viele Wege zu den Köpfen und den Herzen der Menschen, daß leicht grade die unbewacht bleiben, die statt zu den Köpfen und Herzen in den Sumpf führen. In unserer Zeit des großen Zeitungssterbens ist es eine Aufgabe der Gemeinde, die sich zur Wahrung der deutschen Kultur berufen sieht, die neuen Erscheinungen aufmerksam anzusehen, die das Ausgeschiedene ersetzen wollen. Durch Zufall ist mir vor ein paar Tagen ein Blatt in die Hand gekommen, eine Halbmonatsschrift, die den Titel „Morgenrot" führt und den Untertitel: „Zeitschrift für Welt-, Kultur-, Religions-, Menschheits- und Völker-, politische und Jugendprobleme, Lebensform, positive schöpferische Lebensgestaltung". Jede Nummer kostet nur 20 Pfennig, kann also leicht Verbreitung finden. Welche Geisteskost da geboten wird, sei an ein paar Beispielen gezeigt. In einem Aufsatz über „Das Gesetz der Vererbung" findet sich das Folgende:

> „Hochbegabte große Geister haben selten gleich hochbegabte Kinder, noch seltener in gesteigerter Form, wie dies von Mozart, Goethe und Friedrich dem Großen behauptet wird."

Von Friedrich dem Großen sollte man das eigentlich nicht behaupten, denn der hat — was außer dem Verfasser jenes Aufsatzes jedermann weiß — überhaupt keine Kinder gehabt.

In demselben Aufsatz wird gesagt:

> „Alle wahren Religionen lehren die Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben."

Daß die die meisten Anhänger auf der Erde zählende Religion, der Buddhismus, weder die Auferstehung des Fleisches noch das ewige Leben lehrt, war dem Schreiber, der hier das Volk belehren will, nicht bekannt.

Eine Plauderei aus der Feder einer Dame fängt mit den Worten an:

> „Hein spielt abends so schön auf dem Schifferklavier . . ." Wer hätte sich noch nicht von dem lebendigen Rhythmus dieser Melodie gefangen nehmen lassen . . . Überall finden sich Künstler auf der Harmonika, die das Lied vom Hein mit hinreißendem Schwung zum Besten geben. Mit seiner frischen Atmosphäre von Wasserkante und Matrosenliebe schmeichelt es sich vor allem in die Herzen der Jugend ein."

Und in derselben Zeitung, die diese kitschige Verherrlichung eines ziemlich üblen Schlagers enthält, wird aufgerufen zum Zusammenschluß „aller deutschen Idealisten, Altruisten, Prominenten usw. auf der Grundlage nationalsozialistischen Ideen- und Gedankengutes und ariogermanischer Welterkenntnis, Lebensauffassung und Weltanschauung".

Man wird vielleicht sagen, es handele sich hier um etwas Nebensächliches, um ein Blättchen, das keine Bedeutung hat. Meine Damen und Herren, in der Kultur hat alles Bedeutung, es gibt da nichts Nebensächliches. Von der höchsten Wichtigkeit für die Entwicklung der Volksgemeinschaft sind aber grade die Presseerzeugnisse, die für geringes Geld zu haben sind, also weite Kreise verseuchen können. Und wenn die — noch dazu unter Berufung auf das „Nationalsozialistische Ideengut und die ario-germanische Welterkenntnis" — zum Zusammenschluß auffordern, der doch nur den Zweck haben kann, den Zusammengeschlossenen einen Einfluß auf das öffentliche Leben in Deutschland und damit auf seine Kultur zu sichern, so heißt es die Augen offen halten, um nicht das gute, ahnungslose Volk einer solchen Horde von Mittelmäßigkeit auszuliefern.

Wie es überhaupt Zeit wird, mit der Gründung von Organisationen, die sich um die deutsche Kultur kümmern wollen, aufzuhören. Den schon vorhandenen Organisationen bleiben so große und schwer erfüllbare Aufgaben, daß sie viele Jahre zu tun haben werden, wenn sie mit ihnen fertig werden wollen. Das Schwerste dabei ist, um einen volkstümlichen Ausdruck zu gebrauchen, an den Einzelnen „heranzukommen"; das heißt für den Einzelnen das Rechte zu treffen, ihm zu geben, was grade seinem Kulturbedürfnis entspricht. Wir müssen uns immer wieder daran erinnern, daß die wichtigste Kulturaufgabe, die es überhaupt gibt, die ist, den Wert des Menschen zu heben, sei es, indem man vorhandene Anlagen stärkt, sei es,

indem man weckt, was schläft, sei es, indem man pflanzt, wo bisher Öde war. Vielfach hat man nun in dem Übereifer, der bei allem neuen Streben verständlich und entschuldbar ist, zu dem angeblich bewährten Mittel gegriffen, das im Vorspiel auf dem Theater zum „Faust" empfohlen wird mit den Versen:

„Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
Und jeder geht befriedigt aus dem Haus."

Es wird dabei nur vergessen, daß Goethe diese Worte dem Theaterdirektor in den Mund legt, den er in dem ganzen Vorspiel als das Urbild des skrupellos durch die Kunst Verdienenden oder Verdienen-wollenden hinstellt, und dem denn auch der ideal gesinnte Dichter auf jenen Ratschlag hin erwidert:

„Ihr fühlet nicht, wie schlecht ein solches Handwerk sei!
Wie wenig das dem echten Künstler zieme."

Demjenigen, der ernsthaft dem Volke Kultur bringen will, kommt es überhaupt nicht auf die Masse an, sondern auf den Einzelnen, der, wenn er es wert ist, den Segen der Kultur in sich aufzunehmen, seine Pflicht der Gemeinschaft gegenüber gewiß nicht versäumen wird. Sobald diese Gemeinschaft anfängt als dumpfe „Masse" zu wirken, wird sie etwas Zerstörendes, nicht etwa Aufbauendes. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, diese Masse mit dem Volk zu verwechseln. Daß der Staat berechtigterweise die volle Hingabe des Einzelnen an die Gemeinschaft fordert, läßt bei vielen die falsche Vorstellung aufkommen, dem Staate wäre damit gedient, wenn der Mensch sich nur als Mitglied der Gemeinschaft fühlt und gar nicht mehr als Einzelperson. Man vergißt dabei, daß in einem solchen Aufgehen das Wertvollste verloren ginge, was der Mensch besitzt: die Fähigkeit, selbst zu entscheiden, also die Entschlußkraft und das Verantwortungsgefühl. Es ist eine urdemokratische Vorstellung, die aber schließlich im Bolschewismus mündet, daß das Ideal des Staatsbürgers der Mann sei, der in nichts anders denkt als die Gesamtheit, das heißt als die Herde. Was ist das Große, das Erhebende an einem Volksheer, das eines Tages aufsteht, um das Land zu verteidigen oder es von Bedrückern zu befreien? Ist es nicht die Tatsache, daß grade der, der im letzten Grunde alles andere ist als Soldat, der hinter dem Pflug herzugehen gewöhnt ist, der sein Handwerk ausübt, seine wissenschaftlichen Forschungen betreibt, der Kaufmann, Künstler, Beamter, der irgend etwas ist, das ihn ganz ausfüllt, — daß der im Augenblicke der Gefahr alles bei Seite wirft und Soldat wird, und das mit derselben Inbrunst ist, wie er bisher etwas anderes war. Wäre das etwa ein Volksheer, das auch im Frieden nur aus Männern bestünde, die fortwährend an den Krieg, an das Soldatsein denken, denen ihre eigentliche Beschäftigung im Grunde ganz gleichgültig ist, weil sie sich eben nur als Soldaten fühlen!

Das Ziel aller Kulturbestrebungen muß sein, ein Volk heranzuziehn, dem alles Vaterländische eine Selbstverständlichkeit ist. Das wird der Fall sein, wenn bei diesem Volke die Kultur des Geistes und die der Seele eine Pflege erfahren, die den Einzelnen fördert, den Regungen seines Geistes und seines Herzens Freiheit gibt, und ihn grade dadurch zu einem wertvollen Gliede der Gemeinschaft macht. Es gilt dabei, die Frische des Volkes zu erhalten, die Eigenart der einzelnen Arbeitsgruppen nicht zu übersehen, denn sonst liegt die Gefahr nahe, sogenannte „Ästheten" heranzubilden, während man doch Menschen haben will, deren Wachstum durch die Güter der Kultur günstig beeinflußt werden soll, nicht solche, die durch eine falsche Anwendung der Erziehungsmittel aus der Bahn geworfen werden.

Ich werbe seit langem für eine veredelte Gebrauchsmusik, bisher vergebens, aber deswegen nicht weniger überzeugt. Man schaffe sie und man wird nicht mehr Experimente zu machen brauchen, die gar zu leicht zur Verwirrung führen. Dieser Verwirrung weicht man aus, wenn man den einfachen Mann in seiner Einfachheit verstehen und schätzen lernt. Der Halbgebildete, der in allen geistigen Dingen Halbe, glaubt immer, es läge nur an Anderen, an einem falschen System, wenn er nicht ein Ganzer wird, und unter einem Ganzen stellt er sich doch nichts anderes vor als einen gesteigerten Halben. Der Einfache, der im besten Sinne

„Einfältige“ ist aber ein Ganzer, er hat Kultur und wenn wir die bewußt in ihm steigern wollen, so müssen wir von ihm ausgehen, wie er ist, nicht von einer Art, der er gar nicht angehören will, weil das meiste an dieser Art nicht zu dem Besten paßt, was er besitzt und eben jener andere nicht.

Nicht neue Werte schaffen, vorhandene ans Licht ziehen und steigern — das ist die Aufgabe derer, die nach einer wahren Volkskultur streben.

Wann hat denn der sogenannte „einfache Mann“ Kultur? Hat er sie, wenn er die Matthäuspassion kennt und den Messias, oder den Egmont und den Hamlet, und wenn er die 9. Symphonie gehört hat? Er hat sie, wenn er selbst ein Kerl ist und wenn er weiß, daß es noch andere Kerle im Volke gibt, die anders sein müssen als er, daß er aber dadurch weder weniger noch mehr wird; er hat sie, wenn er den Glauben dessen ehrt, der gläubig ist, und den Unglauben dessen, dem kein Gott erscheint; er hat sie, wenn er das Kind ehrt und das Alter, wenn er das Tier liebt und den Baum, wenn er erstaunen kann vor dem Käfer und entzückt sein von der Schwalbe; er hat sie, wenn der Sternenhimmel ihn feierlich stimmt und die Frühlingssonne fröhlich, wenn die Lust ihn nicht gierig macht, der Kampf um's Sein nicht müde; er hat sie, wenn er die Tüchtigkeit des neben ihm Stehenden gelten läßt, wenn er den Andersdenkenden nicht haßt, weil er anders denkt, wenn er stolz sein kann, ohne Anmaßung und Übermut; er hat sie wenn er das besitzt, was Deutschlands Größter, was Goethe als das Ziel des Werdens und Gewordenseins preist; wenn er die Ehrfurcht hat vor dem, was über uns ist, die Ehrfurcht vor dem, was unter uns und vor dem, was neben uns ist.

Das ist es, was als Kultur dem Leben des Einzelnen Wert und Würde gibt, und dahin zu kommen ist das Ziel, das erreichbare, das allen denen vorleuchtet, die wissen, daß der Wert des Einzelnen den Wert der Völker bestimmt.

Der Begriff der Masse ist etwas wie ein zäher Schlamm, ein Sumpf, ein Moor, aus dem herauszuwaten Mühe kostet; aber an dem Wegweiser, der zur Höhe zeigt, stehen die Worte: durch Kultur zur Gemeinschaft!

Bekenntnis zu Peter Raabe.

Von Fritz Stege, Berlin.

Dr. Fritz Stege wurde von Prof. Raabe mit der Wahrnehmung der Presse-Angelegenheiten in der Reichsmusikkammer beauftragt.

Als die Tageszeitungen von entscheidenden organisatorischen Umgestaltungen in der Reichsmusikkammer meldeten, als der durchaus nicht überraschende Rücktritt Richard Strauß' bekannt wurde und weitere Umbesetzungen einen neuen musikpolitischen Kurs ankündigten, da mag mancher Kleinmütige in banger Sorge der weiteren Entwicklung dieser Dinge entgegengesehen haben. Wer wird würdig genug sein, um die Geschicke der deutschen Musikkultur zu lenken? Wer ist die geeignete Führerpersönlichkeit, die an die Spitze der Reichsmusikkammer zu treten hat? Wer besitzt in Deutschland die drei Eigenschaften, die für einen Kammerpräsidenten unumgänglich notwendig sind — nämlich: Eine überragende künstlerische Stellung, eine hervorragende organisatorische Befähigung, und eine einwandfreie charakterliche Gesinnung?

Die Sorgen waren unnötig, denn die Persönlichkeit Prof. Dr. Peter Raabes bietet die volle Gewähr für die Erfüllung dieser drei Forderungen. Als Künstler und Wissenschaftler, als Organisator ist Peter Raabe in seinen zahlreichen Vorträgen und Veröffentlichungen den Lesern der ZFM längst vertraut, und seit Jahren hat unsere Zeitschrift seinen Namen immer wieder in Erinnerung gebracht. Somit ist die Berufung Peter Raabes zugleich eine Anerkennung der an dieser Stelle getriebenen Kulturpolitik, und mit Freuden wird die ZFM auch in Zukunft ihre musikpolitische Linie Seite an Seite mit einem Manne fortsetzen, dessen gesunde Anschauungen sich mit den hier veröffentlichten Gedankengängen decken.

Das mag wie Übertreibung, wie Schönfärberei klingen — und ist doch nichts als eine nackte Tatsache. Die Richtigkeit dieser Darstellung empfand ich selber am stärksten, als ich dem Präsidenten zum ersten Male in seinem Arbeitszimmer gegenübersaß und die persönliche Wir-

kung dieses Feuergeistes mit seinen energischen, kraftgestählten Zügen empfand — die ideale menschliche Verkörperung jenes Sinnspruches Adolf Hitlers: „Die Kunst ist eine erhabene, zum Fanatismus verpflichtende Mission!" In diesem Augenblick einer gegenseitigen grundsätzlichen Fühlungnahme ergab sich die Tatsache, daß jedes Wort von vorneherein eigentlich überflüssig erschien, weil jeder mit den Gedanken des anderen bereits vertraut war und sie sich selbst in jahrelangem Ringen um die Klarheit kulturpolitischer Erkenntnisse längst erarbeitet hat. Und gerade dieser Umstand, daß äußerlich getrennt marschierende kulturpolitische Kämpfer bei einer persönlichen Zusammenkunft die innere Übereinstimmung ihrer selbständig erworbenen Anschauungen feststellen, beweist einerseits die allgemeine Vertrauenswürdigkeit der von der Reichsmusikkammer eingeschlagenen politischen Richtung, andererseits ergibt sich hieraus die Gewähr für ein Zusammenstehen gleichgesinnter Naturen, die in gemeinsamer Willensanspannung einzig und allein der Sache dienen wollen. So, glaube ich, das ideelle Verhältnis Peters Raabes zur ZFM erklären zu dürfen.

Die Berufung Peter Raabes ist zugleich eine praktische Folgerung aus der Erkenntnis, daß Künstlertum allein nicht genügt, um eine Führerstellung im deutschen Musikleben zu rechtfertigen. Wahre Kunst ist der veredelte Niederschlag wahren Menschentums, und die Höhe der Kunstauffassung wird bestimmt von der Lauterkeit des Charakters. Peter Raabes persönliche Einstellung zum deutschen Musikleben weiß sich frei von gewinnsüchtigen Absichten, von einer Verquickung privater und öffentlicher Interessen. Selbstlosigkeit, Achtung und Ehrfurcht vor der Kunst, uneigennützige Liebe zur Gesamtheit der Kunstausübenden — das sind die Grundpfeiler fruchttragender organisatorischer Aufbauarbeit. Niemand hat in stärkerem Maße als Peter Raabe gerade die ethischen Grundlagen des deutschen Musiklebens in den Vordergrund gestellt, niemand ist gleich ihm in Wort und Schrift so nachdrücklich für die Reinlichkeit der künstlerischen Gesinnung eingetreten, für die der Jugend mangelnde Ehrfurcht vor der Kunst. „Bei allem, was den Namen Kunst tragen will, ist Reinlichkeit das erste Erfordernis." Für Raabe ist Musik der große Glücksquell, der das seelische Leben des Volkes entscheidend befruchtet. „Die Musik muß anerkannt werden als das vornehmste und edelste Mittel zur Erziehung der Volksseele, als eines der höchsten Güter der Nation, für dessen Wahrung und Mehrung wir nicht müde werden dürfen zu kämpfen." Überall, an welcher Stelle wir Raabes Schriften, seine Vorträge auf den Tonkünstlerversammlungen in Dortmund, in Wiesbaden, bei der Ersten Tagung der Reichsmusikkammer auch überprüfen mögen, leuchtet das hohe Ethos seiner Kunstgesinnung hinter jedem nüchtern-praktischen Vorschlag zur Besserung der Verhältnisse hervor — mag es sich nun um die wirtschaftlichen Nöte der Berufsausübung handeln, oder um die Hausmusikpflege, um die Jugenderziehung oder um vieles andere. Es ist bezeichnenderweise nicht die Erziehung zur Musik, die ihm am Herzen liegt, sondern die Erziehung zur musikalischen Persönlichkeit. Es ist nicht die Kunst gemeinhin, deren Förderung er seine Kraft widmet, sondern die künstlerische Leistung. „Einer zu werden, nicht etwas" — das ist Peter Raabes Lebensmotto. Nur wer an sich selbst die höchsten Ansprüche stellt, ist dazu berechtigt, diese Forderungen auch auf andere auszudehnen. „Wir, die wir den Anfang dieser Bewegung, das erste Entstehen dieses Dritten Reiches erleben, wir können nicht fordern, daß alles in der Vollendung da sei, alles fertig, was reifen muß; aber wir müssen — eingedenk der Tatsache, daß wir selbst dieses Reich mit unserer Hände und unseres Geistes Arbeit aufzubauen berufen sind — von uns selbst fordern, daß diese Hände und dieser Geist rein seien", sagte Peter Raabe gelegentlich seines mutigen Vortrags in Wiesbaden (ZFM, 1934, Heft 7, S. 732). „Die Musik ist eine der am reichsten fließenden Quellen zum Glück der Menschheit. Uns Musikern hat das Schicksal den von jedem Einzelnen unverdienten Vorzug verliehen, aus dieser Quelle zu schöpfen und ihren Trank der Menschheit reichen zu dürfen. Mehr als alle anderen müssen wir also darüber wachen, daß, was wir spenden, klar und lauter sei, mehr als je uns bewußt werden, daß wir mit unserem Schaffen und Wirken dem dienen und dem verantwortlich sind, was wir über alles in der Welt stellen: dem Vaterland!"

Warum ich in meiner kurzen Bekenntnis zu Peter Raabe gerade das Ethos seiner kulturpolitischen Einstellung in den Vordergrund rücke? Weil uns die Zeit gelehrt hat, daß dieses

Ethos viel, ja alles ist, daß nur aus einer hohen ethischen Grundhaltung heraus das Vertrauen der deutschen Musikerschaft zu ihrem Präsidenten erwachsen kann.

Mit dem Gelöbnis zu unermüdlicher Förderung und Festigung des ihr entgegengebrachten Vertrauens legt die deutsche Musikwelt ihr Schicksal in die Hände Peter Raabes.

Heinrich Schütz.

Zu seinem 350. Geburtstag.

Von Rudolf Gerber, Gießen.

Ein äußerer Anlaß war es, der den gewaltigen musikalischen Gedenkfesten unseres Jahres, die sich an die Namen Bach und Händel knüpfen, auch Heinrich Schütz-Feiern in nahezu ebensolchem Umfange zugesellte, der Umstand, daß dieser Meister genau hundert Jahre vor jenen beiden geboren war, das Jahr 1935 infolgedessen die 350. Wiederkehr seines Geburtstages bedeutete, die, in einem festlichen Sinne zu begehen, im Zusammenhang mit dem Bach- und Händel-Jubiläum als eine unabweisbare Forderung erschien. Viele, die die Kunst der drei Meister bei dieser Gelegenheit in unmittelbarer Nähe erleben konnten, wird das Bewußtsein mehr und mehr erfüllt haben, daß diese Zusammenhänge im Äußeren geradezu Symbol sind für eine innere Zusammengehörigkeit, die irgendwie vorhanden ist, mag der Abstand besonders von Schütz zu Bach und Händel noch so sehr sichtbar sein und empfunden werden. Es ist in der Tat so: die großen Gedenkfeste des Jahres 1935 haben in monumentaler Form ausgesprochen, was geschichtliche Wahrheit ist: daß Schütz, Bach und Händel die barocke Trias der deutschen Musik bilden, wie Haydn, Mozart und Beethoven das Dreigestirn unserer klassischen Kunst darstellen. Formgefühl und Geisteshaltung des Barock erfahren bei jenen Meistern ebenso individuelle und letztmalige Gestaltungen, wie dies innerhalb der klassischen Sphäre durch Haydn, Mozart und Beethoven der Fall war. Es gehört ja zu den ursprünglichsten Eigenschaften des deutschen Geistes, daß er die großen Probleme, die er, forschend und gestaltend, zu bewältigen hat, nie in einer einzigen und endgültigen Lösung darbietet. Einen deutschen Barock oder eine deutsche Klassik schlechthin gibt es nicht, beide lassen sich auf keine Formel bringen. Barocke und klassische Geistigkeit werden in der deutschen Kunst durch das Prisma der Persönlichkeit gebrochen. Im Individuell-Einmaligen spiegelt sich das Absolute, in Schütz, Bach und Händel die barocke, wie in Haydn, Mozart und Beethoven die klassische Wesensform. Dies macht eine jede wahrhaft deutsche Kunst auch so unendlich viel reicher als die romanische, die den Reiz des Individuellen dem Gattungsmäßigen, Typischen opfert.

Für uns, die wir heute Einheit und Zusammengehörigkeit jener barocken Trias erleben, erhebt sich in erster Linie die Frage nach der Art dieser Zusammenhänge, nach dem Maß des Gemeinsamen, aber auch nach dem Charakter des Gegensätzlichen, Individuellen. Besonders das Verhältnis des hundert Jahre älteren Schütz zu den bereits in ein ganz neues Zeitalter hineinragenden Bach und Händel bedarf der Klärung. Und soll Heinrich Schütz, dessen Sprache unsere Zeit erst wieder verstehen gelernt hat, ein lebendiges Besitztum des deutschen Volkes sein und bleiben, so müssen wir zunächst die engbegrenzte epochengeschichtliche Frage erweitern zu der allgemeineren nach der Bedeutung von Schützens Persönlichkeit und Kunst für die Geschichte der deutschen Musik überhaupt, für den deutschen Geist und für unsere Generation, die sich anschickt, die Goldbarren der Schützschen Kunst in geprägten Münzen in Umlauf zu setzen.

Hineingeboren in ein Zeitalter gewaltiger Spannungen und Kämpfe religiöser und politischer Art, die das deutsche Volk in seinen Grundfesten erschütterten, trug Schütz die antithetische Geisteshaltung seiner Zeit in der eigenen Brust und rang um ihren Ausgleich. Schon in Kindheit und Jugend prallen die Gegensätze hart aufeinander, als er wider der Eltern Willen der Musik zustrebte, und in dieser Neigung durch den Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel seinen weitschauenden Gönner, noch bestärkt wurde. Er entdeckte in Kassel und vor allem als stud. jur. in Marburg aber auch einen ernst zu nehmenden Trieb zu wissenschaftlicher Forschung und Lust zum Gelehrtenberuf. Diese Spannung sollte zur Quelle heftigster

innerer Kämpfe werden, als ihn der fürſtliche Mäzen nach Venedig zu Giovanni Gabrieli ſandte, bei dem er ſogleich erkennen mußte, daß er in muſikaliſchen Dingen, trotz ſeiner langjährigen Betätigung am Kaſſeler Hof noch einen „ſchlecht gegründeten Anfang" hatte, und daß er beſſer getan hätte, wenn er auf der in der Heimat ſchon mit Erfolg beſchrittenen wiſſenſchaftlichen Bahn weitergegangen wäre. Die univerſelle künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Begabung wurde ſchließlich zum Anlaß äußerer Kämpfe mit den Eltern und „Anverwandten", als er nach der Rückkehr aus Italien, das ihm die innere Klarheit gebracht hatte, einen bürgerlichen Beruf ergreifen ſollte. In Italien aber haben ſich die geſtalteriſchen Kräfte des jungen Genies in der Nähe des von ihm vergötterten Gabrieli zum Licht gerungen und es gab fortan keinen Zweifel mehr für ihn, daß er Muſiker werden m u ß t e. Es ſpricht für ſeine ungewöhnliche diplomatiſche Begabung, von der wir auch aus ſpäteren Jahren noch ſo manches Zeugnis haben, nicht minder aber auch für die perſönliche Reife und den Herzenstakt des Siebenundzwanzigjährigen, daß er es trotzdem zu keinem Bruch mit den in ganz andern Lebenskreiſen atmenden Eltern kommen ließ und ſie ſchließlich ſogar verſöhnt ſah, als er bald darauf zum muſikaliſchen Oberleiter am Dresdener Hofe berufen wurde.

Steht ſeine Jugend im Zeichen des Kampfes um die innere Entſcheidung und um das äußere Sichdurchſetzen zu dem klar geſehenen Ziel in einer Zeit, die durch Wohlſtand und hohe bürgerliche Kultur glänzte, ſo bedeuten für ihn die Mannesjahre bis tief hinein ins Greiſenalter den Kampf um das Beſtehen der deutſchen Muſikkultur an einem ihrer wichtigſten und durch den 30jährigen Krieg gefährdetſten Zentren. In Dresden wuchs er zum „Vater der deutſchen Muſikanten" empor, hatte die bedeutendſten ſeiner jüngeren Zeitgenoſſen zu Schülern, wurde als Gutachter in Perſonal- und Sachangelegenheiten von Städten und Höfen in Anſpruch genommen, richtete Hofkapellen ein und überwachte ſie als „Kapellmeiſter von Haus aus" (wozu auch ſeine mehrmaligen Reiſen nach Kopenhagen zu rechnen ſind) und führte ſchließlich in der von der Kriegsfurie am meiſten betroffenen kurſächſiſchen Heimat einen verzweifelten Kampf gegen den Zerfall der ehemals glänzenden kurfürſtlichen Kapelle, gegen die Auflöſung der Kapelldiſziplin und die Verwahrloſung der Muſikerſchaft, einen Kampf, in dem er in reſtloſer Selbſtaufopferung zu ſeiner vom kurfürſtlichen Hofe in längeren Zeiträumen nicht mehr entlohnten Muſikerſchar ſtand. Gleich einem treuen Eckart wirkte Schütz in einſamer, ſtiller Größe ratend und helfend, aufbauend und neubauend in jenen Jahrzehnten des allgemeinen Niederbruchs, und es entbehrt nicht der Tragik, wie dieſer Mann, der gleich einem „Meer, das flutend ſtrömt geſteigerte Geſtalten" einen unermeßlichen ſchöpferiſchen Reichtum in ſich trug, jahrzehntelang nicht die Möglichkeit fand, dieſen Reichtum in einer lebendigen Muſikübung auszubreiten, weil alle Vorausſetzungen dafür von Grund aus vernichtet worden waren. Im Jahre 1635 ruft er ſelbſt klagend aus: „All' Ordnung iſt zertrennt, Geſetze ſind verkehrt, die Schulen ſind verwüſt', die Kirchen ſind zerſtört". Wie ein Wunder muß es uns erſcheinen, daß in jenen, „den freien Künſten widrigen Zeiten" über dem Trümmerfeld, in das der franzöſiſch-ſchwediſche Raubkrieg das Deutſchland der 1630er Jahre verwandelte, dieſes Geſtirn am deutſchen Kunſthimmel aufging, in dem wir heute ein Symbol der Ungebrochenheit und Jugendlichkeit des deutſchen Lebenswillens im Zeitalter der tiefſten Erniedrigung unſeres Volkes erblicken dürfen.

Der Kampf des alternden Meiſters gegen den Zerfall des deutſchen Muſikweſens wurde gegen Ende des Krieges mehr und mehr ein Kampf um den eigenen künſtleriſchen Lebensraum, der ihm umſo koſtbarer werden mußte, je mehr ſeine Kräfte abnahmen. Dieſes Ringen entbrannte in dem Jahrzehnt von 1645 bis 1655 in beſonders leidenſchaftlicher Form, als ſich der Kurfürſt ſeinen ſachlichen Darlegungen und Bitten, die Hofmuſik wieder zu erneuern und ihn ſelbſt zu entlaſten, damit er ſeine ſchöpferiſchen Ideen noch verwirklichen könne, in völliger Teilnahmsloſigkeit verſchloß, und als gar noch höfiſche Intrigen gegen den Siebzigjährigen geſponnen wurden. Damals entfuhr Schütz das ſchlimme Wort, daß „wegen des bekannten armſeligen Zuſtandes der churfürſtlichen Muſicanten mir die Luſt mit ihnen umzugehen vollends gar unerträglich gemacht wird . . . und ich bei ſolchem Bewandnus genugſamen Anlaß habe mich gereuen zu laſſen, daß auf das in Teutſchland wenig bekannte und gewürdigte Studium Muſicum ſo viel Fleiß, Arbeit, Gefahr und Unkoſten ich jemals gewendet

und dessen Directorium am hiesigen churfürstlichen Hofe auf mich genommen." Es wäre eine völlige Verkennung der Schützschen Künstlerpersönlichkeit, wenn man dieses Wort, wie es ein moderner Schriftsteller tut, dahin auslegen wollte, daß nur ein Musiker, der „neben" oder „über" der Musik steht, d. h. also im Grunde kein Musiker in des Wortes tiefster und eigentlicher Bedeutung ist, etwas Derartiges aussprechen könnte. Ganz im Gegenteil. Nur ein Künstler von echtem Schrot und Korn, dem die Luft zu atmen, und der Boden zu existieren, die musikalische Bewegungsfreiheit entzogen wurde, und der in jahrzehntelangen Anstrengungen einen verzweifelten Kampf führte um die Rettung der durch den Krieg schwer bedrohten und vielfach vernichteten deutschen Musikkultur — nur ein solcher konnte und mußte so in höchster Not sprechen.

Erst die letzte Phase seines kampfreichen Lebens, als er nach dem Tode des Kurfürsten zurückgezogen leben konnte, floß, von einem heiteren Abendhimmel bestrahlt, in ruhigem Gleichmaß, doch in steter Arbeit dahin. Als der „eisgraue Senior der deutschen Musicanten" am 7. November 1672 im Alter von 87 Jahren die Augen schloß, hat sich das musikalische Deutschland in dem Bewußtsein vor dem Toten gebeugt, daß hier nicht nur ein unsterblicher Schmuck der sächsischen Hofkapelle zu Grabe getragen wird, sondern daß nun das „lumen Germaniae", das über die Jahrzehnte der Verwüstung und Kriegsgreuel hinweggeleuchtet hatte, erloschen ist. Was ist für künftige Generationen davon geblieben? Das Werk, aus dem Seele, Geist und Gesinnung des größten Musikers seines Jahrhunderts uns entgegentreten, das die gewaltigen Kämpfe enthüllt, die ihres Schöpfers Brust erfüllt haben, und die uns Menschen des 20. Jahrhunderts in ihrer Unmittelbarkeit gegenwartsnah berühren.

In dem Werk von Heinrich Schütz zeichnet sich, deutlich sichtbar, ein zweifacher Kampf ab. Der eine, der am frühsten in Schützens Schaffen entbrennt und dem Beginn seiner künstlerischen Produktion das eigentliche Gepräge gibt, ist nationalpsychologischer Art, der andere, der später einsetzt, ist ein Glaubenskampf, hier geht es um die Form des religiösen Erlebens und um das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft. Hier und dort war es ein Kampf von höchster Aktualität, der in den politischen und religiösen Auseinandersetzungen jener Jahrzehnte seinen leidenschaftdurchfurchten Hintergrund findet.

Das Thema: Schütz und Italien umfaßt jenes Ringen des deutschen Meisters mit der damaligen musikalischen Weltmacht, ein Ringen, in dem Schütz bei aller leidenschaftlichen Hingabe an das berauschend Fremdartige und doch so Anziehende der italienischen Kunst hart und unbeugsam blieb. Wohl sagt er noch 1648, daß Italien „die rechte hohe Schule der musikalischen Komposition" sei, und wiederholt bezeugt er, daß er selbst dort erst erfahren habe, was es damit für eine Bewandtnis habe. Und doch ging er nach Italien, um sich als Deutscher zu finden. In dem Nachzeichnen und Nacherleben der italienischen Madrigale, Concerti und Sinfoniae sacrae wacht die deutsche Seele bei Schütz auf. Mögen die Gehäuse und Formen italienischen Ursprungs sein, der Inhalt entstammt dem Erleben eines deutschen Menschen. Schütz ist wohl der erste überragend große deutsche Musiker, der diesen Befruchtungsvorgang durch das Fremde als einen Gewissenskampf auf sich nahm und ihn dadurch zu geschichtlicher Bedeutung erhob. Für ihn gilt, was C. M. von Weber einmal von dem deutschen Künstler sagte, daß er „gern vom Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigentümlichkeit gestaltet wiedergibt." Wie tiefgreifend bei Schütz das Erlebnis des Südens war, zeigt schon sein erstes Werk, die „Italienischen Madrigale" von 1611. Und doch, wie einprägsam und unverkennbar blickt aus den italienischen Manieren, den madrigalischen und monodisch-rhetorischen Formeln das Antlitz des herben Nordländers hervor, unter dessen Händen all diese Madrigalismen eine andere Bedeutung bekommen. Monteverdis und Gabrielis Leidenschaft wirkt gegenüber der Schützschen maßvoll, beherrscht, ihr Espressivo ist bei aller Affekthaltigkeit gelassen und irgendwie schön, während der Deutsche ein den Italienern völlig artfremdes willensmäßiges Erlebnis in seine Texte hineinträgt und die statuenhafte Gebärde des italienischen Ausdrucks durch eine leidenschaftlich bewegte, durchindividualisierte Ausdruckshaltung ersetzt. Monteverdis Lamentotypus ist zwar gewaltig und machtvoll, aber er wirkt in seiner beinahe antikischen Ruhe geradezu selbstverständlich und natürlich, jedenfalls so gar nicht selten wie eine theatralische Gebärde. Schütz dagegen erlebt elementar, seine Leiden-

ſchaft iſt eine unmittelbar erlebte, die der Italiener gar häufig eine nur geſpielte, dargeſtellte. Auch in ſeinen ſpäteren Werken, in den großen Monodien der 30er und 40er Jahre hat ſich dieſer Gegenſatz zu Italien nicht verwiſcht, höchſtens nach einer andern Richtung verlagert. Den Altersſtil des „ſcharfſinnigen Herrn Monteverdi" demonſtriert er ſeinen deutſchen Landsleuten zwar ausführlich in den beiden erſten Teilen der „Sinfoniae sacrae", aber er vergißt dabei doch auch nicht, ebenſo ausführlich zu zeigen, wie dieſe Geſtaltungsformen in dem Erleben eines Deutſchen ſich darbieten. Jetzt iſt es allerdings nicht mehr das rhetoriſche Pathos der Frühzeit, das aus ihm, einem ekſtatiſch Ergriffenen, ſpricht, ſondern eine liedhafte, gefühlserregte Innerlichkeit, die nicht minder deutſch iſt, als jener leidenſchaftliche Überſchwang. Es kann gar kein Zweifel darüber beſtehen, daß in der Art und Weiſe, wie Schütz dem italieniſchen Phänomen gegenübertritt, ein Verhalten zum Ausdruck kommt, das weſenhaft deutſch iſt. Er ergreift gleich Händel, Gluck und Mozart die italieniſche Formenwelt, lebt ſich mit größter Intenſität in den Geiſt italieniſcher Kunſt hinein und lernt im Formalen, Techniſchen, Handwerklichen, um in einem großen ſynthetiſchen Umſchmelzungsprozeß deutſcher Seelen- und Geiſteshaltung zum Durchbruch zu verhelfen. Er iſt darum kein geringerer Meiſter der Form als die Italiener. Aber auch ſeine Formgeſtaltungen haben einen anderen Sinn als die italieniſchen. Sie ſind notwendige Erſcheinungsformen einer im Text ruhenden „inneren" Form, ſie ergeben ſich zwangsläufig aus dieſer textlichen Geſetzmäßigkeit, die gleich einem metaphyſiſchen Urgrund das muſikaliſche Formbild beſtimmt. Die Italiener dagegen ſind die Schöpfer der „ſchönen", ſinnlich - eindrucksvollen, autonomen Muſikformen, zu der es ſie immer wieder ſpontan drängt, ohne ſich dabei durch eine Rückſichtnahme auf textliche Gegebenheiten allzuſehr und grundſätzlich leiten zu laſſen.

Überall ſehen wir ſo Schütz ſeine deutſche Eigenart wahren, bei der ſtärkſten Entgegennahme italieniſchen Muſikgutes prägt er am tiefſten die Weſenszüge des Deutſchen Menſchen aus. Iſt es nicht ſchon ein ungemein deutſcher Charakterzug, daß dieſer Mann ſich innerlich auseinanderſetzte mit der damaligen muſikaliſchen Weltmacht Italien zu einer Zeit, da ſein Vaterland an inneren und äußeren Wunden blutete und faſt verblutete? Er nahm hier in ſeiner Welt den Kampf mit dem Fremden auf und ließ Bodenſtändig-Deutſches und Italieniſches in eine große Syntheſe eingehen, die das erſte Anzeichen dafür bildet, daß die deutſche Muſik zum erſtenmal die Schwingen regt, um — in den Jahrzehnten des graſſeſten kulturellen Niederbruchs — ſelbſt zur Weltmacht heranzuwachſen. Schütz nimmt deshalb in der deutſchen Muſikgeſchichte eine Schlüſſelſtellung ein. Er führt die Deutſchen aus ihrer vorwiegend innerdeutſchen und rezeptiven Traditionsgebundenheit heraus, aber er zeigt ihnen auch, daß ſie ſich nicht handwerksmäßig in eine fremde Abhängigkeit begeben dürfen, ſondern jetzt umſo mehr ihre deutſche Geiſtesart bewahren müßten. Er koſtet den italieniſchen Kelch bis zur Neige und wird dadurch zum Überwinder, er gewinnt die geiſtige Überlegenheit über das Fremde, das vor ihm andere noch nicht, jedenfalls nicht in dieſer geſchichtlich bedeutſamen Form gewonnen hatten. Damit ſchuf er die elementaren Vorausſetzungen für den Aufſtieg der deutſchen Muſik zur Weltmacht, ein Aufſtieg, der mit Bach und Händel in ſein erſtes Stadium eintritt und in der Inſtrumentalmuſik der Wiener Klaſſiker gipfeln ſollte.

Indeſſen, dieſe gleichſam „außenpolitiſche" Kampfſtellung iſt es nicht allein, die Schützens muſik- und geiſtesgeſchichtliche Bedeutung ausmacht und ihn zugleich unſerer Generation nahe rückt. Jener zweite, ſchon erwähnte Kampf um das ſpezifiſche Gotterlebnis, um das Verhältnis von Individuum und Gemeinſchaft prägt ſich im Schaffen des Meiſters kaum ſchwächer aus und verleiht ihm eine nicht geringere Bedeutung. Dieſe Auseinanderſetzung muß im Gegenteil unſere beſondere Aufmerkſamkeit erwecken, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß es ſich hier um das zentrale Problem der Bachſchen Kirchenmuſik handelt, das ſomit nahezu ein Jahrhundert früher durch Schütz eine umfaſſende, wenn auch minder ſinnfällige und eindrucksvolle Löſung fand, als dies in den 1720er und 1730er Jahren in der Bachſchen Kantate der Fall war. Schütz und Bach haben mit der Hinwendung zu dieſem Problem keine Individualneigung bekundet. Sie haben beide den gewaltigen Geiſteskampf, den der evangeliſche Menſch des Barockzeitalters auszukämpfen hatte, in ihrem kirchenmuſikaliſchen Schaffen widergeſpiegelt und ſind damit zu Kündern der tragenden Ideen ihres Zeitalters geworden. Es liegt

im Begriff des lutherischen Protestantismus, daß der einzelne Mensch in eine kirchliche Gemeinschaft eingebettet ist, die das eigentliche Lebenselement darstellt, daß er aber gleichwohl kein indifferenter Bestandteil dieser Gemeinschaft ist, sondern als Individuum in dieser Atmosphäre weiter atmet und seine persönliche Glaubens- und Gewissensfreiheit betätigen kann und soll. Diese beiden Pfeiler der lutherischen Glaubenslehre, das gemeindehafte Gebundensein und die ichbetonte Freiheit brechen im Barock auseinander und entwickeln sich, gemäß der antithetischen Geisteshaltung des Zeitalters zu eigenen Seinsweisen: der einzelne tritt aus der Gemeinschaft heraus mit dem Ziel der mystischen Vertiefung und pietistischen Verinnerlichung des religiösen Lebens, und auf der anderen Seite ersteht ein orthodoxes Lutheranertum, das die Idee der Kirche in einem mittelalterlich-katholischen Sinne als etwas Vollkommenes, Göttlich-Gewolltes interpretiert. Die evangelische Kirchenmusik des Barock spiegelt diese entgegengesetzten Strömungen. In dem Schaffen ihrer Hauptvertreter Schütz und Bach zeichnen sich aber nicht nur die Gegensätze, sondern auch das Streben nach einer Synthese mit besonderer Deutlichkeit ab. Innerhalb des Protestantismus selbst, im Bereich des religiösen Lebens und der zünftigen Theologie blieb der Bruch bestehen, die Gegensätze vertieften sich sogar im Laufe des Jahrhunderts zusehends. Im Bereich der kirchlichen Kunst dagegen gelang es am Ende der Epoche dem schöpferischen Geist Bachs, die großen Gegensätze noch einmal in einem lutherischen Sinn auszusöhnen und in eins zu schmelzen. Sein Vorgänger in dieser Hinsicht ist Heinrich Schütz, der sich im Zeitalter des großen Krieges, als der deutsche Protestantismus um seinen Bestand kämpfen mußte, von den tiefen Gegensätzen individualistisch-mystischen und kirchlich-gemeindehaften Gotterlebens durchdringen ließ, um schließlich in seinen späten Passionen nach Lukas, Matthäus und Johannes eine Synthese beider Welten herbeizuführen, die in ihrer Schlichtheit vielleicht Lutherischer genannt werden darf, als jene gewaltige, die Bach mit den Mitteln der konzertierenden Vokalmusik unter Einbeziehung des evangelischen Gemeindeliedes schuf. Dieses Lied, der Lutherische Choral spielt bei Schütz zeitlebens eine merkwürdig geringe Rolle. Nicht nur in der Frühzeit, wo Schütz die Choralweise ohnedies nicht selten zerbricht, um die Dichtung, das Wort und das in ihm sich spiegelnde seelische Geschehen mit barocker Farbigkeit auszudeuten und in subjektiver Einmaligkeit zu erleben. Auch seit den 1640er Jahren, als jener Prozeß der Verinnerlichung, der Abwendung von der extrem individualistischen Textgestaltung, der Abstreifung alles Farbig-Sinnlichen und Pathosbetonten in seinem Schaffen einsetzt — auch seit dieser Wandlung wird dem Choral kaum ein breiterer, eher ein geringerer Raum zuteil. Das künstlerische Schaffen nicht nur, sondern auch die innere religiöse Wandlung vollziehen sich bei Schütz gleichsam außerhalb des Chorals auf dem Hintergrund der biblischen und außerbiblischen Spruchdichtung. Und da ist es zunächst der Psalm, der Schütz zu mächtigen Klangvisionen anregt. Etwas von dem Glanz und der Leuchtkraft barock-höfischer Repräsentation, der prunkenden Selbstdarstellung des Barockmenschen schwingt in jenen mehrchörigen Psalmwerken von 1619, in denen der Vierunddreißigjährige mit prophetenhafter Leidenschaft und in ekstatischer Glut, die mystische Klangwelt der Venezianer in den protestantischen Kirchenraum tragend, die Dichtung erlebt. Ist schon in diesen monumentalen Concerti der Einfluß der katholischen Mystik des Frühbarock, die bekanntlich auch auf die evangelische Frömmigkeit jener Zeit abgefärbt hat, unverkennbar, so sind die madrigalisch-kammermusikalischen „Cantiones sacrae" (1625) bis in die Texte hinein, die großenteils katholischen Andachtsbüchern entstammen, geradezu erfüllt von katholisierenden Zügen. Kaum ein zweites Mal ist in der deutschen polyphonen Musik der Ausdruck von mystischer Ekstase, Qual und Süßigkeit mit einer solchen Vollkommenheit getroffen worden wie hier. Die letzten Auswirkungen dieses leidenschaftdurchglühten, individualistischen Gotterlebens finden sich dann in den großen Monodien der „Sinfoniae sacrae" I (1629) und II (1647) und der „Kleinen geistlichen Konzerte" (1636 und 1639). Hier auf dem Höhepunkt personalistischer Textexegese, wo der Einzelmensch völlig losgelöst vom chorischen Verband spricht, scheinen alle Merkmale katholischer Mystik (bis auf einen kleinen Rest) getilgt zu sein. Der lutherische Individualismus in einer frühpietistischen Färbung hat in diesen Werken seine schönste Verkörperung gefunden. Und schon beginnt auch eine Abklärung jener überquellenden Ausdrucksgestaltung sichtbar zu werden, die in Stücken wie „Iß dein Brot mit Freuden" oder „Wie ein

Rubin in ſeinem Golde leuchtet“ im 2. Teil der „Sinfoniae sacrae“ oder gar in den „Muſikaliſchen Exequien“, dem beſten „Deutſchen Requiem“, jene große Beſinnlichkeit, Ruhe und Kraft des alten Schütz ahnen läßt. Bis ſchließlich in einer letzten Phaſe das Ideal der Renaiſſancepolyphonie aufleuchtet, und Schütz den frühbarocken, konzerthaft-madrigaliſch-monodiſchen „Expreſſionismus“ mit der motettiſchen Linienkunſt des „Praeneſtiniſchen Kontrapunktſtils“ zu einer überindividuellen Ausdrucksgröße vereinigt. Das unvergängliche Motettenwerk der „Geiſtlichen Chormuſik“ (1648) iſt das erſte epochenbildende Dokument dieſer Wandlung von extremer Subjektivität und einer vielfach transſubjektiven Myſtik zu der Klarheit eines lutheriſch geſinnten Gemeinſchaftsbewußtſeins, das dem einzelnen die Kraft eines perſönlichen Gotterlebens verleiht, aber ihn doch eingebettet weiß in eine kirchliche Gemeinſchaft. Darin liegt ſchließlich auch die tiefe Bedeutung der drei Paſſionen, die den unperſönlichen, liturgiſchen Paſſionsvortrag in einer einzigartigen Weiſe individualiſieren.

Heute, wo es gilt, die Aktualität, das ewig Unvergängliche an der Perſönlichkeit und Kunſt Heinrich Schützens, ſeine dauernde Bedeutung für unſer deutſches Volk und die Gegenwart zumal zu erkennen, muß auf die grundlegende Bedeutung dieſer Kräfte hingewieſen werden, deren Wirkſamkeit in Schützens Leben und Kunſt hier erörtert wurden. Denn die großen Entſcheidungen, die Schütz zu treffen hatte, ſind dieſelben, vor die wir uns heute geſtellt ſehen. Sie knüpfen ſich an die ewigen Werte *Volk* und *Gott*. Nicht nur, *daß* Schütz in beidem in ſteter Treue gegen ſich ſelbſt gekämpft hat, ſondern *wie* er dieſen Kampf zu Ende geführt hat, reiht ihn unter die größten Geiſter unſerer Nation. Wir müſſen ſtets deſſen eingedenk ſein, daß der Kampf und das Durchhalten dieſes deutſchen Barockmuſikers im Zeitalter des großen Krieges der deutſchen Muſik die Pforten ihrer zweihundertjährigen Weltherrſchaft geöffnet haben. Er ſteht als ein wahrer Dux Germania am Eingang dieſer glanzvollſten Epoche abendländiſcher Muſikkultur und er ſpricht, wenn auch im barocken Dialekt, die Sprache der Deutſchen, die wir heute wieder verſtehen lernen.

Der Komponiſt im neuen Deutſchland.

Rede, gehalten anläßlich der Tagung des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten vom Führer derſelben Paul Graener, Berlin.

Es iſt oft genug geſagt worden, daß der Nationalſozialismus nicht nur eine politiſche ſondern auch vor allem eine weltanſchauliche Bewegung iſt. Wenn dies wahr iſt und es iſt zweifellos wahr, ſo muß dieſe Weltanſchauung die Kunſt aufs Tiefſte berühren und es iſt die Aufgabe der Künſtler und vor allem der ſchaffenden Künſtler ſich mit ihr auseinanderzuſetzen. Vor allem ſind es natürlich die jungen Schaffenden, die es in erſter Linie angeht und ich habe Sie zuſammengerufen um mit Ihnen gemeinſam dieſes Problem zu erörtern.

Was bedeutet Kunſt im nationalſozialiſtiſchen Sinne?

Sie bedeutet vor allem ein Bekenntnis zu Volk und Staat. Sie hat zum oberſten Geſetz die Reinheit der Kunſt und die enge Verbundenheit des Künſtlers mit ſeinem Volk, d. h. ſie muß bodenſtändig, wahrhaftig und echt, im beſten Sinne volkstümlich ſein. Die erſten Begriffe brauche ich nicht des Näheren zu erläutern, wohl aber wäre einiges über den Begriff der *Volkstümlichkeit* zu ſagen, denn hier handelt es ſich um etwas, das oft mißverſtanden wird, und zwar gerade von jenen, die es am erſten verſtehen ſollten. Die Schaffenden ſelber ſind es, die ſich über den Begriff „Volkstümliche Kunſt“ ſehr oft nicht im Klaren ſind. Einige meinen, volkstümlich ſei das, was jedem ohne weiteres im erſten Augenblick zugänglich und verſtändlich ſei, andere wieder meinen, dem Begriff „volkstümlich“ hafte der Geruch einer gewiſſen Glattheit oder Seichtigkeit an und die hauptſächlichſte Bedingung einer volkstümlichen Muſik ſei, daß man ſozuſagen die Sprache der Straße reden müſſe. Dieſer falſche Begriff der Volkstümlichkeit iſt aber von Menſchen geprägt worden, die in der Kunſt weiter nichts ſehen als eine Befriedigung niederſten Amüſierbedürfniſſes, denn nur ſo konnte in den letzten 20 oder 30 Jahren der Begriff „volkstümliche Muſik“ ſo verflachen, wie es tatſächlich

der Fall iſt. Wahre Kunſt, auch in ihrer einfachſten und ſchlichteſten Form, auch da, wo ſie ſich als Unterhaltungszweck oder als Tanz präſentiert, kann nie auf eine gewiſſe innere Haltung verzichten. Auch kann das Volk, für das ſie gedacht iſt, nicht davon befreit werden, von ſich ſelbſt aus etwas zu tun, um ſich das Verſtändnis für die Kunſt zu erarbeiten.

Ich ſpreche zunächſt über die Bedürfniſſe der *Unterhaltungsmuſik*, der leichten Muſik, weil ſie ein Gebiet iſt, das für die große Maſſe des Volkes von ganz beſonderer kulturpolitiſcher Wichtigkeit iſt und gerade auf dieſem Gebiet beſonders viel geſündigt worden iſt.

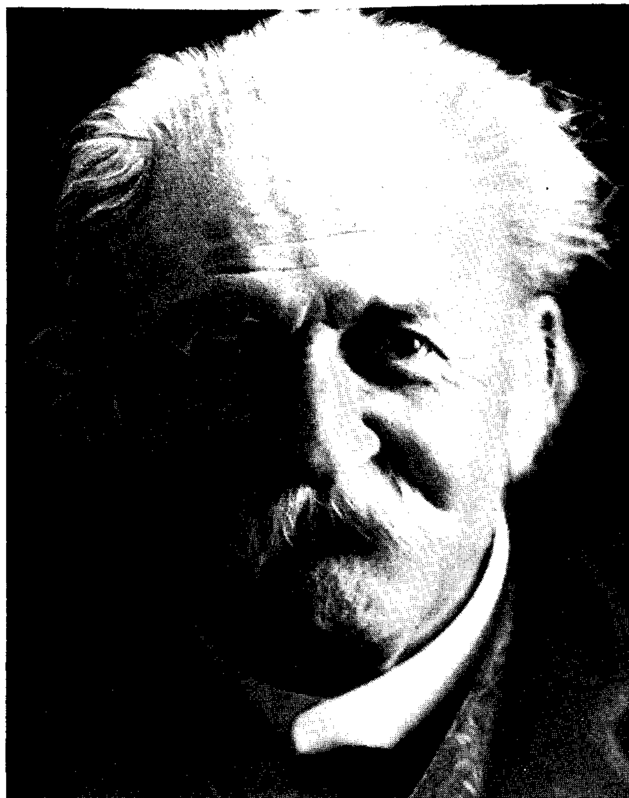
Die Liebe zur Muſik ſteckt faſt in jedem unſerer Volksgenoſſen und das Verlangen nach ihr iſt gleich groß in allen Schichten. Da aber die Zahl derer, denen der Genuß ſymphoniſcher oder kammermuſikaliſcher Darbietungen weniger zugänglich und auch weniger verſtändlich iſt, ſo viel größer iſt, als die Zahl derer, die ihr muſikaliſches Bedürfnis durch leichte Muſik zu befriedigen haben, ſo iſt es die Aufgabe des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten, hier fördernd und erzieheriſch einzugreifen. Wenn ich mir die Literatur auf dem Gebiete der deutſchen Unterhaltungsmuſik betrachte, ſo fällt es mir auf, daß die Unterhaltungsmuſik eigentlich in zwei Hälften zerfällt. Die eine, weitaus größere Hälfte, ſetzt ſich zuſammen aus ſogenannten Schlagern, Tanzmelodien, denen zum großen Teil Rhythmus, Melodik und Form einer uns artfremden Muſik zugrunde liegen und deren textliches und muſikaliſches Niveau alles andere als deutſch genannt werden kann; und andererſeits aus einer Reihe von Unterhaltungsmuſiken leichteren Charakters, deren Niveau, wenn auch mit einer Reihe beachtlicher Ausnahmen, nicht viel höher ſteht. Gerade in Bezug auf dieſen Zweig der Unterhaltungsmuſik ſtehen wir in Deutſchland anderen Ländern gegenüber unzweifelhaft zurück, denn ſowohl die franzöſiſche und italieniſche wie auch die engliſche Unterhaltungsmuſik ſtehen künſtleriſch unbedingt auf einer höheren Stufe, obwohl die Muſikalität dieſer Völker gegenüber unſerer eigenen, dies keinesfalls rechtfertigen ſollte. Ich will gern zugeben, daß die Schuld daran nicht ausſchließlich bei unſeren Komponiſten dieſes Genres liegt. Die Repertoire-Geſtaltung z. B. eines Kaffeehauſes hängt ja auch vielfach von den Wünſchen des Beſitzers ab und es iſt natürlich, daß die vorher erwähnte Tanzmuſik einen ungebührlich großen Raum in Anſpruch nimmt, wenn in Kaffeehäuſern oder Reſtaurants meiſtens auf einem kleinen Raum getanzt wird. Es wäre alſo zu erwägen, ob nicht etwa eine zu geringe Nachfrage ſeitens der Unterhaltungsorcheſter unſeren Komponiſten zu wenig Antrieb zur Schaffung einer feineren Unterhaltungsmuſik geben würde. Iſt dies der Fall, ſo müſſen wir mit allen Mitteln dafür kämpfen, in dieſer Beziehung Wandel zu ſchaffen. Wichtiger aber erſcheint mir, daß zu wenig Komponiſten der leichten Muſe ihr Handwerk ſo beherrſchen, daß ſie eine wirklich künſtleriſche Muſik ſchreiben können, und daß andererſeits ein großer Teil unſerer ernſten Komponiſten es unter ihrer Würde hält, gute Unterhaltungsmuſik zu ſchreiben. Es iſt gewiß ſehr ideal und künſtleriſch ſehr hoch gedacht, wenn unſere jungen Komponiſten ihr ganzes Beſtreben auf die Symphonie oder auch auf die Kammermuſik großen Stils lenken, wenn ſie ihre ganze Energie und Zeit dafür opfern, um Kunſtformen zu ſchaffen, in denen etwas wirklich Bedeutendes zu erreichen nur ganz wenigen möglich iſt. Gerade ſie möchte ich an unſere neugeiſtige Weſensart heranführen oder an jenen Teil dieſer Weſensart, die von der Volksverbundenheit handelt. Ein ſchöner Walzer, eine unterhaltſame Suite leichter Ausführbarkeit und leicht faßlich für den Hörer, ſind Aufgaben, um die es wohl wert iſt, ſich zu mühen und ich bin überzeugt, daß falſcher Ehrgeiz und vor allem Mangel an innerer Beſcheidenheit der Schaffenden uns gerade in dieſer Beziehung viel Werke vorenthalten hat, die vielleicht das Niveau unſerer Unterhaltungsmuſik und ſomit unſerer volksverbundenen Muſik auf eine höhere Stufe heben könnten.

Unterhaltungsmuſik im beſten Sinne des Wortes war keineswegs immer nur die Domäne der *leichten* Muſik. Sind denn nicht die Tafelmuſiken Haydns, die Mozartſchen Serenaden und Tänze, die Schubertſchen deutſchen Tänze, ja auch die ungariſchen Tänze von Brahms, um nur einige Werke unſerer großen Meiſter anzuführen, Unterhaltungsmuſiken? Man betrachte ſich doch auch einmal die Unterhaltungsmuſik etwa von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende, denke an die Namen Strauß, Lanner, Millöcker, Suppé,



Heinrich Schütz

Büſte von Profeſſor Hans Haſſenrichter - Berlin



Felix Draeseke

Geboren 7. Oktober 1835, gestorben 26. Februar 1913

Zeller, Zumpe, Paul Lincke, um sich im Vergleich mit diesen ausgezeichneten Komponisten leichter Musik einen Begriff zu machen, bis in welche Niederungen die Unterhaltungsmusik unserer Tage, die als ihr Ideal nicht mehr die fröhliche und gesunde Volksweise, sondern den Begriff des „Schlagers" aufgestellt hat, hinabgestiegen ist. Niemals dürfen die Komponisten die Entschuldigung für sich in Anspruch nehmen, daß der Geschmack des Publikums sie zu einer solchen Musik zwingt. Damit stellen sie sich nur das Zeugnis der eigenen Schwäche aus. Denn immer unterliegt das Schwächere, es ist Schuld der Künstler, wenn sie nicht die Kraft besitzen, die Menschen zu sich emporzuziehen, wenn sie willen- und wesenslos in die Niederung steigen und sich zu Dienern jeglichen, auch des schlechtesten Geschmackes machen.

Ich will an der Hand einiger Beispiele versuchen noch deutlicher zu werden. Sehen Sie sich einmal die Texte unserer sogenannten Schlagerliteratur an, jener Lieder, die heute das Surrogat einer besseren Volksmusik sind, und die, da sie im Kino, im Kaffeehaus und auf der Straße ertönen, die weiteste Verbreitung finden. Sie werden wenige unter ihnen finden, die, sofern sie Liebeslieder sind, eine gesunde und kernige Erotik enthalten. Statt ihrer aber findet man reichlich Lüsternheit, verlogene Sentimentalität. Wo Humor sein sollte, macht sich die Zote breit, oder glatte und platte Albernheit. Und auf diesen Ton hat sich auch die Musik eingestellt. Damit hat man sich denn angemaßt, unser Volk „unterhalten" zu wollen. Ich danke dafür, unser deutsches Volk ist mir zu gut dazu. Und wenn sich Millionen unserer Volksgenossen dazu hergegeben haben, diese, im innersten uns artfremde Mode mitzumachen, dann ist es die erste Pflicht der deutschen Künstler, wieder gut zu machen, was hier, hauptsächlich durch ihre Schuld, am deutschen Volke gesündigt worden ist.

Ich weiß, daß ich streng ins Gericht gehe mit den Vertretern der leichten Musik. Sie Ihrerseits sollen aber auch wissen, daß ich dies nicht etwa aus einer Abneigung gegen die leichte Musik tue, sondern aus der Erkenntnis ihrer Bedeutsamkeit für die Volksmusik und aus dem ehrlichen Bestreben, Sie zu einer gesunden und würdigen Weiterentwicklung auf diesem Gebiet zu veranlassen. Wie ich vorhin schon andeutete, ist in erster Linie die innere Haltung der Schaffenden hierfür maßgebend. Es müßte doch auch möglich sein, daß die Komponisten heiterer Lieder ihre Textdichter veranlassen könnten, in diesem Sinne zu arbeiten. Auch hier gilt das Wort: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!" Wir sind der faulen Früchte satt, wir wollen eine gesunde Kost für unser Volk, und die Textdichter mögen sich darauf besinnen, daß das Wort „Dichter" verpflichtet.

Wenn ich mich nun in meiner Betrachtung einem anderen, wichtigen Punkte des künstlerischen Schaffens, nämlich der Könnerschaft, zuwende, so ist dies ein Punkt, der noch besonders beleuchtet werden muß. Immer wieder treffe ich gerade bei der leichten Musik neben wirklichen Könnern auf sogenannte Komponisten, die von den elementarsten Kenntnissen der Satzkunst keine Ahnung haben. Sie besitzen, wie sie behaupten, die Gabe, eine schmissige oder sentimentale Melodie erfinden zu können. Sie bringen sie dann notdürftig zu Papier, ja, in manchen Fällen können sie das nicht einmal, und sind gezwungen, mit Hilfe eines Bearbeiters, der das Handwerkliche meistert, ihrem Einfall Form und Gestalt zu geben, so, daß in den meisten Fällen erst durch den Bearbeiter ihrem Werk die Lebensmöglichkeit gegeben wird. Sie reden sich dann darauf hinaus, daß sie entweder nicht die Zeit oder die Mittel zum Studium gehabt hätten, oder daß die Tätigkeit des Bearbeiters ihnen erlaubte, um so mehr zu „komponieren" als sie sich selbst nicht mit der zeitraubenden Bearbeitung zu befassen hätten. Man hat zwar gesagt, es sei dem Publikum ganz egal, wer oder wie viele an einem Stück arbeiteten, wenn es ihm nur gefiele. Das mag an der Oberfläche richtig erscheinen, in Wahrheit bedeutet es aber eine Herabsetzung der künstlerischen Arbeit und eine Verringerung des künstlerischen Gehalts. Ein Kunstwerk ist ein Ganzes, ein Individuelles, nicht eine Fabrikware, an deren Herstellung sich eine Reihe von Leuten beteiligen. Eine Melodie soll auch in ihrer harmonischen Ausgestaltung die Individualität ihres Erfinders zeigen. Wie jeder Beruf seine Lehrzeit hat, so können wir auch von dem höchsten aller Berufe, dem Beruf des Schaffenden, dies in erhöhtem Maße verlangen, und wer da glaubt, diese Voraussetzung nicht erfüllen zu können, soll sich einen leichteren Beruf wählen. Diese Leute verdienen es aber nicht, Kom-

poniſten genannt zu werden. Sie ſind vor allen Dingen Menſchen, die ſich an ihrem eigenen Talent, ſofern ſie es wirklich beſitzen, verſündigen. Denn Talent verpflichtet, es verpflichtet ſeinen Beſitzer vor allem zur Arbeit an ſich ſelbſt, es verpflichtet ihn, alles zu tun, um ſeiner Begabung die Möglichkeit zu ſchaffen, ſie voll und ganz auszuwerten. Wer nicht das Handwerkliche beherrſcht, iſt kein Künſtler, er iſt und bleibt ein Dilettant. Er iſt ein Fabrikant, der ſeine Begabung mit Hilfe anderer, beſſer fundierter Muſiker in rein kommerzieller Weiſe auswirkt, iſt ein Schädling an der Kunſt, iſt alles, nur kein Künſtler. Mögen dieſe Leute, ſofern ſie unbelehrbar ſind, ihr Weſen weiter treiben, ſoweit ihnen hierfür noch Möglichkeiten offen bleiben: *im Berufsſtand der deutſchen Komponiſten haben ſie nichts zu ſuchen, dort iſt kein Platz für ſie.* Ich werde dafür Sorge tragen, daß die Mitglieder dieſes Standes die primitivſte Vorbedingung zu erfüllen haben, wirkliche Komponiſten zu ſein. Der Schutz und die Segnungen, die der Berufsſtand innerhalb der Kulturkammer ſeinen Mitgliedern gewährt, kann nur jenen zugute kommen, deren Arbeiten auf dem Gebiete der ernſten wie der Unterhaltungsmuſik kulturfördernd ſind. Das Volk lohnt uns mit ſeinem Danke und auch mit barer Münze, wir aber wollen unabläſſig bemüht ſein, dem Volke das Beſte zu geben, deſſen wir fähig ſind. Das können wir nur, wenn wir unabläſſig an uns arbeiten, wenn wir uns immer wieder erinnern, daß wir die Verantwortung für das künſtleriſche Leben und Erleben unſeres Volkes tragen. Wir ſind nicht dazu da, um möglichſt ſchnell und möglichſt viel an der Kunſt zu verdienen, ſondern um, in unabläſſiger Arbeit an uns ſelbſt, Werte zu ſchaffen, die unſere Kultur bereichern. Wem unter uns dies gelingt, dem wird auch endlich ſein Lohn werden, weil er nicht nur für ſich ſelbſt, ſondern für ſeine Nation gearbeitet hat. Denn auch hier gilt das Wort: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz".

*

Bevor ich mich mit den Komponiſten der ernſten Muſik auseinanderſetze, muß ich noch über ein Werkgebiet ſprechen, dem in unſerer Zeit eine beſondere Bedeutung zukommt. Es iſt jene *Muſik, die für unſere nationalen Feierlichkeiten beſtimmt iſt.* Hier iſt ein ganz ernſtes Wort am Platze. In den letzten Jahren hat ſich eine ungemein große Anzahl von Komponiſten daran gemacht, eine Unzahl von Märſchen und Liedern für die Bewegung zu ſchreiben. In den meiſten Fällen wurde verſucht, für dieſe Stücke durch Widmungen an hochgeſtellte Perſönlichkeiten eine Propagandamöglichkeit zu ſchaffen. Sieht man ſich dieſe Sachen genauer an, ſo ſind ſie, mit geringen Ausnahmen, von jener dilettantiſchen Betriebſamkeit, der jede politiſche Richtung recht iſt, ſofern ſie nur für die perſönlichen Zwecke der betreffenden Verfaſſer ausgewertet werden kann. Gewiß, ein ſchöner Marſch, ein gutes Lied, ſind uns willkommen. Aber damit ſind die Möglichkeiten einer nationalen Muſik noch lange nicht erſchöpft, hier bieten ſich vielmehr Aufgaben ſchönſter Art für die ernſte wie für die heitere Muſe. Ich nenne nur einige:

Feierliche Muſiken kultiſchen Charakters für unſere nationalen Feſte.
Groß angelegte Chöre und Gemeinſchaftsgeſänge.
Lieder aus dem Volksleben.
Lieder, die den deutſchen Menſchen darſtellen.
Lieder, die die herrliche deutſche Landſchaft beſingen.
Lieder des Handwerks.
Landsmannſchaftliche Muſiken auf Grund alter deutſcher Volkslieder.

Hier eine hochſtehende muſikaliſche Literatur zu ſchaffen, leicht verſtändlich und doch von nobelſter innerer Haltung, ſei eine des nationalſozialiſtiſchen Kulturwillens würdige Aufgabe, eine Aufgabe, an der ſich die Komponiſten aller Gattungen beteiligen können.

*

Ich komme zum letzten Teil meiner Ausführungen, indem ich mich an die *Komponiſten der ernſten Muſik*, ſoweit ſie das Gebiet der Kammermuſik und des ſinfoniſchen

Stiles pflegen, wende. Ich muß hier mit größtem Nachdruck sprechen, denn diese Komponisten tragen aus ihrer Berufung heraus die Verantwortung, das höchste musikalische Kulturgut unseres Volkes, dessen leuchtende Vergangenheit auf diesem Gebiet unsere Grenzen weithin überstrahlt, zu pflegen und zu vermehren. Viele von uns glauben, diese Berufung zu haben, aber nur wenige sind sich darüber klar, wie unendlich viel dazu gehört, zu den Auserwählten, den wirklichen Kulturträgern zu gehören. Die meisten von Ihnen glauben, daß es nur der Aufführung ihrer Werke bedarf, um ihnen zum Erfolg zu verhelfen. Um diesen heiß ersehnten Erfolg kämpfen sie mit einer Zähigkeit, gegen welche die Zähigkeit und Energie, die sie auf das innere Werden und Wachsen ihrer Persönlichkeit und ihrer Werke anwenden, gering ist. Genau so mühevoll und entsagungsreich wie der Weg des großen Instrumentalisten ist auch der Weg des schöpferischen Menschen. Was würde man von dem Virtuosen denken, der, kaum halbfertig, schon vor das große Publikum treten wollte! Persönlicher Ehrgeiz, übergroßes Geltungsbedürfnis sind immer die größten Feinde der Schaffenden gewesen. Die meisten von jenen, die sich zu früh an die Öffentlichkeit drängen, enden ja auch als Enttäuschte und fühlen sich als verkannte Genies. Selten kommt ihnen die klare Erkenntnis, daß die Schuld in ihnen liegt; immer ist es ihrer Meinung nach die Umwelt, die sie nicht versteht, sind es widrige Verhältnisse, Mangel an Förderung, die sie nicht aufkommen lassen. Allen diesen möchte ich ein sehr treffendes englisches Sprichwort zurufen: „There is always room on the top", d. h. „Oben ist immer Platz"! Die große Leistung wird sich letzten Endes immer durchsetzen, möge es noch so lange dauern. Und es ist die Leistung, auf die ich Ihre Blicke richten möchte, nicht der Erfolg. Die große Leistung aber ist nur durch harte Arbeit, durch schärfste Selbstkritik, durch innere Bescheidenheit zu erreichen. Es wird nicht etwa zu viel komponiert, aber es wird viel zu viel an die Öffentlichkeit getragen, das noch lange nicht an die Öffentlichkeit gehört.

Nun liegt es mir noch sehr daran, unseren jungen Komponisten einige Worte über die Stilprobleme unserer Zeit zu sagen. Wir leben in einer Zeit größter Entwicklungsmöglichkeit, überall tauchen neue Probleme auf, täglich haben wir uns mit neuen, jungen Ideen auseinander zu setzen. Daß unsere junge Kunst davon auf das heftigste ergriffen werden muß, ist selbstverständlich. Dieselbe Leidenschaft, die die Weltanschauung einer ganzen Nation in neue Bahnen zu lenken sucht, muß sich auch in unserer jungen Kunst wiederspiegeln. Es ist daher völlig abwegig, wenn unsere jungen Komponisten in zahmer, epigonenhafter Weise nach einer Volkstümlichkeit streben, die keine ist. Zur Jugend gehört das Experiment, gehört kühner Wagemut. Sie darf sich dessen nicht begeben, wenn sie die Kunst vorwärts treiben will.

Wenn ich nun die meisten künstlerischen Experimente der Nachkriegszeit heftig bekämpft habe, so geschah das nicht etwa, weil sie Experimente waren, oder weil mich ihre Kühnheit abschreckte. Was ich bekämpfte, war nicht das Experiment, sondern die Gesinnung, der es entsprang. Denn fast alle diese Äußerungen einer neuen Kunst waren aus artfremdem Gedankengut hervorgegangen. Sie hatten nichts mehr zu tun mit dem heißen Ringen nach größerer Innerlichkeit, größerer Vertiefung. Immer war es der äußere Effekt, die Sucht nach einer Originalität, die doch nichts anderes war als ein „Anderseinwollen um jeden Preis", oder als eine exzentrische Angelegenheit, die diesen Neuschöpfungen zu Grunde lagen. Ein Werk, das nicht von vornherein den Stempel des Sensationellen, sei es durch seinen Inhalt, seine Form oder seine Aufführungsbedingungen in sich trug, hatte es schwer, von der Kritik oder von dem durch sie verbildeten Publikum anerkannt zu werden. Diese Zeit liegt, Gott sei Dank, hinter uns. Unter diesen Bedingungen haben wir es nicht mehr nötig, unsere junge Kunst zu werten. An ihre Stelle setzen wir, auch hier revolutionär, etwas Neues: Wir fordern von Euch Jungen die innere Einkehr, die Rückkehr zu einer gottverbundenen, dem Höchsten zustrebenden Kunst, die in ihrer Haltung den hohen geistigen Werten, die den Werken unserer großen Meister innewohnen, entspricht. Aus dieser Haltung heraus erfindet Eure neuen Formen, schafft Eure neue Sprache. Seid so kühn und vorwärtsstürmend, wie Ihr wollt, denn diese Haltung wird Euch davor bewahren, Euer edles Gedankengut als dekadentes Zerrbild darzubieten.

Damit bin ich am Ende meiner Ausführungen. Ich habe zu Ihnen sehr wenig über Ihre Rechte, sehr viel über Ihre Pflichten gesprochen. Das soll heißen, daß ich Ihre Pflichten weit vor Ihre Rechte stelle. „Wohlerworbenes Recht“ heißt „wohlgeübte Pflicht“. Gehen Sie denn an Ihre Arbeit, erfüllen Sie Ihre Pflicht bis zum äußersten, so wird Ihnen auch Ihr Recht werden.

Gegenwartsfragen deutscher Kirchenmusik*).

Von Karl Hasse, Köln.

Eine Einigung der deutschen evangelischen Reichskirche würde ohne Zweifel von bestimmendem Einfluß auf die weitere Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik sein, auch wenn diese Einigung zunächst nur eine formal-juristische wäre. Hinter einer solchen Einigung stünde die Einsicht und die Sehnsucht eines großen Teiles des deutschen Volkes. Die Theologie würde sich wohl in diese neue Lage, die sie selbst zu schaffen nicht die Kraft gefunden hat, allmählich hineinfinden. Die Kirchenmusik aber, in der von je der wahre Herzschlag des im Volke lebenden evangelischen Christentums zu finden ist, würde schneller und unzweideutiger dem einigen Deutschtum der neuen Reichskirche gerecht werden können. Bildet sie doch längst ein einigendes Band um die verschiedensten Bekenntisse, die ihrerseits oft mehr Formulierungen als Grundgefühle und Herzens- oder Blutsnotwendigkeiten gewesen sind. Ja über die evangelischen Kirchen hinaus hat die evangelische Kirchenmusik eine gesamtdeutsche Mission gehabt und erfüllt, wie sie auch eine gesamtchristliche für sich in Anspruch nehmen kann. Und auch das ist wiederum nur möglich gerade durch ihre protestantische Haltung. Diese weist ihr die Aufgabe zu, Künderin einer deutschen Religiosität zu sein, die vollste persönliche Verantwortung, das heißt, vollste Freiheit nach außen bei stärkster Gewissensbindung nach innen verlangt. ...

Der Forderung nach lebendiger Wahrheit in allen Dingen der evangelischen Kirche würde es ohne Zweifel am besten entsprechen, wenn die evangelische Kirchenmusik ihrer Haltung, also auch ihrem rein musikalischen Stile nach nicht anders klänge, wie die beste Musik, die für unsere Zeit überhaupt geschaffen wird. Von den Anfängen an bis hin zu Johann Sebastian Bach hat die evangelische Kirchenmusik auch stilistisch, formal und klanglich stets mit Bewußtsein auf der Höhe der Zeit gestanden, während die katholische schon seit dem Tridentiner Konzil immer wieder ihrer Entwicklung Zügel anzulegen versuchte, um einen kirchlichen und den Zufälligkeiten der Tagesmode entrückten Stil sich zu bewahren. Die evangelische Kirchenmusik fand erst späterhin aus inneren Gründen der Religiosität gegenüber der allgemeinen Musikentwicklung Schranken, die zu manchen Zeiten dazu führten, zwischen weltlichem und geistlichem Musikstil zu unterscheiden, während die katholische Kirche beim Nachlassen der festen Vorschriften sogleich wahrhaft opernmäßig, dekorativ und pompös sein konnte. So erhoben sich auf evangelischer Seite schon im 17. Jahrhundert Stimmen, die alle neu aufkommende opernhafte Musikart aus der Kirche verbannt wissen wollten. Aber gerade orthodoxe Geistliche waren hier immer wieder Befürworter der sich weiter entwickelnden und das Vorbild der Musik der Oper nicht verschmähenden Kirchenmusik, wobei allerdings vorwiegend an die musikalischen Formen gedacht war, die damals der Umdeutung ins Kirchliche noch durchaus fähig waren. Der Pietismus erst sah in den immer freier und üppiger werdenden „geistlichen Konzerten“ und „Kantaten“ eine Veräußerlichung, die von wahrer Frömmigkeit wegführte. Es war aber nicht die liturgische Form des Gottesdienstes und ihre Reinerhaltung, die den Pietisten am Herzen lag. Ihnen war es um die persönliche Frömmigkeit des Einzelmenschen zu tun. Wenn sie Gemeinde bildeten, so um sich gegenseitig in solcher Frömmigkeit zu bestärken und sie sozusagen zu genießen. Die reinste Form des Pietismus vertritt bald die „schöne Seele“, die ganz aufgeht im Erlebnis der Erweckung und beglückt auf die himmlische Hochzeit wartet. So viel der Pietismus beigetragen hat zur Begründung einer christlichen Liebestätigkeit und so starke organisatorische Fähigkeiten er auf diesem Gebiete entfaltet hat,

*) Dieser Aufsatz ist hier gekürzt. Vollständig erscheint er im dritten Bändchen der Reihe des Verfassers „Zur Neugestaltung unseres Musiklebens“.

ſo hat er doch ſtets auch das Sektenweſen begünſtigt. Eine große deutſche Volkskirche liegt nicht in der Richtung der im eigentlichen Sinne pietiſtiſchen Frömmigkeit, wenn auch gewiſſe Elemente dazu in ihr ausgebildet ſind, die in der Orthodoxie zeitweiſe zu kurz zu kommen drohten. Die deutſche Innigkeit, die Erfülltheit des Gemüts, iſt ſo ein Element. Freilich hat der Pietismus in einſeitiger Ausprägung es vielfach zur Süßlichkeit entarten laſſen, wie denn ſeine Liebe ſtets mehr dem Schwachen und Kranken als dem Geſunden und Starken gilt. In der Sorge für die Elenden hat er freilich ſich auch wieder zu Heroismus ſteigern können. Luther hat ſchon gezeigt, wie Innigkeit und Kraft, Heroismus und hingebende Verſenkung im wahrhaft deutſchen Weſen wie ganz von ſelbſt ſich vereinigen. Die deutſche Myſtik, die Eckhardt und Luther kündeten, die in den beiden Liedern Nikolais von den Wächtern auf der Zinne und dem ſchönen Morgenſtern klaſſiſchen Ausdruck gefunden hat und die dann im 17. Jahrhundert und noch bei Johann Sebaſtian Bach gerade in der evangeliſchen Kirchenmuſik immer wieder zu Tage tritt, iſt für eine deutſche Volkskirche und ihre Muſik eine beſſere Grundlage, als ein Pietismus, wie er im 18. Jahrhundert ein verflachendes Bündnis mit dem Rationalismus ſchließen konnte und im 19. Jahrhundert in Liedern wie „Laßt mich gehen" oder „Harre meine Seele" auch von den Kreiſen der neuen Orthodoxie weitgehend begünſtigt wurde.

Man kann freilich auch zu weit gehen in der Ablehnung alles deſſen, was ſeit Johann Sebaſtian Bach die evangeliſche Kirchenmuſik hervorgebracht hat. Und heute ſcheint für ſie die Gefahr faſt ſchon größer, daß eine Veräußerlichung und Erſtarrung durch Feſtlegung auf die vorbachiſche Entwicklung eintritt, als daß durch Übertreibung des Individuell-Gefühlsmäßigen das Gemeinſchaftliche der evangeliſchen Kirche und die gottesdienſtlich-liturgiſche Form leidet. Hier ſehen wir wieder einmal die Schickſalsgemeinſchaft der evangeliſchen Kirchenmuſik mit der deutſchen ſonſtigen Muſik deutlich werden. Sie iſt auch im 19. Jahrhundert vorhanden geweſen, wenn auch nicht ſo klar ausgeprägt, da die Kirche ſelbſt damals ihre Muſik zu einer Aſchenbrödelrolle verurteilte, wodurch dieſe nur noch an wenigen Stellen ihre Aufgabe überhaupt geltend machen konnte. Heute ſtehen wir in der Kirchenmuſik wie in der allgemeinen deutſchen Muſik noch unter der Einwirkung der Nachkriegszeit. Man muß ſich darüber klar ſein, daß der deutliche Aufſchwung der Kirchenmuſik, der vor dem Kriege einſetzte, nach ihm zwar ſeine Fortſetzung fand und bis heute manchem äußeren Anzeichen nach andauert, daß aber die Entwicklung einen Weg genommen hat, der vom Lebendigen, Gegenwärtigen, Blutvollen zum Vergangenen, Erſtarrten und Formaliſtiſchen zu führen droht. Das Anknüpfen an die alten Formen bedeutete noch für Brahms und für Reger, der als Katholik mit Begeiſterung die evangeliſche Kirchenmuſik aufgriff, ein erlebnismäßiges Erfaſſen des Echten, Lebenskräftigen, dem deutſchen Fühlen Entſprechenden, der Gegenwart noch oder wieder Zugehörigen. Auch die Reſtaurationsbeſtrebungen in der Kirchenmuſik ſelbſt, bis zum extremſten „Caecilianismus", waren im 19. Jahrhundert noch immer auf lebendig Gefühltes bedacht, wie auch die Bachbewegung ihr Intereſſe noch nicht auf das Formale von Bachs Tonſprache beſchränkte. Die Nachkriegszeit erſt propagierte jene Blaſiertheit gegenüber allem Gefühlsmäßigen, die als „neue Sachlichkeit" die Form für die Sache, den Stil für den Inhalt nahm und wenn ſie unſachliche Phantaſie-Anwandlungen bekam, ſich ins Groteske, in den äußeren Effekt, in Klangfarbenzauber, in freche Originalitäten oder Primitivitäten ſtürzte, wobei man immer die Frage offen laſſen konnte, ob es ernſt oder ironiſch gemeint ſei. Die Ablehnung der Romantik, ja des ganzen 19. Jahrhunderts hatte zweifellos auch politiſche Gründe, denn weder für die Aufrichtung des Marxismus noch des Kommunismus konnte man all das brauchen, was die Kunſt im 19. Jahrhundert als Widerſacherin des Materialismus durch große Männer mit warmem Herzen herausgeſtellt hatte....

Den Durchbruch zur hiſtoriſierenden Einſtellung in der Muſik brachten Bewegungen, die von außen her an die Kirche und ihre Muſik herangetragen wurden. Die Muſikwiſſenſchaft verbreitete das Intereſſe für die Tatſächlichkeiten geweſener Muſikausübung in weiten Kreiſen. Die Kirchenmuſik war dafür ein beſonders günſtiger Boden. Man wartete hier wie anderwärts vielfach garnicht einmal die geſicherten Endergebniſſe der Forſchungen ab, ſondern beteiligte ſich an den Experimenten, die erſt zu ſolchen führen konnten. Man begrüßte im Beſtreben nach

einer grundlegenden „Erneuerung“ alles, was von der bisherigen Entwicklung der Musik abführen konnte, zumal diese der Kirchenmusik scheinbar nicht viel oder nur Unkirchliches und Unliturgisches zu bieten gehabt hatte. Man glaubte bald, daß es eine wahrere, weil vom Individuum zum Gemeinschaftlichen führende Religiosität sei, die mit der alten, oder nun schon einer neuen Musik sich manifestiere, die gleichfalls die vermeintliche Unpersönlichkeit der alten anstrebte. Als alte Musik in diesem Sinne wurde zuerst auch die von Bach angesehen, man mußte indessen bei zunehmender Erkenntnis der Unhaltbarkeit solcher Einstellung immer weiter zurückgehen, sodaß auch die Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts schließlich nicht mehr im Vordergrunde dieser Bestrebungen stehen konnte, und die des 16. als Norm angesehen wurde, für die nun Luther selbst als Zeuge ihrer Kirchlichkeit auftreten mußte. Dessen Bild wurde zudem jetzt gern als „im Grunde mittelalterliches“ hingestellt. Am liebsten wäre man noch hinter die Reformation zurückgegangen, und tatsächlich fingen viele an, für die Pariser Motetten des Perotinus und des Leoninus zu schwärmen. Das Eintreten für und das Sich-Einfühlen in den Gregorianischen Choral wurde in weitesten Kreisen modische Forderung.

In dieser Zeit hatte sich nun auch aus der zunächst ganz anderen Dingen zugetanen „Jugendbewegung“ die „Jugendmusikbewegung“ herausgelöst, die sich eine Musikaesthetik zu eigen zu machen versuchte, der ein Leben in der Musik ein solches in ihrer Form, in der Bewegung ihrer Melodien, in Spannung und Entspannung der in ihr wirkend gedachten eigenen hauptsächlich melodischen, „linearen“ Strebigkeiten war. Auch diese Aesthetik war ein Versuch, an Stelle des menschlichen Empfindungslebens das Wirken unpersönlicher Kräfte, die man sich kosmisch oder göttlich dachte, die aber vielfach doch auch ein bloßes Flüchten aus den Nöten der Zeit und vor den wahren Zukunftsforderungen beschönigen und verdecken mußten.

Es ist beachtlich, daß solchem „Neuen“ auch dann, wenn es nichts war, als der Versuch, recht Altes mit den originalen Klangmitteln wiederzugeben, verbunden noch mit einer zur Schau getragenen Gegnerschaft gegen alles, was man „Romantik“ nannte, die Kreise der Kirchenmusik sich am schnellsten zuwandten, die mehr theologisch als musikalisch orientiert waren und die „Laienbewegung“ in diesem Sinne beeinflußten. Hier spielte die alte Sorge der Theologen mit hinein, daß der Kantor oder Organist sein musikalisches Amt dazu mißbrauchen könne, entweder seine privaten Gefühle zu stark zum Ausgangspunkt seiner Kunstübung zu machen, oder sein musikalisch-technisches Können nach Art der weltlichen „Virtuosen“ zur Schau zu stellen. Da konnte die Bereitschaft der jungen Generation zur liturgischen Objektivität beruhigend wirken. So gewöhnten sich die Theologen auch gern an die „Polyphonie“, die jetzt als Garantie für das Gemeinschaftsempfinden wie für die objektiv-kirchliche Einstellung bezeichnet wurde. Die jungen evangelischen Theologen brachten ja jetzt auch schon von den Universitäten die Überzeugung mit, daß der „protestantische Mensch“ eine überwundene oder zu überwindende Persönlichkeit sei, die weder dem „neuen Lutherbild“ noch der Forderung nach Gemeinschaft und liturgisch-kultischer Kirchlichkeit entspreche.

So fand sich die dialektische Theologie und die musikalische Jugendbewegung. Diese stellte den Begriff ihrer „Gemeinschaft“ als den des „Kreises“ in Gegensatz zu den Chorvereinen und herkömmlichen „freiwilligen Kirchenchören“, wie auch zu den Männergesangvereinen und Oratorienchören, und ganz allgemein zum Begriff des „Konzertes“ und jeder musikalischen Darbietung vor Zuhörern, die man sich als völlig passiv sich verhaltend vorstellte. Die Vorliebe für alte Musik und für eine Haltung, in der man die der Menschen des 16. Jahrhunderts sich erneuert dachte, leitete sich bei einem Teil dieser „Singbewegung“ oder „Erneuerungsbewegung“ aus der Beschäftigung mit dem Volksliede her, bei der man die Volkslieder der älteren Zeit bevorzugte, wie man sie großen Teils aus den Kunstbearbeitungen der Sammlungen des 16. Jahrhunderts kennt. Auch die Madrigale und Villanellen von der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert fanden noch starke Beachtung, während die Jugendgruppen, die sich mit Instrumentenspiel befaßten, vielfach ganz rationalistische Musik des 18. Jahrhunderts pflegte, der man die Merkmale einer auch von den „Modernen“ angestrebten „objektiven Spielmusik“ zuerkannte. Zur Kirchenmusik fühlten sich naturgemäß besonders die Singgruppen hingezogen. Zuerst lag hier weniger eine Hinneigung zur Kirche und Religion vor, als eben

die Vorliebe für eine Muſikausübung, die von der des 19. Jahrhunderts durch ihre andere Haltung deutlich geſchieden war.

Als die Nationalſozialiſten unter den Gliedern der evangeliſchen Kirchengemeinden die Bewegung der „Deutſchen Chriſten" ins Leben riefen, wurde deutlich, daß dieſe der liturgiſchen Bewegung, dem „neuen Singen" und der dialektiſchen Theologie ablehnend gegenüberſtehen mußte. Sie erſtrebten eine Volkskirche nicht im Sinne einer Wiedererweckung irgendwelcher ſo oder ſo zu denkender alter Zeiten. Was ſollte das deutſche Volk, als es zu neuer Tatbereitſchaft erwachte, mit ſtiliſtiſchen Begriffen, mit Ausdrucksenthaltſamkeit, mit rationaliſtiſcher Spielmuſik, mit mittelalterlichen Formen, mit Einfühlung in gregorianiſche Rhythmusfreiheit, mit Objektivität, mit einem mönchiſchen Theologieprofeſſor Luther, mit hiſtoriſierendem Intellektualismus anfangen? Noch weniger freilich konnte es die Anſicht eines theologiſchen Kenners der Kirchenmuſikgeſchichte begreifen, der noch im Jahre 1932 Anſätze zu den Möglichkeiten eines neuen kirchenmuſikaliſchen Stils bei Weill und Strawinſky entdeckte. Auch Stilübungen, wie ſie das Katz'ſche „Chorbuch" und andere Verſuche, die Kirchenmuſik zu bolſchewiſieren, brachten, konnte es nur zurückweiſen. Im Laufe des „Kirchenſtreites" fanden dann die Vertreter der „Erneuerungsbewegung" noch Zeit, ihre Kirchenmuſikaeſthetik in manchem den neuen Verhältniſſen etwas beſſer anzupaſſen, aber im Grunde iſt eine klare Linie noch nicht zu erkennen, die den Forderungen derer entſpricht, die eine Volkskirche ſtatt einer Theologenkirche, eine Gegenwartskirche ſtatt einer Vergangenheitskirche, eine Anerkennung der religiöſen und künſtleriſchen Perſönlichkeit ſtatt eines dialektiſch verteidigten kirchlichen Stiles für notwendig halten. Auch konnten die anfänglichen Bemühungen der „Deutſchen Chriſten", ſoweit ſie die Kirchenmuſik betrafen, nicht förderlich ſein, da ſie ohne tiefere Kenntnis der kirchlichen Gegebenheiten und Notwendigkeiten vorgingen. Dies trug eine Zeitlang geradezu zur Stärkung der Gegenſeite bei. Ihre Grundgedanken auf dem kirchenmuſikaliſchen Gebiet ſuchten vielfach durch Negationen oder Übertreibungen wirkend gemacht zu werden und wurden ſo oft genug mehr verſchüttet als verwirklicht. Nur langſam kann auch hier das, was zuerſt auf dem politiſchen Gebiete ſich durchzuſetzen hatte, im kulturellen Leben zur klaren und reinen Auswirkung kommen. Es gilt nun aber auch vor allem die tatſächlich vorhandenen Anſätze zu einer lebensnahen und doch kirchlich gebundenen Ausgeſtaltung der evangeliſchen Kirchenmuſik zu ſehen, anzuerkennen und weiterzuführen. Denn neben den extremen Strömungen, die dem Schrifttum der Kirchenmuſik nach ſcheinbar noch herſchen oder ſogar gerade eben erſt die volle Herrſchaft antreten, gibt es auch heute Beſtrebungen und Taten in der evangeliſchen Kirchenmuſik, die, jener Problematik der Stilgemäßheit entzogen, für ein ungebrochenes und immer wieder neu anbrechendes Leben Zeugnis ablegen können. Mindeſtens das eine erweiſt ſich dem tiefer Schauenden, daß auch auf dieſem Gebiete die Praxis gar manches zurechtrückt, was in der Theorie ſchief oder übertrieben iſt. Sie verlangt und ſpendet Leben, wo die Theorie auf Erklügeltes drängt. Perſönlichkeiten geben letztlich den Ausſchlag auch in der Kirchenmuſik. So läßt es ſich jetzt ſchon abſehen, daß die extremen Forderungen nach Stilreinheit, wie ſie etwa in den Überſpitzungen der Orgelbewegung unter dem Schlagwort „Kultorgel" weite Kreiſe zogen, durch die Forderungen der Praxis auf ein Maß zurückgeführt werden, daß dem lebendig-künſtleriſchen, religiös-ſchöpferiſchen Wirken wieder Raum gibt . . .

Auch heute kann die Kirchenmuſik nicht beſtehen mit der Genügſamkeit des Anſchluſſes ausſchließlich an den Stil der erſten beiden Jahrhunderte nach der Reformation. Nicht den Stil, ſondern den ſchöpferiſchen Einſatz gilt es zu werten und zu verwerten. So kann auch die neu zu ſchaffende, „zeitgenöſſiſche" Kirchenmuſik nicht lediglich danach abgeſchätzt werden, ob ſie den Geiſt eines damaligen oder auch heutigen Stiles ſich zu eigen macht. Auch in der Kirchenmuſik, gerade in der evangeliſchen, iſt das Streben nach dem Stile im beſten Falle nur eine äußere Zucht, die manchmal notwendig iſt. Wichtiger iſt das Streben nach innerſter Wahrhaftigkeit, aus dem heraus erſt das Wertvolle und für die Kirche Brauchbare erſtehen kann.

Die Kirchenmuſik hat ja auch nicht nur die Aufgabe, der Kirche als einer feſten Organiſation, die auf theologiſche und äußerlich auf juriſtiſche Normen gegründet iſt, blindlings zu dienen. Sie hat mit einer gewiſſen Selbſtändigkeit ihr Teil dazu beizutragen, dieſe Kirche

innerlich aufzubauen. Sie hat diesen Auftrag aus dem Offenbarungscharakter, der ihr als Kunst eigen ist, aus einer Gewissenspflicht der Berufenen abzuleiten. Sie hat damit auch die Verpflichtung, eine Brücke zwischen dem Volke und der Kirche, sowie zwischen der allgemeinen deutschen Kultur und der besonderen kirchlichen zu bilden. Der Riß, der zwischen einer weltlichen und einer kirchlichen Kultur sich immer wieder aufgetan hat, und nicht erst seit der neueren Zeit, etwa durch das Eindringen der Renaissance, wurde durch Luther für große Teile des deutschen Volkes für einige Zeit fast ganz geschlossen. Noch bei Johann Sebastian Bach ist er kaum zu sehen. Die Aufklärung hat ihn weit aufklaffen lassen, noch weiter die Zeit des Materialismus, der zu entrinnen wir uns heute bemühen. Das Dritte Reich hat sich auf den Boden des positiven Christentumes gestellt. Damit ist eine Entwicklung angebahnt, die auch dem kirchlichen Einfluß religiöser Art auf die innersten Kräfte des deutschen Volkes weite Tore öffnet. Wenn auch gerade durch die Einstellung des gesamten Staates und Volkes auf das positive, lebendige Christentum dem Kirchentum als solchem bestimmte Schranken gewiesen sind, schon wegen der Verschiedenheit der beiden großen Konfessionen. Nicht abzuziehen hat die Kirche das Volk vom Staate und vom Volkstum, Volk und Staat sind ja der tieferen Wesenheit der christlichen Kirche auch unbedingt zugetan. So erhält auch die althergebrachte gegenseitige Ergänzung von Schule und Kirche, gerade auch in Bezug auf die Kirchenmusik, neue Antriebe. Es ergeben sich auch für die „Gemeindebildung" in der Kirche andere Gesichtspunkte, als in der letzten Zeit, in der die liberalistische „Trennung von Staat und Kirche" zur Durchführung kam. Und niemand kann mehr in der Gemeinde Abschluß suchen vor Staat und Volk als Mächten der äußeren Welt. Jeder ist in erster Linie Glied des Volkes und dadurch des christlichen Staates, der Konfession und der Kirchengemeinde. Demgemäß verlieren auch die Bestrebungen der letzten Zeiten, die Kirchenmusik so zu gestalten, daß durch die Beteiligung an ihr erst die Gemeindeglieder zu einer besonderen Art der Gemeinsamkeit kommen, ihren Sinn. Sie können nur noch zu einer pietistischen Konventikelbildung führen und die breite Wirkung des Evangeliums als eines gemeinsamen Besitzes des ganzen Volkes hintanhalten. Der Gedanke, daß erst eine wirkliche Gemeinde entstehe, wenn sie sich in polyphoner Musik als solche findet, kann kaum auf eine allgemeine Verwirklichungsmöglichkeit hin gefaßt worden sein. Bei ihm spielt auch der historische Irrtum mit, als ob in den ersten Zeiten der Reformation eine solche Gemeindebildung durch die Musik der damaligen Zeit möglich oder auch nur beabsichtigt gewesen wäre. Die mit solchen Gedankengängen sich verbunden findende Forderung, den Melodieverlauf aller Stimmen polyphoner Musik als solchen zu erfassen, ist abgeleitet aus der Volksliederpflege der Jugendmusikbewegung und setzt voraus, daß das letzte Ideal die Einstimmigkeit ist. Diese Forderung hängt auch noch zusammen mit einem Bestreben der preußischen sozialdemokratischen Musikerziehungsreform, das gleichfalls darauf ausging, den Wert und das Wesen einer Melodie an ihrer äußeren, rational erfaßbaren Form abzutasten.

Im Zusammenhang mit Bestrebungen solcher Art sind auch die schon aus dem 19. Jahrhundert stammenden Versuche, den älteren Melodien der evangelischen Kirchenlieder, besonders denen aus dem Reformationsjahrhundert, ihren originalen Rhythmus zu verschaffen, mit neuen und nicht immer glücklichen Begründungen versehen worden. Auf diese nicht unwichtige Frage kann hier nicht mehr näher eingegangen werden, zumal sowohl ihre wissenschaftliche wie ihre praktische Seite Probleme bietet, die keineswegs schon gelöst sind. Nur darauf soll hingewiesen werden, daß die Betonung der gregorianischen Haltung, was Rhythmus und Tonart anlangt, heute so wenig wie je sich auf ein volkstümlich deutsches Empfinden stützen kann, daß aber an sich eine rhythmische Belebung und Verlebendigung dem deutschen Liedcharakter nicht entgegen zu sein braucht. Ist es doch noch nicht lange her, daß man gerade durch den rhythmischen Vortrag der Lieder ihre Liedmäßigkeit im Gegensatz zur sprachrhythmischen Gregorianik zum Durchbruch kommen lassen wollte. Dazu gehört freilich auch die Harmonisierung, die dem gregorianischen Choralstil nicht angemessen ist. Schon im 16. Jahrhundert setzte sie sich allgemein durch und seither sind auch die Melodien der frühesten Reformationslieder nur in Verbindung mit geeigneter Harmonisation den Menschen, die sie sangen, ganz in Blut und Geist übergegangen. Die historisierende Rückkehr zur unbegleiteten Einstimmigkeit kann

nicht ohne weiteres als geeignetstes Mittel angesehen werden, in der Kirche wie außerhalb den Geist und die Kraft dieser Lieder in weiten Kreisen des Volkes neu zu entfachen. Wo Ort und Gelegenheit eine Einstimmigkeit fordert, braucht deshalb diese Kraft nicht zu erlahmen. Aber gerade hier werden schwierige rhythmische Stellen der sogenannten „Originalfassung" sich immer wieder abschleifen, und je größer die singende Menge ist, desto mehr, zumal bei spontaner Anstimmung. Anders kann das ja auch in der Reformationszeit nicht gewesen sein.

Die evangelischen Kirchenlieder haben neben der Figuralmusik und als ihre eigentliche evangelische Grundlage eine ewige Mission im deutschen Volke. Ihre Zahl ist ungeheuer groß, aber viele werden jeweils vergessen und nur die besten trotzen den Zeiten. Daß zu ihnen vorzugsweise die ältesten gehören, ist ein Zeichen der unverminderten Kraft des ursprünglichen, kämpferischen Protestantismus, trotz aller mitwirkenden Bemühungen, die zunächst im Dienste der Wissenschaft gemacht werden, aber unbewußt schließlich doch auch den großen Gedanken der Zeit dienen. Die kämpferische Haltung braucht nicht eine immer neue Bereitschaft zum Kampfe gerade gegen die gleichen Mächte zu sein, gegen die zu Luthers Zeit gekämpft wurde, wo es galt, gegen des Papsts und der Türken Macht gerüstet zu sein. Sie ist aber heute auf sicherlich lange Zeit hinaus dem deutschen Menschen und Christen notwendig, wo wieder einmal ein Entscheidungskampf für das Bestehen von Deutschtum und deutschem Christentum durchgefochten werden muß. Die evangelische Kirchenmusik hat von je in ihren besten Schöpfungen eine vorwiegend männliche Haltung gezeigt, die auf dem vollen Einsatz der Persönlichkeit beruht. Bewahren wir diese männliche Haltung, so wird sie, wie schon mehr als einmal im Laufe der Geschichte, für das ganze deutsche Volk, für seine Musik und ganze Kultur, für seine Religion und sein ganzes Gemeinschaftsleben auch in kommenden Zeiten eine Quelle der inneren Kraft sein. Die religiöse Durchdringung unseres Volkes ist notwendig zu seiner Erhaltung, und seitdem auch Musik, oder was sich so nennt, zu seiner Zerstörung eingesetzt worden ist und es überschwemmt wird von einer verblödenden und veräußerlichenden Musikfabrikation, von süßlichen, lächerlichen Trivialitäten und Albernheiten, von schmierigen Sentimentalitäten und lüsternen Frechheiten, ist es doppelt nötig, die Kirchenmusik nicht auf ihre liturgische Aufgabe, so dringlich notwendig als allgemeine Grundlage der kirchlichen Tradition sie ist, ganz und gar zu beschränken. Wir brauchen eine Kirchenmusik, die immer wieder im Stande ist, die Regenerierung der deutschen Musik durchzusetzen. Und von der Kirchenmusik her kann eine solche kommen, da sie nur aus religiösen Kräften kommen kann.

Musik der Kirche.

Von Karl Maria Pembaur, Dresden.

Fast hat es den Anschein, als wäre das Streben nach Gemeinschaftsgesang in der Kirche eine Teilerscheinung völkischen Einheitsgedankens. Dies Streben aber, das andachtsbedürftige Volk durch eigene gesangliche Betätigung mehr als bisher an der heiligen Opferhandlung teilnehmen zu lassen, ist aber auch außerhalb der deutschen Grenzen lebendig, es war auch bereits vor dem Weltkriege zu fühlen, nur war die gesangliche Leistung der Kirchenbesucher nach Form und Inhalt mehr oder weniger ein oberflächlicher Behelf. Es wurden einstimmige deutsche Lieder gesungen, welche zu den Vorgängen am Altare keine augenblickliche Beziehung hatten, sondern nur allgemeinen erhebenden Inhaltes waren. Die neuzeitliche liturgische Bewegung hat sich damit nicht zufriedengegeben und trachtet nach organischer Zugehörigkeit der Gesänge und deren würdevollem, von den Andächtigen selbst zu leistendem Vortrage.

Mit dieser Zielstellung verbunden ist aber auch der Wunsch nach einer Neugestaltung des Kompositionsstiles, der aber zunächst unerfüllt bleiben wird, da sich eine einheitliche Neuformung auf künstlerischem Gebiete nicht durch die Verordnungen befehlen läßt, sondern heranreifen, noch besser gesagt, den Menschen wie ein Geschenk des Himmels gegeben werden muß. Auch ein noch so begehrliches Anstürmen gegen bisher geltende Ausdrucksmöglichkeiten musikalischer Kirchenkunst wird keine schöpferische Tat hervorbringen. Der Kampf, der eine einheitliche Kunstform und ihr entsprechende Wiedergabe schaffen soll, wird nie einheitlich zu führen

sein und auch nie zu einheitlichem Siege führen können. Wenn auch der höhere Zweck der kirchlichen Musik ist, Gott und Christi Kirche zu dienen, so darf man nicht außerachtlassen, daß die Gotteshäuser von der schlichtesten Kapelle bis zum prächtigsten Dome erbaut sind, um Gottesbewußtsein und Gottessehnsucht der Menschen zu umschließen, daß wir Erdenpilger ja mit unseren Sorgen und Leiden dorthin wallen, daß wir Sicherheit des Glaubens und Ruhe des Herzens erhoffen, daß wir befreit sein möchten von irdischen Gedanken und hinaufgeführt sein wollen in eine höhere übergeordnete Sphäre.

Wenn also auch der Dienst an und für Gott die erste Forderung ist, so gilt die Aufgabe der Kirchenmusik auch Gottes Geschöpfen, den Menschen. Die vielen Millionen Katholiken, von denen nur ein kleiner Teil in engere geistige Beziehung zur Religion zu treten vermag, sondern ihr durch Tradition, Erziehung, Glaubensbedürfnis mehr gefühlsmäßig zugeneigt ist, sie bedürfen der helfenden Kräfte und keine Kunst vermag so sehr Herz und Sinne emporzuführen, wie die Musik. Nationalität, landschaftliche Eigenart, Überlieferung, künstlerisches Vermögen werden aber in alle Zukunft Verschiedenheiten in Stil und Ausführung zur Folge haben. Auch die charakteristischen Merkmale des Kirchenbaues und seiner Innenarchitektur, seines malerischen Schmuckes rechtfertigen und verlangen einen entsprechenden Stil der Musik. Die Notwendigkeit, in unserer kulturstrebenden Zeit auch kirchenmusikalisch Reinigung und Heilung zu erstreben, bedarf nicht der Motivierung durch Klagen und Kritik über bisher geschätzte Kunstwerte, deren Besitz man sich nach Tagen des Tastens und Ringens doch wieder glücklich schätzen wird.

Religionsfremde und kirchenfeindliche Strömungen aus der Außenwelt, sich breitmachende abwegige Kunstrichtungen und sich als Werke christlicher Kunst darstellende Verirrungen sind Ursache, warum die Kirchenväter in begreiflicher Wachsamkeit der Verweltlichung die Tore verschließen und der Zulassung strenge Prüfung vorausschicken, andererseits aber das Kirchenvolk zu selbständiger Teilnahme am Meßgesange heranbilden möchten. Sie folgen dabei den in Motu proprio und Constitutio apostolica enthaltenen Aufträgen der Päpste. So unbegrenzt auch die heiligen Meßtexte der musikalischen Ausdeutung Anregungen bieten von der demütigsten Anbetung bis zur ekstatischen Verherrlichung, so wird der musikalische Schöpfer immer sein Haupt vor dem des Schöpfers aller Wesen und Welten beugen müssen und darf nie vergessen, daß die Kirchenmauern die profane Welt ausschließen und ein Heiligtum in sich schließen sollen.

Die gesangliche Erziehung soll das Volk befähigen, durch Erlernen der zu einer Messe gehörenden Choräle teilzunehmen an der musikalischen Gestaltung des Hochamtes. Fürsprecher dieser Bildungsideen glauben, daß schon das gemeinsame Respondieren, wie es heute vielfach eingeführt ist, die Anteilnahme des Kirchenbesuchers anregen, ihn gleichsam einordnen werde in das Ceremoniell der Handlung; Gemeinsamkeit der so geschaffenen Aufgabe werde den Einzelnen die vereinende Kraft des gesungenen Gebetes erhebend und beglückend empfinden lassen; und nur die durch Jahrtausende geheiligten Weisen des Chorals werden eine Gesundung und Neugeburt der Kirchenmusik als Kunst ermöglichen, sowie die erhabenste Volksäußerung des Katholizismus im Gesang erblühen lassen; kurz der Choral müsse Musiker wie Laien wieder einen und dem Herzen aller Kirchenmusik, der Liturgie zuführen.*)

Mehrere Versuche, den Choral in die Meßkomposition einzubauen, seine Einzelmotive zu „verarbeiten", Abschnitte des Wortlautes teilweise den Sängern auf der Empore, teilweise den Laien im Schiffe zuzuweisen, liegen bereits vor und werden mehrfach als Repräsentanten eines neuen Stiles angesprochen und gepriesen. Die nähere fachliche und sachliche Betrachtung erweist freilich, daß diese neuen Gebilde nur Zusammensetzungen alter Stilatome sind. Ein paar

*) Ähnliche Gedanken, scharf profiliert und weitgehend ausgeführt, sind Quelle einer Schrift von Rudolf Quoika: Kirchenmusik als liturgisches Prinzip. (Verlag Gebrüder Stiepel, Saaz.) Es ist dies eine die Entwicklung der Kirchenmusik als Kunstgestaltung, sowie die Evolution der Choralpflege beleuchtende Schrift, die alle namhafteren Werke neuerer Erscheinung, wie auch die Bewegung des Volksgesanges sub spezie altaris betrachtet und bespricht. Sie ist allen, die an der Entwicklung interessiert sind, zu empfehlen.

Takte homophoner Accorde wechseln mit einer rezitierten Folge von Choralnoten, entweder frei oder in Taktstriche eingezwängt, dann steigert das alte Hilfsmittel der Imitation den Fortgang, vielleicht wird gar ein Fugato gewagt, das aber kaum über die erste Durchführung hinauskommt, eine unmotiviert eintretende chromatische Wendung gibt dann die „interessante" Würze. Als Abwechslung taucht ein Stück Organum empor oder eine Reihe in der Opernmusik längst verbrauchter Puccini-Quinten. Ist der Autor besonders kühn, dann entstehen durch lineare Stimmführung atonale Kombinationen, die vielleicht gar noch durch arhythmische und polyrhythmische Zügellosigkeiten zu jenen Auswüchsen gesteigert werden, welche die Musik auf anderen Gebieten schon überstanden zu haben hofft.

Daß auf solche Weise kein neuer Stil geboren werden wird, ist sicher. Denn Stil bedeutet Einheit, nicht Vielheit, diese aber nur Stillosigkeit. Eine Credo-Komposition, aus einem solchen Quodlibet zusammengesetzt, wird als ein glücklicher Einfall begrüßt. Bisher aber galt und gilt die kunstgerechte Architektur einer Credo-Vertonung als Prüfstein kompositorischen Formungstalentes. Die Gefahr, daß durch die an sich berechtigte aber stürmische Forderung eines Genus novum der Kirchenmusik manches gekünstelte, unbeholfene, ja stümperhafte Werk geschrieben wird, dem man im besten Falle das Lob des Ringens und Suchens zuzusprechen vermag, ist nahe. Man erinnere sich nur der Flut dilettantischer Erzeugnisse, die der Caecilianismus zeitigte und ihn schließlich mißkreditierte.

In der erwähnten Schrift läßt der Herausgeber Anton Bruckner in unerreichbaren Höhen thronen: „Der Wert des Brucknerwerkes strömt aus der meditativ-intuitiven Persönlichkeit des Meisters und aus seiner Frömmigkeit. Bruckners liturgische Kompositionen stehen heute noch unerreicht in der Literatur da."

Und ich behaupte: Gott hat durch seine Gnade nicht nur den Werken seines Mittlers Bruckner den Ehrenplatz in der Literatur gesichert, sondern eben durch dessen Werke auch der Instrumentalkunst einen Ehrenplatz in der Kirche verliehen. Denn aus diesem frommen Könner — zum Kirchenkomponisten höherer Ordnung gehört auch heute nicht nur Frömmigkeit, sondern auch das Können — spricht doch Gottes Stimme und Gesetz. Und diese Begnadigung eines Einzelnen, dieser Persönlichkeitswert, ist er nicht doch eben der in dieser Führertugend inkarnierte göttliche Wille? Und die tönenden Offenbarungen eines Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Liszt und aller anderen auf diese Welt von Gott gesandten Missionare, sind sie nicht deutliche Gottesgeschenke?

Was soll angesichts solchen erlauchten Musikapostolates das unglückselige Schlagwort einer „unpersönlichen Kunst"? Was das Feldgeschrei gegen den Romantizismus, solange Weihrauch bei Kerzenschimmer ehrwürdige Glasmalerei umdämmert? Was soll eine farblose Musik, solange Meisterwerke jeglicher Art die Kirche schmücken und nicht bloß graue Lichtbilder? Warum dieser leidenschaftliche musikalische Bildersturm, nachdem das Reich des Katholizismus alle Künste umschließt? Sollen nur Architekten, Maler, Bildhauer, ja nur Altarschmuck, Ceremonien, Meßgewänder mitwirken dürfen an der künstlerischen Gestaltung, der Musiker mit seinen Instrumenten soll sich bescheiden oder vollkommen beiseite stehen?

Zugegeben, es liegt in ungenügenden, schlechten Aufführungen instrumentaler Werke eine große Gefahr für die Würde des Gottesdienstes, allein die Aufführung einer Choralmesse von Laien gesungen, unterliegt ja ebenso dem Grade der Ausführung.

Es mögen glückliche Versuche sein, die heute schon die Erlösung aus der Unkirchlichkeit der letzten Jahre prophezeien lassen. Der Choral ist aber ein geweihtes Dokument der ersten Christenheit, er sollte vor Verallgemeinerung und Profanierung behütet werden, er müßte bewahrt werden können in seiner Keuschheit und Einfalt. Er sollte gesichert sein vor ungehöriger Verschwisterung mit harmonischer Begleitung und vor allem vor chromatischer Liebkosung. Es dürfte ihn auch nur derjenige singen, der das sprachliche Idiom des Latein versteht, aus dem heraus Hebung und Senkung, Bewegung und Ruhe des Vortrages zu fühlen sind.

Die Zeit wird erweisen, wann und wie aus Verbot und Geheiß eine neue stilreine Kirchenmusik erstehen wird.

Musik als Kunst wird diese Zeit überdauern. Wo sie sich aber nicht zur Höhe dieses Ehrentitels emporzuschwingen vermag, wo mangelhafte Voraussetzungenn hierzu das ideale Ziel un-

erreicht lassen, wo Musikleistung nur Ausfluß guter Meinung bleiben muß und nicht auf letzter künstlerisch und seelisch gleich starker Hingabe beruhen kann, gelte das Wort von Thomas von Kempen: Der Geliebte sieht weniger auf die Gabe des Liebenden, als auf die Liebe des Gebenden.

Neues deutsches Opern-Schaffen.

Von Hans Költzsch, Mannheim.

Als wir vor zwei Jahren, zu Beginn der ersten Theaterspielzeit im neuen Reich, an dieser Stelle (ZFM 100, 10; Oktober 1933) über den neuen deutschen Opernspielplan schrieben und kritische Musterung einiger neuer Werke (Graener, Klenau, Vollerthun, Roselius) hielten, fanden wir sehr wenig, was sich „Gestaltung von Zeit und Bewegung aus dem Blute echten Volkstums heraus nennen dürfte". Ja es ergab sich eine „erschreckende Schau auf den versiegenden Strom deutschen Opernschaffens". — Heute wie damals harren wir der großen nationalen Oper unserer Zeit entgegen, aber heute schon hat der damals ausgesprochene Glaube an neue Kräfte Wurzeln und Nahrung gefunden!

Über ein Dutzend neuer deutscher Opernwerke lernten wir im Laufe der letzten zwei Theaterspielzeiten kennen, Werke von einer erstaunlichen Vielfalt und Verschiedenheit des Stils, wie sie nur im Lande der Individualisten, nie aber in Italien oder in Frankreich, möglich ist.*) Man möchte wünschen, daß die eigenständige, oft geradezu dickköpfige und wundervoll deutsche Art, mit der sich so ziemlich jeder deutsche Opernkomponist mit der Gattung und sozusagen dem Problem Oper abgibt, auch in der Zukunft erhalten bleibt und nicht etwa untergeht in falscher Befolgung von gegenwärtigen hohen Parolen wie Volksmusik, Gemeinschaftskunst, Oper für alle.

Der Ordnungsmöglichkeiten von 14 neuen Opernwerken ergeben sich viele; wir wollen an Hand der auffallendsten Sicht und Kritik versuchen. Das Einzelwerk und die geschlossene Persönlichkeit dieses und jenes Schaffenden unterwerfen sich naturgemäß in solch einer zusammenfassenden Untersuchung einem möglichst organischen Ordnungszusammenhang, sie müssen nach übergeordneten Gesichtspunkten gewertet werden, die bei dem gesonderten Auftreten der einzelnen Werke, bei dieser und jener Uraufführung und in den kritischen Berichten der Tagespresse, nicht so bestimmend in Erscheinung zu treten brauchen. Die Zeit, die Gattung, der Stil, der Stoff, sie stellen Forderungen, deren Art festzustellen und deren Erfülltwerden nachzuprüfen möglich ist. Dies die kritischen Maßstäbe, denen sich kein Schaffender, mag er sich noch so neu und eigenständig gebärden, entziehen kann — und die vor der zwangvoll notwendigen, wie selbstverständlichen Leistung des Genies ihre höchste Rechtfertigung finden.

Da ist zunächst die Alters- oder Generationsfrage. Kennzeichnenderweise spielt sie eine entscheidende Rolle nur bei den „Alten"; nur bei ihnen erscheinen der Stil, die Einstellung zur Oper, die handwerklichen Fähigkeiten klar und gefestigt, mögen die Ergebnisse den Jungen auch meist „veraltet", nicht mehr zur echten Gegenwart gehörig vorkommen. So bei den Werken von Strauß (1864 geboren), Graener (1872 geb.), Riedel (1880 geb.) und Grimm (1886 geb.). Hingegen schreiben nicht alle „Jungen", d. h. 30- bis 40jährigen auch junge, moderne Musik, ganz allgemein gesprochen. Nein, einige entpuppen sich leider, fehlgerichtet

*) Klavierauszüge und Textbücher von Graeners „Prinz von Homburg" (Berlin Frühjahr 1935), Kempffs „Familie Gozzi" (Stettin April 1934) und Wartischs „Kaukasischer Komödie" (Nürnberg März 1933) stellte uns freundlicherweise der Verlag Bote & Bock, Berlin, zur Verfügung, das Material zu Egks „Zaubergeige" (Frankfurt Mai 1935) überließ uns dankenswerterweise der Verlag Schott, Mainz, das zu Dransmanns Oper „Münchhausens letzte Lüge" die Universal-Edition, Wien, die Auszüge zu Sehlbachs „Stadt" (Krefeld Februar 1935) und Mauricks „Heimfahrt des Jörg Tilman" (Düsseldorf Juni 1935) der Deutsche Musikverlag der NS-Kulturgemeinde Berlin. Die restlichen Werke sind: Strauß, „Die schweigsame Frau" (Dresden Juni 1935), Riedel, „Der Tod des Johannes a Pro" (Darmstadt Januar 1935), Grimm, „Blondin im Glück", Kusterer, „Was ihr wollt", Henrich, „Melusina" (Karlsruhe März 1935), Wagner-Regeny, „Der Günstling" (Dresden Februar 1935), Bodart, „Der abtrünnige Zar" (Köln März 1935).

oder mangels besseren schöpferischen Vermögens, als würdige Vollbärte: Bodart, Henrich, und zum Teil auch Dransmann und Maurick. Und selbst der jüngste und berühmteste Opernkomponist unserer Tage, Wagner-Regeny (1903 geboren), gibt sich in seinem umgefärbten Händel-Stil alles andere denn jugendfrisch und stürmerisch persönlich.

In engem Zusammenhang mit der Generations-Frage steht die zunächst merkwürdig klingende nach der Herkunft der Opernkomponisten. Es zeigt sich nämlich, daß die sogenannten „Männer vom Fach" so gut wie nichts Zukunftsträchtiges mehr zu geben vermögen — wieder sind Graener, Strauß, Grimm, Riedel zu nennen —; wohl solides Können (Graener), ja vorbildlich gutes Handwerk, Geschmack (Strauß), Sauberkeit und Ehrlichkeit selbst bei stark epigonaler Haltung (Riedel), aber in unübersteigbarer stilistischer und weltanschaulicher Begrenzung. Ihnen stehen fachlich an der Seite jüngere Musiker, die nach einer gewissen Zeit der Arbeit an anderen und kleineren Werken endlich die Stunde für sich gekommen zu sehen glauben, nun eine Oper zu schreiben; am folgerichtigsten diese Entwicklung bei Sehlbach, dann besonders bei Egk, auch bei Kusterer, nicht dagegen bei Wagner-Regeny, Maurick und Dransmann. Und diesen allen gegenüber, gewissermaßen, befindet sich ein Lager von „Außenseitern", von nachdenklichen, wagemutigen Musikanten, die sozusagen unbelastet sind, die eigentlich gar nicht zur Gilde der Komponisten, und gar der Opernkomponisten, gehören, die aber doch, nach dem Vorbilde etwa von d'Albert und Schillings, glauben, im Kampf um das Weiterbestehen der Oper mit dem sogenannten gesunden Menschenverstand und einem persönlichen Beitrag eingreifen zu dürfen: der Kapellmeister, Intendant und musikwissenschaftliche Doktor Wartisch, der Pianist Kempff, und leider auch der Kapellmeister Henrich. Ihre Werke verblüffen meist, weil sie mit ihnen irgend einen der vielen Köpfe der Hydra Oper mit Geschick abhauen, Form, Musikdrama, Spiel, Tonalität, Volksmusik. Aber es ist anzuraten, sie nicht zu überschätzen, mögen sie auch, wie man dann gern sagt, begrüßenswerte Bereicherungen des deutschen Opernspielplanes darstellen. Es fehlt ihnen allen doch die zwingende Kraft und das überragende Können.

Eine dritte Frage endlich, die uns mehr als die vorhergegangenen und doch wieder in enger Verbindung mit ihnen mitten in Stil, Gestaltung, Persönlichkeit hineinführt und zugleich zu klarerer Kritik und Scheidung veranlaßt, ist die nach der Stellung zum Musikdrama, das Wort nicht als Einzelbegriff oder Formtypus der Oper, sondern viel weiter als technisches, stilistisches Prinzip, ja als letzten geistigen und weltanschaulichen Untergrund genommen. — Es ist kein Zufall, wenn von den 14 neuen Werken, die hier betrachtet werden, weit über die Hälfte sich zur Gattung Spieloper, zur heiter überlegenen Darstellung von Stoff, Mensch, Welt bekennen (Egk, Kempff, Wartisch, Strauß, Kusterer, Henrich, Dransmann, Grimm); daß ferner einige wenige der vertonten, durchkomponierten Schauspiel-Oper angehören, stark traditionsverbunden und in diesem Sinne wenig neue Werte aufweisend (Graener, Riedel, Bodart) — und daß nur drei Opern (die von Sehlbach, Maurick, Wagner-Regeny) sich der anderen Seite bühnendramatischer Gestaltung, dem Ethos, Mythos, Mysterium zuwenden. Zwingend in Sehlbachs „Stadt" und der vorbildlich zurückgehaltenen „Tendenz": Ich, Opfer, Gemeinschaft; bei Maurick verwischt, ja erstickt durch eine geistig-stilistisch unpassende, minderwertige Musik; und wenig überzeugend in Wagner-Regenys oder besser Victor Hugo-Caspar Nehers „Günstling". Die soziale These dieses Werkes wird nur recht lose gegen Ende zu an die im übrigen schlecht und recht theatralische Handlung angeheftet und nur durch die Intensität einiger guter Musik (der Arie Gils im Kerker) aufrecht gehalten. — Diese Wendung zum Spiel wie die zu dem aus schlichten menschlichen Problemen erwachsenden neuen Mythos bedeutet zugleich eine Abwendung vom Musikdrama, vom alten Mythos, von Musikphilosophie, von Musikpsychologie. Aber die Last dessen, was wir vorhin allgemein Musikdrama nannten, sie hängt immer noch über fast allen Opern-Schaffenden unserer Gegenwart. Wir möchten behaupten, daß die Not so vieler Opernkomponisten aus der Untugend entspringt, der Musik gleichsam zu viel und überall Eintritt in die Oper zu gewähren, — das Kennzeichen und die Gefahr des Musikdramas, welcher Gefahr auch Wagner nicht immer entgangen ist. Zum Musikdrama gehört, das beweist Richard Wagner, nur der große geniale Schöpfer, der eben alles im Werk — und Wagner mit echter Überfülle

sowohl wie mit der technischen Kopie seines eigenen Stiles — dank seines Ingeniums zu formen und mit höchster Intensität zu füllen vermag.

Was Paul Graener im „Prinzen von Homburg" gibt, ist die musikdramatische, auf einem Mindestmaß an selbstgeschaffenem Material aufgebaute Arbeit eines gebildeten, geschmackvollen, instinktsicheren Musikers; klar und streng im Satz, zurückhaltend im Ausströmen von Lyrik, sparsam im Materialverbrauch, wenn auch nicht ohne erkünstelte thematische Verarbeitung, nicht ohne einiges hohles (Vaterland-)Pathos, — im ganzen genau so erfindungsarm, einförmig, ebenso wenig mitreißend durch die Wucht einer schöpferischen Persönlichkeit wie sein „Friedemann Bach". Musikalisches „Machen" ohne letztes Müssen; Technik und Oberfläche, kluge, sparsame Disposition, Gefühl der Verantwortung gegenüber der stofflichen Vorlage, und doch Übergewicht einer genialen Dichtung über eine nur talentierte Musik. — Zu einer ähnlichen Einordnung und Bewertung gelangt man bei Richard Strauß' neuer Oper, nur daß hier, abgesehen von dem anders gearteten dramatischen Vorwurf, ein überragendes artistisches Können über alle Klippen, selbst über den Erfindungsmangel und den an seelischer Vertiefung, erfolgreich hinwegsteuert. — Wie auch ein bescheidenes Talent, noch dazu der Generation von 1880 entstammend und im großen und ganzen als nicht mehr denn als Wagner-Pfitzner-Epigone anzusprechen, durch die Ehrlichkeit und Sauberkeit der künstlerischen Gesinnung und durch die Wahrhaftigkeit und Inbrunst seiner Tonsprache zum tiefen Miterleben zwingen kann, das erweist Wolfgang Riedel in seiner Oper von Liebe, Entsagung und Tod des Feldhauptmannes Johannes a Pro. — Eugen Bodart dagegen zeigt in seiner „musikalischen Legende" vom „Abtrünnigen Zaren" (nach Karl Hauptmann) noch einmal, wie hinter einem großen technischen Können schöpferische Armut, dazu Mangel an Disziplin und stilistischem Geschmack verborgen ist.

Was wir Gefahr des Musikdramas nannten, das ist in voller Wucht keinem geringeren denn einem der besten jungen deutschen Musiker beim Schaffen seines Opern-Opus 1 begegnet: Werner Egk in seiner „Zaubergeige". Geplant war eine Spieloper, sogar eine in Vielem echt volkstümliche, auf Grund eines in der Einfachheit der Personen, der Handlungsführung und der Zeichnung großartigen Märchenstoffes. Viele notwendige Voraussetzungen sind bei Egk vorhanden: eine kerngesunde, von bajuwarischer Kraft strotzende Musikalität, die Gnade quellfrischen, unerschöpflichen Einfalls, eine echte Verbundenheit mit Blut und Boden, die in volkstümlichen Tönen und Rhythmen, nie billig romantisierend oder gar unecht eingefügt, Klang wird, und ein unerhörtes technisches Können, erscheint es bei dem 34jährigen Egk wohl noch vielfach ungeschliffen, ungestaltet. Dieses Können, dazu eine geradezu wuchernde Besessenheit, Musik in der Oper zu schreiben, das hat Egk die Spielregeln seines Stoffes und seiner Werk-Gattung nahezu vollkommen verkennen und ihn eine Märchen-Spieloper im Gewande der großen Oper, mit allem musikalisch-technischen Apparat und Aufwand, schreiben lassen. (Aufwand nicht äußerlich verstanden, denn der orchestrale Apparat umfaßt ein gar nicht großes Orchester mit nur zweifacher Holz-, aber stärkster Schlagzeugbesetzung.) Daß trotz mancher Längen, die in einer angekündigten Überarbeitung beseitigt werden sollen, trotz der Wandlung absoluter Musikalität in musikdramatische „theatralische Klanggesten" (Ausdruck einer tiefdringenden Kritik über Egk) noch soviel an schöpferischen Eigenwerten, soviel an musikantischer Kraft spürbar wird, spricht für das hohe Ingenium des jungen Komponisten. Freilich kann nicht verschwiegen werden, daß seine Oper, weniger andere Werke, eine Reihe stilistischer, man möchte sagen dickköpfiger Manieren aufweist: Vorliebe für bitonale Klangzüge und Mischungen, für Dur-Moll-Mischungen, für Klänge mit normalem und erhöhtem Grundton, für den schnellen Wechsel von grad- und ungradzeitigem Takt. Sie stehen im Gegensatz zur ungebrochenen Kraft besonders der melodischen Erfindung, zur urwüchsigen Art plastisch-musikalischer Zeichnung bei Spott und Groteske, und der seltenen Fähigkeit, durch ganze Szenen hindurch, über Lieder, Arien und Ensembles hinweg die Spannkraft der rein musikalischen Führung nicht erlahmen zu lassen.

Wohin es führt, wenn solche musikalischen, von der Selbstkritik nicht gehemmten Wucherungserscheinungen Musiker geringeren Ranges und von weniger innerer Festigkeit überfallen, das beweisen Hansheinrich Dransmann, Hans Grimm und Ludwig Mau-

rick. Der Sensualismus, der durch den großen Vorkriegs-Musiker Richard Strauß eine letzte Höhe, eine fast undeutsche Grazie, feinen Adel, Farbe und Duft erhalten hatte und dem sich auch Musiker wie Egk, da wo sie sich gesund musikantisch austoben, huldigen, er wird in der Hand der Nachahmer zum Plätschern im Klang, zum Genießen des Billigen, zu Gewöhnlichkeit, zum Kitsch. Ein erheblicher Teil von Mauricks Musik und Dransmanns und Grimms Opern im ganzen gehören zur Gattung Kitsch in der „Kunst"! Grimms süßlicher Klang, hervorgerufen durch Dominantsept- und Nonenakkord-Manie, sein abgetragener Schwung, seine geradezu lachhafte Einfalt in der musikalischen Erfindung, — ihnen stellen sich, in etwas größerem Format und unterbaut von einem viel größeren fachlichen Können, die Leistungen Dransmanns in seiner „Münchhausen"-Oper würdig an die Seite: zunächst eine mehr dem Textdichter zuzuschreibende, oberflächliche dramaturgische Handlungsführung, die sehr geschmackvoll darin gipfelt, daß einem widerborstigen Vormund ein größeres Quantum Weißbier eingeflößt wird, er darauf nicht „hinaus"gelassen wird und so, von (musikalisch ausgemalten) Beschwerden in Leib und Darm gepeinigt, seine Einwilligung zur Heirat des zweiten Opern-Liebespaares geben muß; dazu eine entsetzliche redselige, schwammige, kurzatmige, kontrapunktisch aufgeplusterte, rhythmisch einförmige und platte, überzeichnende Musik, die kaum die Kraft hat, auch nur 5 Takte lang anständig in einer Tonart zu verharren; deren Lyrik zu Kitsch, deren „heitere Beschwingtheit" zum platten Schlager-Rhythmus wird, ja die im Grunde keine andere als die einer opernhaft aufgetakelten schalen Operette darstellt, so wie ja auch die Handlung ganz operettenhaft gebaut, im Knoten geschürzt und „gelöst" wird. — Wenn von einem französischen Musikschriftsteller einmal ausgerufen wird, die Opernkomponisten sollten doch bei ihrer Arbeit zur rechten Stunde den Musikkasten zuklappen, so gilt dieser Wunsch in erhöhter Stärke für Komponisten wie Grimm und Dransmann. Was Hansheinrich Dransmann zudem betrifft, so können wir uns, das muß hier mit aller Deutlichkeit gesagt werden, nicht vorstellen, daß ein Mensch, der einmal ein Ensemble „affaires d'amour" schrieb, die heroische Musik eines neuen völkischen Oratoriums („Einer baut einen Dom", auf Worte von Carl Maria Holzapfel, uraufgeführt auf der Düsseldorfer Tagung der NS-Kulturgemeinde im Juni 1935) zu gestalten imstande ist!

Zu sagen, daß das Opernwerk Ludwig Mauricks auch an die Seite derer von Grimm und Dransmann gehört, ist peinlich genug, erlebte es doch seine Uraufführung bei der eben erwähnten Reichstagung, wenn es auch schon in den Jahren 1928 bis 32 geschrieben wurde. Aber der Gegensatz zwischen Idee und Ausführung, und in ihm allein schon der eines dichterisch beschwingten Textes und einer fehlgelungenen Musik, ist so augenscheinlich, daß jedes Beschönigen fehl am Platze wäre. Mauricks „Gemeinschaftsoper" handelt als einziges Werk von den hier zitierten von einem Gegenwarts-Stoff, — zweifellos dadurch eine Aufgabe, die höchster schaffender Kraft bedarf. Aber die Kraft Mauricks gehört nicht der gestaltenden, pulsierenden, kernigen, nervenstarken Gegenwart an, sie ist die schwächliche, weichliche, bloß genießende einer überlebten Vergangenheit. Diese überquellende, ungezügelte, der Selbstkritik bare Musikseligkeit schafft aus der gedachten Gemeinschaftsoper gerade das Gegenteil, einen persönlichen Musik-Erguß, der gewiß echt sein wird, der aber nie und nimmer eine Gemeinschaft zusammenzwingt. Oder sollte diese neue Kunst-Gemeinschaft sich, wie Maurick, verzückt in Dominantsept- oder Subdominantsext-Akkorden, in schwulstigen Sequenzen, billigen Terzwechseln, in der verdünnten, verwässerten Klangwelt Schuberts, Puccinis, Wagners, Strauß' ergehen wollen, sollte sie zufrieden sein mit ein paar plastischen Motiven, einem hübschen Teehaus-Liedchen, einer Seite (von 279) feinen Ausdrucks-Rezitativtones, zufrieden mit einem Riesenaufwand an orchestralen und darstellerischen Mitteln, — sollte auch ihre innere Erhebung durch Sonne, Heimat oder Weib sich in billigstem Gefühls- und Klangrausch äußern, — kurz, sollte sich diese neue Gemeinschaft zum bombastischen Jugendstil, zum musikalischen Kitsch bekennen? — Wir sehen den Hauptgrund für diese Sachlage darin, daß hier nicht eine starke geistige Kraft einen symbolkräftigen schönen Stoff gestaltet, sondern ein unreifer Musiker ihm nur ein billiges, gefällig aussehendes, in der Qualität fragliches, zumindest höchst fadenscheiniges Mäntelchen umhängt. So ist auch Mauricks interessanter Versuch, eine Art antiken Chor in seine Oper einzubauen, restlos mißlungen, einfach weil die musika-

lische Substanz, die aus dem Munde dieser Chormassen quillt, unwürdig für Wesen und Aufgabe ihres Trägers ist.

Eine wesentlich anders geartete Gruppe von Opern-Komponisten begegnet uns in Otto Wartisch, Hermann Henrich, Wilhelm Kempff, Arthur Kusterer. Hier finden wir nicht die Abgeklärtheit und Sicherheit des Bewältigens schwerer operndramatischer Aufgaben — wie bei Graener, Strauß und Riedel —, auch nicht den genialen Überschwang eines einfallsgesegneten Vollblutmusikanten (Egk), und glücklicherweise auch nicht die Ausdrucks-Verstiegenheit und den Musikflitter Dransmanns, Grimms und Mauricks. Hier finden wir einerseits nüchternes, gediegenes Handwerk, besonders bei den Kapellmeister-Komponisten Wartisch und Henrich. Dabei zugleich die Schwächen bloßen Handwerks: Mangel an Frische und Ursprünglichkeit sowohl der Erfindung wie der Arbeit, erkünstelte Führung des musikalischen Stromes. Werden die melodischen und harmonischen Verkrampfungen bei Wartisch noch stellenweis gerechtfertigt durch die Absicht grotesker Zeichnung, und zudem aufgewogen durch lebendige Rhythmik und durch Eigenwerte in der lyrischen Sprache und in den Chorsätzen, so suchen wir vergeblich nach solchen Vorzügen bei Henrich, der in seiner „Melusina-Undine"-Oper unfruchtbare, langweilige Kapellmeistermusik nach Art des 19. Jahrhunderts schreibt. „Spielopern für das Volk" sind beide Werke nicht, dazu ist die Sprache des einen (Wartisch) zu schwierig und spröde, wenn auch der Handlungsvorwurf denkbar glücklich in der komödiantisch-bunten Entwicklung, und den anderen hat anscheinend sein ehrliches Wollen von einfachen Formen, Rezitativen, Liedern und Arien (und einem unglaubhaft schlechten Dialog) über den vollkommenen Mangel an Einfall und Substanz hinweggetäuscht. — Die gleiche, ja noch lebendigere Frische und buntere Farbe handwerklichen Könnens sind Kennzeichen auch für die Opern Kempffs und Kusterers, deren Entstehung schon zwei bis drei Jahre zurückliegt. Was sie ferner auszeichnet, ist die Unbekümmertheit und doch Sicherheit, mit der sie über alle etwa auftauchenden Schwierigkeiten hinweg persönliche, im Schein und Sein übereinstimmende Lösungen des Opern-„Problems", nämlich lustiges, bewegliches musikalisches Theater geben, der eine eine italienische Stegreif-Komödie, der andre ein ganzes originales Shakespeare-Lustspiel. Die Forschung nach Kraft und Substanz ergibt freilich ein ungleichartiges Bild: Kempffs bis zum Unpersönlichen tonale, immer geschmackvolle, knappe, nie selbstgefällig redselige Musik ist überall da gut, wirkt zwingend, wo sie zweckhaft theatralisch, vor allem pantomimisch und in jeder Weise malend eingesetzt ist; da wo sie, etwa in der Lyrik, frei musikalisch strömen soll, enthüllt sie doch Kraft- und Wärmemangel, Ärmlichkeit und Dürre. (Man vergleiche dafür ein Ensemble Kempffs mit einem etwa von Egk!) — Dagegen spricht mit Kusterer ein Musiker von großer Selbständigkeit im ganzen, der Anlage und selbst dem Stilgemisch seines Werkes, wie im einzelnen, in vielen treffenden Erfindungen und bezwingenden musikalischen Schönheiten.

Erich Sehlbachs Oper „Die Stadt" und Rudolf Wagner-Regenys „Günstling" stellen allen bisher untersuchten Werken gegenüber die auffallendsten, wichtigsten und fortschrittlichsten Versuche neuer Opern-Gestaltung dar. Beide gehen zusammen in der nahezu restlosen Wegwendung (nicht Verneinung oder Geringschätzung) vom Musikdrama Richard Wagners und überhaupt von dem, was wir musikdramatische Haltung nannten. Beiden gelingt das schwierige und kühne Werk zu beachtenswerter persönlich-geistiger und musikalisch-theatralischer Geschlossenheit des Stiles. Beider Ausgangspunkt sind die Elemente der Musik und des Operntheaters: einfache klare, melodische Linien, urtümlicher Wert harmonischer und rhythmischer Bildungen, — die menschliche Stimme, — einfache, verständliche, gutgegliederte Handlungsführung mit Wechsel von Licht und Schatten und einer stofflichen Grundlage, deren höherer Sinn ohne allzu lehrhafte Absicht dargelegt wird. Beider Haltung ist die von geistig-ethisch gerichteten Musikern, in größtem Gegensatz zu der etwa Grimms, Dransmanns, Mauricks, jener Sensualisten, die, wie wir sahen, in der platten Materie verhaftet blieben. — Beide Opernwerke sehen in der spartanischen Sparsamkeit bei der Verwendung der Mittel zunächst primitiv aus, und ganz besonders, wenn man zurückdenkt an Wust und Überschwang bei Maurick und Dransmann. Beider Primitivität ist unbedingt ehrlich und echt; es liegt uns fern, bei aller Kritik an Wagner-Regeny diese Echtheit des künstlerischen Wol-

lens zu bezweifeln. Darum ſtellt dieſe Einfachheit, ja Einfalt des Stiles auch höchſte Anforderungen an die Schöpfer. Anforderungen, denen beide, jeder in verſchiedener Weiſe, nicht ganz gewachſen erſcheinen. Das äußerlich auffallendſte Merkmal in Wagner-Regenys Oper, die Übernahme barocken, Händelſchen Melodien- und Stilgutes, wird dem Komponiſten zum Verhängnis, da es das Zuwenig an eigengewachſener Muſik einmal und das Zuwenig überhaupt an beſtimmender ſchöpferiſcher Geſtaltung bloßlegt. Der Wert des Werkes von Wagner-Regeny liegt ſo durchaus im Formalen, nicht im Subſtantiellen, Gehaltlichen! Und ſelbſt dieſes Subſtantielle erſcheint nur an wenigen Stellen rein: im Gebet des Arbeiters Gil, im Eingangschor, in der Mordſzene, in der Leidensſzene der Königin; an anderen hingegen erleidet ſeine Wirkung empfindlich Einbuße durch gewiſſe Angewohnheiten (Manieren), einförmig oſtinate Motiv-Führung, abſichtlich eingeſchobene tonartsfalſche Beitöne. — Die Muſik Sehlbachs wirkt dem gegenüber offenbar gehaltvoller, aus tieferer ſchöpferiſcher Quelle geboren. Auch ſein (ſelbſtgeſchriebener, ſprachlich allerdings nicht hochſtehender) Text darf den Vorzug gegenüber dem etwas oberflächlich theatraliſchen Caſpar Nehers-Wagner-Regenys beanſpruchen, tiefer begründet zu ſein. Dafür iſt aber Sehlbach das überlegene, oft verſtandeskalte Gelingen Wagner-Regenys noch nicht gegeben. Sein muſikaliſcher Fundus iſt ärmlicher, beſonders der Rhythmus erſchöpft ſich in nur wenigen, wenn auch plaſtiſchen Geſtaltungen; ſeine Melodik iſt auch in tonal eingeengten Linien immer perſönlich und von einem ſauberen kontrapunktiſchen Satz wirkungsvoll unterſtützt und belebt, ihre Strenge und Einfachheit äußert ſich faſt allzu oft in diatoniſcher, ja pentatoniſcher Führung, ja ſie entbehrt gelegentlich der notwendigen Ausdrucks-Fülle und Spannung. „Manieren" ſind auch hier vorhanden: Akkordrückungen und Quartenverſtärkungen, vor deren allzu häufigem Gebrauch viele junge Komponiſten (Reutter!) geradeheraus gewarnt werden müſſen. Nur an wenigen Stellen ſchlägt die Einfachheit der muſikaliſchen Zeichnung in Einfalt, ja Trivialität um (Szene Fürſt-Fürſtin, Verſchwörer-Szene), an anderen dagegen, und das iſt ein letzter peinlicher Reſt muſikdramatiſcher Gefühlsrealiſtik im Muſizieren, werden dieſe ſchönen einfachen Motive und Themen programmatiſch verarbeitet (Intermezzo II!), im Wert verbilligt durch zu reichliches Zitieren, das pentatoniſche „Stadt"-Motiv beiſpielsweiſe ſo zu Tode verarbeitet. — Trotz dieſer Schönheitsfehler, die zu einem Teil wieder durch eine opernhaft echte Formverbundenheit und -Erfüllung überdeckt werden, gehört Sehlbachs Werk zum beſten neuer deutſcher Opernmuſik, — wenn wir auch leiſe Zweifel hegen, daß Sehlbach in ſpäterem Schaffen einmal über dieſe vorläufig ſelbſtgewollte Einfachheit hinaus zu einer größeren ſchöpferiſch-geiſtigen Beweglichkeit gelangt.

*

Unſere Schau auf neues deutſches Opern-Schaffen erhebe ſich zum Schluß vom einzelnen Werk hinweg noch einmal auf das Ganze und auf ſeinen Weg, ſein Ziel und ſeinen Sinn. Vor zwei Jahren lag der Fehler nahe, im Urteil zu hart zu werden, Enttäuſchung und Skepſis zu ſtark ſpürbar werden zu laſſen, einfach weil man das Neue zu begierig begrüßte, weil man hohe Offenbarung, kühnſte Geſtaltung erwartete, wo man über Verſuch, Anſatz und Taſten hinaus kaum mehr erwarten durfte. Heute aber iſt bereits, bei aller Demut in ſchöpferiſchen Dingen, mehr zu fordern — und auch der Grenzſtrich zwiſchen wahrer zeitgebundener Kunſt und derjenigen, die nur äußerlich ihre Attribute trägt, und der Grenzſtrich zwiſchen Berufenen und bloß Mitmachenden unerbittlicher denn je zu ziehen.

Die Menſchen, die heute Muſik ſchaffen, ſind nicht mehr organiſch verwurzelt in einer „Tradition", ſie beſitzen nicht mehr die zwingende Art und Richtung einer Lern-Grundlage wie frühere Generationen; ſie können ſich „orientieren", und ſie tun das: nach der Romantik hin, nach Bach oder Händel hin, nach altdeutſchen oder niederländiſchen Stilen hin, nach Mozart, Gluck, nach dem Volkslied, dem „Singſpiel", der „großen Oper" hin. Welch ungeheure Gefahr — für die Beſtändigkeit des Charakters und der Perſönlichkeit nämlich! Dieſer Gefahr iſt, wie wir ſahen, Wagner-Regeny leider unterlegen, und auch ſehr eigenſtändige und eigenwillige Opern-Schöpfer wie Sehlbach und Egk konnten ſie nicht immer bezwingen. Einheit und Geſchloſſenheit des Stiles, Treue zu ſich ſelber, Lauſchen nach innen, organiſches Formen — die Gnade des Schaffenkönnens ſtreut das alles nicht billig aus, das alles will nicht genoſſen, ſondern errungen, gegen fremde Gewalten gehalten werden.

Konzertleben im neuen Deutschland.

Von Heinrich Laber, Gera.

In der für uns Deutsche endgültig überwundenen Zeit der Atonalität hörte man immer wieder Stimmen, die behaupteten, daß diese damals neue Richtung unter allen Umständen Trumpf sein müsse. Verächtliche Auslassungen über die Ewigkeitswerke Richard Wagners bekam man zu hören. Selbst an Beethoven wurde in unwürdiger Weise kritisiert. Ganz zu schweigen von der Herabsetzung unserer Romantiker. Und was erst mußte nicht alles Bruckner über sich ergehen lassen. Am liebsten hätte man von dieser Strömung unsere überkommene Konzertmusik beseitigt gesehen.

Es muß aber auch gesagt werden, daß es zum Glück in unseren deutschen Landen auch aufrechte und charaktervolle führende Musiker gab, die sich unter keinen Umständen der nun gründlich ausgemerzten Richtung beugten und die in Worten und in Taten bekundeten, daß unsere großen Tondichter niemals und von keiner Seite angetastet werden können und daß die herrlichen Schätze dieser unvergänglichen Meister für alle Zeiten ihre hohe Mission beibehalten werden, und dies noch in Jahrhunderten, wenn kein Mensch mehr an die jüngst vergangene Epoche mit ihren krankhaften Auswüchsen denken wird.

Daß aber eine allgemeine Gesundung in unserem deutschen Musikleben eintrat, das verdanken wir unserem großen Führer Adolf Hitler. Er hat uns den Weg gezeigt, den wir gehen müssen und den wir auch dank seiner überwältigenden Initiative gegangen sind. Für uns deutsche Musiker ist es eine Ehrenpflicht, dessen stets in Dankbarkeit eingedenk zu sein.

Der Neuaufbau unserer deutschen Musikkultur hat uns mit aller Deutlichkeit vor Augen geführt, welch hohen, ethischen, erzieherischen und völkischen Wert unsere musikalischen Veranstaltungen in sich tragen.

Da steht in erster Linie die NS-Kulturgemeinde mit ihrem Konzertringen. In meinem engeren Wirkungskreis in Gera bilden diese Veranstaltungen einen sehr wichtigen Faktor im musikalischen Neuaufbau. Der Zweck dieser Konzerte ist vor allem der, allen Schichten der Bevölkerung wertvolle und leicht verständliche Musik zugänglich zu machen und auch diejenigen Volksgenossen zu gewinnen, die bisher dem Konzertsaal fremd gegenüberstanden. Jedes einzelne Konzert trägt einen bestimmten einheitlichen Charakter. Auch die Eintrittspreise sind derartig niedrig gehalten, daß jedermann in die Lage versetzt wird, diese Veranstaltungen zu besuchen. Wichtig dabei ist naturgemäß eine zweckmäßige Propaganda. In Gera haben wir in der Tat bei diesen Konzerten in der vergangenen Spielzeit ein Bild wahrer Volksgemeinschaft erlebt, und der Besuch derselben war ein ausgezeichneter. Bei einem Konzertabend konnte sogar die Nachfrage nach Karten nicht befriedigt werden.

Nicht minder wichtig sind Schüler- bezw. Jugendkonzerte, auf die wir ein besonderes Augenmerk richten müssen. In meiner Praxis habe ich es erlebt, daß diese Veranstaltungen auf besonders fruchtbaren Boden fallen. Unsere Jugend kann aber auch nicht früh genug mit unseren Meisterwerken vertraut gemacht werden. Doch ist auch dabei zu beachten, daß bei der Wahl der vorzuführenden Werke nicht zu hoch gegriffen wird. So wird es immer, auch für die Ausführenden, eine besondere Freude sein, zu beobachten, mit welch leuchtenden Augen und heller Begeisterung ein Werk, wie beispielsweise die Paukenschlag-Symphonie von Haydn, von dieser jugendlichen Gemeinde aufgenommen wird.

Neben diesen beiden Kategorien von musikalischen Veranstaltungen haben wir außerdem die Konzerte der musikalischen Gesellschaften oder auch städtische Konzerte. So in Gera die Konzerte des Musikalischen Vereins mit den großen Meisterwerken für Orchester, hervorragenden Solisten und bedeutenden Kammermusikvereinigungen. Aber auch diese Veranstaltungen sind für die Allgemeinheit bestimmt und erhalten die Mitglieder der NS-Kulturgemeinde besondere Vergünstigung durch Ermäßigung der Eintrittskarten. „Kraft durch Freude" wird dabei eine erhebliche Anzahl Freikarten überwiesen.

Es hat sich hier gezeigt, daß beide Institutionen, die Konzerte der NS-Kulturgemeinde, wie die des Musikalischen Vereins, notwendig sind und sich gegenseitig ergänzen. Man kann einem

Zuhörerkreis, von dem ein Teil zum ersten Mal den Konzertsaal betritt, nicht ohne weiteres eine Bruckner-Symphonie vorsetzen. Er muß, wie schon oben erwähnt, durch gute und nicht zu schwer verdauliche Kost erst erzogen werden Musik zu hören, während unsere musikalischen Gesellschaften über eine langjährige Tradition verfügen und es sich ganz von selbst versteht, daß hier die großen und anspruchsvollen symphonischen Werke von Beethoven, Brahms, Bruckner, Reger, Richard Strauß usw. zum Vortrag kommen. Allmählig müssen auch diese Meisterwerke bei den Konzerten der NS-Kulturgemeinde eingeschaltet werden.

Eine gegenseitige Verschmelzung der beiden Konzerteinrichungen dürfte sich m. E. im Laufe der Jahre von selbst ergeben, entsprechend dem Gemeinschaftsgeist unseres Dritten Reiches.

Wertvolle Kammermusik und Liedervorträge für einen kleineren Kreis bietet hier ferner die Vereinigung für Dichtkunst und Musik.

Aber auch außerhalb des Konzertsaales müssen wir uns dafür einsetzen, daß bei allen sich ergebenden Gelegenheiten unsere deutschen Volksgenossen nur immer das beste und schönste unserer deutschen Musik zu hören bekommen. So besonders bei unseren nationalen Feiern, wobei naturgemäß auf das allgemein Verständliche Rücksicht genommen werden muß.

Wertvolle Aufbauarbeit können wir Musiker auch dadurch leisten, daß wir die Ortsgruppenabende der NSDAP künftig mehr als bisher musikalisch ausgestalten. Denn überall, wo sich eine Möglichkeit ergibt, Musik ins Volk zu tragen, müssen wir sie ergreifen. Auch kann dadurch mancher Volksgenosse, der dem Konzertsaal noch fernsteht, gewonnen werden.

Musikalische Veranstaltungen sollten wir, wo es nicht bereits schon geschehen ist, auch in der Peripherie durchführen. Der einfache Mann und auch die einfache Frau in der Vorstadt sollen unsere edle Kunst nicht länger entbehren. Wenn sie nicht zu uns in den Konzertsaal kommen, dann müssen wir eben zu ihnen kommen; denn im Dritten Reich gehören wir alle zusammen, und Musik ist Allgemeingut.

Und nun zur Hausmusik! Daß dieselbe durch das unentbehrliche, künstlerische und politische Ereignisse vermittelnde Radio in den Hintergrund gedrängt wird, läßt sich nicht verleugnen. Desto mehr müssen vor allem unsere Musiklehrer und -lehrerinnen, wie auch die Schulen die größte Aufmerksamkeit darauf verwenden, daß sie wieder auflebt und möglichst wieder diesen Stand erreicht, den sie vor Jahren eingenommen hat. Gerade durch die Hausmusik wird das musikalische Fundament gelegt zum Eindringen und Verstehen der Werke unserer großen Tondichter.

Ein besonderes Kapitel bilden die Konzerte unserer Chorvereinigungen. Auffallend ist bei Chorkonzerten, daß Veranstaltungen mit großen gemischten Chorwerken, besonders bekannter Natur, fast durchweg allgemein stark besucht sind, während man zum Teil, besonders in unseren sogenannten höheren Kreisen, dem Männerchor immer noch mit einer gewissen Skepsis gegenübersteht, obwohl sich ein nicht ungünstiger Wandel im Laufe der Jahre, dank der Bestrebungen des Deutschen Sängerbundes vollzogen hat. Besonders die Gausängerfeste dieses Jahres haben im hohen Maße zur Anerkennung des Männerchores beigetragen. Die Verdienste des deutschen Männergesanges um die Pflege des deutschen Volksliedes seien hier hervorgehoben. Selbst das kleinste und einfachste Dorf hat seinen Männerchor, der auch dazu beiträgt, daß unser deutsches Volk wieder ein singendes Volk wird.

Wenn unser Musikleben im neuen Deutschland durch die gegebenen Verhältnisse auch ganz verschieden eingestellt ist und auf der Basis des bisher Erreichten unentwegt weitergearbeitet werden muß, so können wir doch mit Befriedigung feststellen, daß dasselbe einen außerordentlich hohen Wert im gesamten Kulturleben unserer Nation in sich birgt.

*

Und nun zum Schluß noch ein Wort über die Musik fremder Völker. Wir alle wissen wie hoch unsere deutsche Musik und unsere deutschen Künstler im Ausland geschätzt sind. Es ist deshalb unsere Pflicht, die anerkannten Tondichter ausländischer Nationen auch bei uns zu Worte kommen zu lassen. Wir erfüllen damit, gleich dem Sport, eine Aufgabe, die zu einem Näherkommen und gegenseitigen Verstehen der Völker beiträgt.

Der Orchestermusiker im neuen Deutschland!

Von Leo Bechler, Weimar.

Prof. Dr. Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer! Diese Nachricht hat in weiten Musikerkreisen helle Freude hervorgerufen. „Wir danken es dem Reichsminister Dr. Goebbels, daß er uns diesen Mann, der durch seine Kampfreden der letzten Jahre gezeigt hat, daß die innere Berufung in ihm längst lebendig war, nunmehr an die Stelle im neuen Deutschland gesetzt hat, die eine Führerpersönlichkeit vom Range Peter Raabes längst forderte." Wer stimmte diesem Satz aus der Begrüßung des neuen Präsidenten durch den Herausgeber dieser Zeitschrift im Augustheft nicht zu! Besonders wird der neue Präsident wohl von der freien Musiklehrerschaft und von den Orchestermusikern begrüßt, trat er doch für diese jederzeit warm ein.

Vom Herausgeber der Zeitschrift für Musik aufgefordert, über die Wünsche und Ziele der Orchestermusiker im neuen Deutschland kurz zu berichten, brauchte ich nur Peter Raabes Ausführungen über die Orchestermusiker aus seinem großen Vortrag „Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur" auf der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer zu zitieren, und fast alles über die wirtschaftliche Sicherstellung der Orchestermusiker und die Ausbildung des Nachwuchses wäre gesagt. Nach der Feststellung, daß kein Land der Erde eine solche Fülle vortrefflicher Orchester, Opernbühnen, Chorvereinigungen und Musikschulen hat wie unser deutsches Vaterland, stellt er fest: „Was hier zu tun bleibt, ist nicht zerstören, sondern befestigen." Leider hatte man bezüglich der Orchester sehr viel zerstört! Ganz besonders seit der Notverordnung vom September 1931 herrscht in vielen Orchestern eine Unsicherheit, die der künstlerischen Weiterentwicklung entschieden im Wege steht. Die bisherige beamtenähnliche Dauerstellung mit Pensionsberechtigung wird seitdem immer mehr versagt. Prof. Raabe schildert selbst, daß in dem von ihm bisher geleiteten Orchester durch diese Umstände zwei äußerst wichtige Stellen lange unbesetzt waren, ja daß er die Stellen gar nicht mehr ausschreiben ließ, weil er sich bewußt war, keine brauchbaren Vertreter zu bekommen, wenn die Stellen nur für ein Jahr ausgeschrieben würden. Tatsächlich sind im Augenblick dreijährige Verträge in alten bewährten, früher beamteten Orchestern schon Errungenschaften! „In diesen Zuständen liegt eine außerordentliche Schädigung der deutschen Musik und ohne schleunige Abhilfe auf diesem Gebiet ist an einen Neubau der musikalischen Kultur überhaupt nicht zu denken. . . . Wer von einem Stande erreichen will, daß er etwas Besonderes leistet, etwas, das dem ganzen Volke zugute kommt, es auf eine höhere Stufe zu heben hilft, der muß diesen Stand besser stellen, aber nicht schlechter." So unser neuer Herr Präsident! Immer weiter möcht' ich ihn zitieren, hat sich doch verschiedentlich eine direkt gegenteilige Meinung geltend gemacht, ist man der Ansicht gewesen, — oder ist man es gar noch? — daß das Beamtentum der Orchestermusiker gänzlich zu verschwinden habe und auch verschwinden werde.

Es ist eine unumstößliche Tatsache, daß der bisherige künstlerische Hochstand unserer Orchester, der stark zu Deutschlands kultureller Weltgeltung beitrug, auf die gesicherte Existenz ihrer Mitglieder zurückzuführen ist. Auch heute ist es die Sehnsucht des Orchestermusikers, wie die aller ernsthaft strebenden Menschen, nach Jahren der Wanderung zu einer sicheren Existenz zu gelangen. Erst eine solche ermöglicht restlose Hingabe an den Lebensberuf. In Anbetracht des Fleißes, der aufzuwenden ist, um sich die Befähigung zur Ausfüllung einer Stellung in einem Kulturorchester zu erwerben, ist eine vertragsmäßige, kurzfristige Anstellung wirklich kein erstrebenswertes Ziel, um so weniger, als man dem Musiker nie ein Gehalt bewilligen würde, das ihm ermöglicht, ausreichend für das Alter zu sorgen. Es ist doch so, daß man die in den letzten Jahren in die Orchester eingetretenen Mitglieder ohne Aussicht auf Alters- und Hinterbliebenenversorgung und ohne Sicherung ihrer Existenz wirtschaftlich nicht etwa besser, sondern in vielen Fällen sogar schlechter stellt. Hieraus ist die bisher herrschende Tendenz deutlich zu erkennen. Es ist bedauerlich, daß man auch bei führenden Persönlichkeiten der Reichsmusikkammer auf die Ansicht stieß, das Beamtentum der Musiker sei

nicht mehr zeitgemäß. Man wollte anscheinend durch wesentlich höhere Gehälter einen Ausgleich schaffen, ja es wurde an die amerikanischen Verhältnisse erinnert. Verhältnisse, die vielleicht für ein oder zwei Orchester möglich würden, im übrigen aber für Deutschland unmöglich und auch unerwünscht sind.

Die Ansicht der Dirigenten ist geteilt. Namhafte Dirigenten — nicht nur der neue Kammerpräsident — treten für die Beamteneigenschaft ein. Die Gegner gehen von der Ansicht aus, die Beamteneigenschaft beeinträchtige die Leistung, die Musiker würden durch sie bequem, der Verjüngung der Orchester stellten sich zu große Schwierigkeiten entgegen, der Altersunterschied zwischen Dirigent und Orchestermitgliedern erschwere die Arbeit, die Kündigungsmöglichkeit erhöhe Eifer und Disziplin und anderes mehr, wobei die Schuld mangelnder Leistung und mangelnder Disziplin stets auf Seiten der Orchestermusiker gesucht wird. Haben aber die Dirigenten in den beamteten Orchestern bisher nicht stets hervorragende „Instrumente" in die Hand bekommen? Weiter werden sich die Mitglieder aus den Tüchtigsten des Nachwuchses ergänzen, die zunächst auch erst lange Probejahre zu absolvieren haben. Disziplinarisch dürften die Beamtengesetze in allen Fällen genügend Handhaben bieten. Sind diese Sorgen aber nicht übertrieben, zum Teil sogar unberechtigt? Kann man nicht auch diesbezüglich dem neuen Führer des deutschen Musiklebens zustimmen, wenn er in dem gleichen Vortrag sagt: „Hier (in den Orchestern) ist in vollster Reinheit das Führerprinzip durchgeführt, der Leiter hat die unbedingte Autorität; aber nicht als Diktator, sondern als der, der das Vertrauen seiner Gefolgschaft hat und dieses Vertrauen beständig neu erwerben muß, nicht indem er sie (die Orchestermitglieder) zwingt, sondern indem er sie überzeugt." Orchesterführer in diesem Sinn haben wohl selten Schwierigkeiten mit ihren Mitgliedern. Es wäre aber töricht zu leugnen, daß es in dem großen Heer der Orchestermusiker nicht auch Außenseiter gebe. Es geht aber nicht an, hierfür den ganzen Stand verantwortlich zu machen. Will man den Stand weiter entwickeln — wodurch Schädlinge immer seltener würden — dann darf man ihn wirtschaftlich nicht wieder zurückstoßen, sondern muß ihn in seiner wirklich schwer errungenen sozialen Lage halten. Das heißt also, ihm weiter feste Anstellung mit Alters- und Hinterbliebenenversorgung und entsprechendes Gehalt gewähren. Was letzteres anlangt, so ist man sich in den Orchestern klar, daß Aufbesserungen im Augenblick nicht möglich sind. Aber überall da, wo die Orchestermitglieder weit über den Prozentsatz der übrigen Beamten und Dauerangestellten noch heute in ihren Bezügen gekürzt sind, sollte dieser Zustand nunmehr schnellstens beseitigt werden.

Verschiedentlich sind auch Orchester noch dezimiert, im Interesse der Musikpflege wie im Interesse der „Arbeitsbeschaffung" wird baldiger Wiederaufbau erhofft. Es gibt noch viele stellenlose Musiker, darunter auch noch gute. Bei Probespielen vergesse man doch nicht den Nerven- und Seelenzustand von Menschen, die jahrelang „auf der Straße gelegen haben" oder trotz vorzüglicher Ausbildung jahrelang Marsch- und Tanzmusiken machen mußten oder entgegen ihren Absichten im Kaffeehaus spielten. Berücksichtigung verdienen vor allem noch die stellungslosen Frontkämpfer, selbst wenn sie über die im allgemeinen gezogene Altersgrenze hinaus sind. Mit Recht tritt in Nr. 32 der „Musik im Zeitbewußtsein" Dr. v. Szent-Gyorgyi für diese ein. Die Klagen in seinem Auffatz „Die Wertung des deutschen Frontkämpfers im deutschen Musikleben" möchte ich allen Verantwortlichen sehr ans Herz legen.

Wir stehen heute am Anfang einer neuen sozialen Wertung aller Schichten. Da scheint es mir geboten, mehr als bisher auch an den Ensemble- und sogenannten freistehenden Musiker zu denken. Die Regelung der sozialen Verhältnisse dieser Gruppen wird auf besondere Schwierigkeiten stoßen. Der für Hessen erlassene Tarif ist jedoch ein erfreulicher Anfang. Mit Recht wird erst die Auswirkung beobachtet, ehe man in weiteren Gauen vorgeht.*) Wünschenswert wäre, wenn die Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik allenthalben auf ein einheitlicheres und höheres Niveau gebracht werden könnte. Neben Vorzüglichem stößt man da noch immer wieder auf höchst Unzulängliches und Geschmackloses. Der Kampf mancher Ensembles um Geschmackläuterung soll hoch anerkannt werden, aber ich fürchte, er wird, im ganzen gesehen,

*) Inzwischen sind für einige weitere Bezirke Tarife veröffentlicht worden.

keine nennenswerten Änderungen bringen. Ob nicht doch Maßnahmen nötig werden, wie ſie der Herr Reichsminiſter Dr. Frick vor Jahren als Thüringer Innen- und Volksbildungsminiſter ergriff durch ſein Verbot aller Jazzmuſik und ſonſtiger Geſchmackloſigkeiten?! Mit Recht fordert heute der ernſte Enſemble-Muſiker „ehrliche und verſtändige Fachkritik, die in der richtigen Erkenntnis der Berufsnotwendigkeiten und Schwierigkeiten ohne Beſchönigung und überhebliche Phraſen die Geſamtkapelleiſtung, nicht minder wie das Können des Einzelnen, ſachlich zu prüfen verſteht.“ Eine gleiche Kritik müßte alle Auswüchſe auf dieſem Gebiet ſcharf geißeln und dadurch erzieheriſch auf die Zuhörerſchaft einwirken. Es ſei daran erinnert, daß bereits Paul Marſop aus kulturellen Gründen Einbeziehung der Unterhaltungs- und ſogenannten Gebrauchsmuſik in das Aufgabengebiet ernſter Muſikkritik forderte. Der Schaden, der dem Geſamtmuſikleben von Reporterweisheit zugefügt wird, iſt unermeßlich.

Erfreulich war, in dieſer Zeitſchrift (Maiheft) von einem Offizier ganz offen Unzulänglichkeiten bei der deutſchen Militärmuſik (Programmgeſtaltung) aufgegriffen zu ſehen. Wird dieſe doch bald wieder, mehr wie in den letzten Jahren, als Mittler einer Volksmuſikkultur in Erſcheinung treten. Bei dem bevorſtehenden Anwachſen der Militärkapellen ſcheinen mir die Richtlinien für das gewerbliche Spielen dieſer Kapellen einer Ergänzung zu bedürfen im Intereſſe der freien Zivilmuſiker.

Was die Erziehung des praktiſchen Muſikers betrifft, ſo iſt zu hoffen, daß die auch in dieſer Zeitſchrift von Prof. Dr. Rühlmann entwickelten Pläne nun bald erprobt werden. Erziehung und nicht Ausbildung möchte ich in den Vordergrund ſtellen, wenn auch an letzterer wohl manches geändert werden muß und ja auch ſoll. Das allgemeine Bildungsniveau der Orcheſtermuſiker muß unbedingt ein einheitlicheres werden, die Geſamtheit des Standes muß ſeine kulturelle Aufgabe erkennen können, die kulturellen Zuſammenhänge müſſen von jedem, auch dem außerhalb der Kunſtinſtitute im Unterhaltungs- und Gebrauchsmuſikbetrieb wirkenden Muſiker erkannt werden. Die unwürdigen und unhaltbaren Zuſtände in den meiſten Lehrlingskapellen ſind ſchnellſtens restlos zu beſeitigen. Eine große Anzahl dieſer Inſtitute werden der unbedingt nötigen Aufwärtsentwicklung der Muſikererziehung zum Opfer fallen müſſen. Es geht im heutigen nationalſozialiſtiſchen Staate einfach nicht mehr an, die Güte der Ausbildung des Nachwuchſes eines Standes von der Geſchäftslage von Gewerbebetrieben abhängig ſein zu laſſen. Die Geſchäftslage vieler Lehrlingsinſtitute iſt ſo, daß für nur leidliche Lehrkräfte tatſächlich nicht geſorgt werden kann, daß die Lehrlinge einfach auf das Äußerſte ausgenutzt werden müſſen, um den „Betrieb“ überhaupt aufrecht erhalten zu können. Bei anderen fehlt es aber auch am guten Willen des Unternehmers. Durch einen Sonderauftrag des Herrn Thüringer Volksbildungsminiſters habe ich in den letzten Jahren tiefen Einblick in die Mißſtände erhalten, ich würde ſie einer Sonderſchilderung unterziehen, wenn ich nicht die Gewißheit hätte, daß ſie immer energiſcher angefaßt und abgeſtellt werden. Sie ſind teilweiſe geradezu unglaublich!! Es iſt erfreulich, daß jetzt prominente Muſiker an dieſes Problem herankommen, auf das die früheren Organiſationen der Orcheſtermuſiker immer wieder vergeblich hinwieſen. Erfreulicherweiſe ſtößt man aber auch auf recht gute Lehrlingskapellen, die zu erhalten und zu unterſtützen ſind. Zu einer Unterſtützung wäre vielleicht auch die Heeresmuſikinſpektion zu gewinnen, ergänzen ſich doch die Heereskapellen ſtark aus den Lehrlingsinſtituten. Würden dann die Kreiſe und Gaue, in denen die Kapellen für das Muſikbedürfnis ſorgen, noch zu Unterſtützungen gewonnen werden und die Reichsmuſikkammer ſelbſt eingreifen können, ſo müßten ſich Ausbildungsinſtitute ſchaffen laſſen, die für die Heeresmuſik einen vollwertigen Nachwuchs erziehen können, die aber auch als Vorſchulen für unſere Orcheſter- und Muſikhochſchulen volle Berechtigung hätten.

Was die letzteren anlangt, ſo ſind von dem früheren „Reichsverband Deutſcher Orcheſter und Orcheſtermuſiker“, den jahrelang ich zu leiten die Ehre hatte, Vorſchläge allen maßgebenden Inſtanzen eingereicht, die ich durch die bekannt gewordenen Pläne jetzt der Verwirklichung weſentlich näher ſehe. Eine umfaſſendere Allgemeinbildung und eine ſpezialiſiertere Fachbildung ſcheint mir neben einer tiefen charakterlichen Erziehung das Ausſchlaggebende zu ſein.

Die von Prof. Dr. Raabe in seinem Erlaß an die Musikerschaft anläßlich seiner Ernennung zum Präsidenten der Reichsmusikkammer empfohlene Geduld wird die Orchestermusikerschaft gern weiter walten lassen, ist sie sich doch bewußt, daß nicht nur ihre Probleme und berechtigten Wünsche der Regelung harren, sondern, daß es gilt, dem gesamten deutschen Musikleben Richtung und Ziel zu geben.

Verpflichtung des Rundfunks zur musikalischen Kultur.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Vorangestellt seien zwei Tatsachen: der Rundfunk steht in der vordersten Reihe der alle Kreise erfassenden Erziehungsmittel des Staates. Denn er ist wichtigster Helfer an dem Riesenwerke, die Masse zum Volk, das Volk zur Nation zu schweißen. Schon im Aprilheft 34 der ZFM haben wir auf dieses, in seiner endgültigen Zielsetzung gigantische Problem hingewiesen. Im Verlaufe unserer diesmaligen Untersuchung werden wir noch mehrfach Gelegenheit haben, dieses, in der Durchführung unendlich schwierige, für uns aber und die nachfolgenden Generationen verpflichtende Aufgabengebiet erneut unter Beweis zu stellen. Wir müssen immer wieder nach den Sternen greifen, um in unverdrossen harter Arbeit irdischem Ziele näher zu kommen. Im wahren Idealismus aufbauender Tat. Zugleich unter nüchterner Berücksichtigung gegebenen Tatbestandes. Basis für das ideelle Gebäude ist die materielle Untermauerung. Hier die Erkenntnis, daß der Rundfunk als das größte Konzertinstitut anzusprechen ist. Das nachfolgende Zahlenmaterial zeigt auf, welch ungeheuren Wirkungskreis der Rundfunk durch die Beschäftigung des freien, des festbesoldeten Künstlers zu erfüllen hat. Ideal bindet sich mit dem Material. Und daraus ergibt sich die Verpflichtung des Rundfunks zur musikalischen Kultur.

Zahlen.

Hochsommerliche Programmtemperaturen am Reichssender München hatten uns verführt, einmal im statistischen Zahlenmaterial der letzten Jahre herumzustöbern. Uns interessierten zum einen das Beteiligungsverhältnis von Musik aller Schattierungen zum Sendeprogramm überhaupt, zum andern die Vergleichszahlen von Unterhaltungsmusik zu ernster Kunst. Um keinerlei Ungerechtigkeit aufkommen zu lassen, nahmen wir je eine Juliwoche der letzten drei Jahre. Auf Grund nun dieser — man wird zugeben — recht mühseligen Arbeit können wir von außen her schon Rückschlüsse zu unserm Thema finden. Zu bemerken ist: das von uns errechnete Material kann selbstverständlich nach der Soll- und Habenseite an sich geringfügige Korrekturen erfahren; denn wir sind ja nicht gelernt zünftige Statistiker, gar Mathematiker. Sondern wir wollten lediglich einen zahlenmäßigen Gradmesser irgendwie doch beweisend vor Augen haben.

An Musik aller Grade wurden gesendet pro (jeweilige Juli-) Woche

des Jahres 1933 : 44 Stunden 34 Minuten,
des Jahres 1934 : 59 Stunden 05 Minuten,
des Jahres 1935 : 65 Stunden 46 Minuten.

Das sind im Durchschnitt pro Tag

im Jahre 1933 : 6 Stunden 22 Minuten,
im Jahre 1934 : 8 Stunden 26 Minuten,
im Jahre 1935 : 9 Stunden 24 Minuten,

An diesen simplen Zahlen schon erkennt man den überragenden Anteil der Musik jedweder Gattung an der Ausgestaltung der Sendeprogramme; denn der Reichssender München arbeitet von 6 Uhr morgens bis Mitternacht; das sind 18 Stunden; eingeschlossen ca. $1^1/_2$ Stunden Sendepause. In der betreffenden Juliwoche 1935 also bestritt die Musik die Hälfte der Zeit. Zur Nachprüfung haben wir zu alledem die Tage vom 12. mit 15. August 1935 (vor der Berliner Funkausstellung) kontrolliert und fanden hier einen täglichen Durchschnittskonsum an Musik aller Grade von 8 Stunden 15 Minuten.

Noch aufschlußreicher aber sind die Ergebnisse, wenn wir diesen Musikkonsum auf Unterhaltungsmusik (der Einfachheit halber „U" genannt) und ernste Musik („E") untersuchen. Durchschnittlich wurden in den betreffenden Juliwochen gesendet:

1933: 32 Stunden 50 Minuten U gegen 13 Stunden 25 Minuten E,

1934: 45 Stunden 35 Minuten U gegen 13 Stunden 35 Minuten E, (man beachte das Emporschnellen von U um beinahe 13 Stunden bei fast gleichbleibendem Stand von E).

1935: 51 Stunden 50 Minuten U gegen 15 Stunden 40 Minuten E. (Während also U um 6 Stunden anschwoll, wird E nur um 2 Stunden erhöht.) Bei der Einschätzung des Schallplattenmaterials in den Jahren 1933 und 1934 wurde größtmögliche Rücksicht auf gerechte Zuteilung an U und E genommen. All diese Stundenzahlen ergeben vergleichsmäßig (wie in Klammern prozentual) folgendes Bild:

Juliwoche 1933: U 10 : 4 E = 29 % E
Juliwoche 1934: U 10 : 2,9 E = 23 % E
Juliwoche 1935: U 10 : 3 E = 23,5 % E.

Noch bedeutsamere Klärung aber nach der kulturellen Seite hin brachte der Zahlenvergleich von U orchesterkonzerten zu E orchesterkonzerten in der Juliwoche 1935. Wir zählten 37 U orchesterkonzerte (= 48 Stunden 25 Minuten) und 6 E orchesterkonzerte (= 6 Stunden 25 Minuten). Dazu kamen 5 kleinere U orchestermusik- und 17 kleinere E orchestermusiksendungen. Diese hinwiederum setzten sich zusammen aus 13 Konzertstunden, 2 BdM- und HJ-Sendungen, sowie 2 Orgelkonzerten.

Der Zahl nach kamen auf 10 U orchesterkonzerte 1,6 E orchesterkonzerte (= 14%).

Der Zeit nach ist das Verhältnis 10:1,3 (= 11,7%).

All diese Zahlen beweisen nicht nur das phantastische Übergewicht der U musik. Beachtlich zugleich ist innerhalb der E musik die Verschiebung des zahlenmäßig, zeitlich und künstlerischen Schwergewichtes von den (doch meist repräsentativen) E orchesterkonzerten auf die kleineren Sendungen. Diesen sind 9 Stunden 15 Minuten eingeräumt; zu 6 Stunden 25 Minuten E orchesterkonzerte. Erfahrungsgemäß aber können die kleineren Sendungen meist doch nur auf geringere Beachtung seitens der Hörerschaft rechnen, als die groß aufgezogenen, in der Hauptsache dazu lockend mit hervorragenden Solisten geschmückten, zeitlich gar manches Mal sehr günstig plazierten E orchesterkonzerte.

Wir fassen zusammen: In der Zeitspanne von (kurzen) zwei Jahren ist der gesamte Musikverbrauch pro (Juli)woche um 21 Stunden gestiegen. Und zwar um 19 Stunden Unterhaltungsmusik, um 2 Stunden ernster Musik.

Diese zufällig den Juliwochen der Jahre 1933 mit 1935 entnommenen Zahlen umreißen zugleich die Wegstrecke, die der deutsche Rundfunk in dieser Zeit durchmessen. Wir sind der Meinung, daß die Vergleichszahlen anderer Monate vielleicht zwar Schwankungen hinsichtlich der Beteiligung aller Musik an den Sendeprogrammen sehr wohl aufweisen können. Daß aber andrerseits das Verhältnis von ernster, also kulturell wertvoll gebundener Musik und Unterhaltungsmusik in nuce sich ziemlich gleich bleiben dürfte. Diesbezügliche Nachkontrolle konnten wir noch nicht anstellen. Unsere Julizahlen aber sind doch wohl Zeugen für das unwiderlegbare Übergewicht leichter, leichtester Kost in der Rundfunkküche.

Eine weitere Tatsache wird damit klar: der Rundfunk muß im umfassendsten Maße die breitgelagerten Bedürfnisse erfüllen, soll die

Masse von über 6 1/2 Millionen Rundfunkteilnehmern

bei der Stange gehalten werden. Das ist politisch wie wirtschaftlich notwendig. Und wird auch von jedem halbwegs einsichtsvollen Funkteilnehmer eingesehen und mit in Kauf genommen werden. Niemand verlangt, daß nun innerhalb der 8—9 Stunden Musik, die tagtäglich übers Mikrophon hinausgehen, nur ernste, hohe Kunst geboten werden soll. Das ist ein ebenso törichter, nutzloser, sogar schädlicher Gedankengang. Im Verlaufe unserer Untersuchung kommen wir noch auf den Anteil kulturell und ethisch hochstehender Musik am Sendeprogramm zurück. Unsere Überlegungen wenden sich zuvorderst wieder einmal dem in seiner ganzen Schwere und Schwierigkeit noch lange nicht genug erkannten Problem zu: Masse — Volk — Nation. Ohne allerdings bisher auf größeres, gar nachhaltigeres Verständnis gestoßen zu sein, hatten wir schon im Aprilheft 1934 der ZFM darauf aufmerksam gemacht. Wir schrieben damals:

„Ein Unterschied des Teilnehmerbeitrags besteht ja nicht; so hat ein jeder die gleichen Rechte. Doch nur logische Folge hieraus ist, daß die Sender größtmögliche Rücksicht auf die Wünsche der Massen zu nehmen gezwungen sind, wollen sie diese Masse als Abonnenten nicht verlieren. Der Druck der Masse auf im Endergebnis doch nivellierende Programmgestaltung wächst sich langsam aber zwangsläufig zu einer Herrschaft der Masse aus. Und dieser Herrschaft der Masse steht die im Vergleich kleine Schar all derer gegenüber, die in der Musik nicht nur ein Unterhaltungsmoment, irgend passablen Zeittotschlag sehen, sondern denen Musik Erhebung und Versenkung in die höchsten, edelsten Heiligtümer des Volkes, der Nation bedeuten.

Verfolgen wir den Gedankengang dieser Tatsachen weiter, so fällt vor allem der grundlegende Unterschied zu den Gebieten der Politik, der Wirtschaft auf. Man stelle sich einmal vor: in der Politik, in der Wirtschaft oder Wissenschaft oder irgend einer Sparte des täglichen Lebens würde man den Forderungen der Masse — sie stehen im diametralen Gegensatz zu den lebensnotwendigen Bedürfnissen eines Volkes — derart nachgeben, daß dadurch der Aufbau erschwert, wenn nicht nachhaltig gehemmt würde. Dabei soll aber, genau wie in Politik und Wirtschaft auch in der Kultur das Allgemeinniveau des Volksganzen gehoben, unbedingt verbessert werden. Als bekannt darf vorausgesetzt werden, wie unendlich wichtig, ja richtunggebend die Rolle des deutschen Rundfunks als Erzieher, Mentor zugleich einkalkuliert und festgelegt wurde . . .“

Noch wichtiger scheinen uns auch heute folgende Gedankengänge:

„Gehen wir in der Untersuchung der für „Unterhaltung und Kultur“ maßgebenden Gründe weiter, so stoßen wir unweigerlich auf das Gebiet des Führerprinzipes. In allen Sparten des täglichen Lebens ist es nunmehr glücklich in die Tat umgesetzt worden; es hat sich zum Besten des Volkes (wir schalten hier den nivellierenden Begriff „Masse“ aus) autoritäre Geltung zu verschaffen gewußt und zwar auf Grund des im Führerprinzip miteinbeschlossenen Prinzipes der tatsächlichen Leistung. Beispielgebend muß der Führer — ganz gleich: ob in der Politik, der Wirtschaft oder der Kultur — eine unantastbare Persönlichkeit sein, die sich über die zu führende Standesschicht um Haupteslänge weithin sichtbar erhebt. Je höher die Spitze, desto tiefer müssen die Wurzeln ins Volk hinabreichen, desto größer ist dann das tatsächliche Ausmaß und der Wirkungsbereich dieser Führerpersönlichkeit. Dem von hier aus in die Breite und Tiefe wirkenden Willen gehorcht das Volk vertrauensvoll, weil es tatsächlich wie intuitiv um die Kraft, den Willen und das unerschütterliche Verantwortungsbewußtsein des Führers weiß. Der Führer formt die Masse zum Volke; formt das Volk zur Nation. Ähnlich dieser Großprägung erfolgen im Idealfalle die Unterformungen. Auch in der Kultur.“

Genau also wie der Führer an der Spitze des Staates die Masse zum Volk, das Volk zur Nation formt, genau so müssen alle Unterführer bis hinein in die kleinste Betriebszelle nun in harter unverdrossener Arbeit mithelfen, die ihnen anvertrauten Einzelteile zusammenzuschweißen. Ein jeder innerhalb des ihm zugewiesenen Wirkungsbereiches. Das ist eine Notwendigkeit, deren Durchführung für den staatlichen Aufbau unerläßlich ist. Ansätze hiezu sind überall zu finden. Aber:

Naturgesetz ist, daß der Führer (auch der kleinsten Gemeinschaft) in seiner Haltung niemals zum Niveau der Masse hinuntersteigen darf.

Im Gegenteil: er muß die Masse zu sich emporzuziehen versuchen! Auf Grund ehern erarbeiteten, ehern durchgeführten Leistungsprinzipes muß er der unbedingten Achtung, noch sehr viel weitergreifend der sogar blind ergebenen Gefolgschaft versichert sein. Es muß ihm also, zum Besten des Staates unter allen Umständen gelingen, den ihm anvertrauten Teil der Masse zum Volksteil zu heben; dazu muß ihm vollstes Vertrauen geschenkt werden, auch wenn „man“ seine diesbezüglichen Maßnahmen noch nicht ganz verstehen sollte. Innerhalb des Umkreises seiner Betätigung. Und alle dann erfüllten Umkreise müssen sich folgerichtig zum Volke zusammenschließen.

Was wir somit von höherer Warte aus zu klären versuchen, gilt selbstverständlich auch für den Rundfunk. Er ist eines der umfassendsten, also wichtigsten Gebiete, weil er sich an

Alle, an Jeden wendet. Er hat bis in die letzten Monate hinein auf breitester Massenbasis die Untermauerung der in kultureller Spitzenleistung gipfelnden Pyramide besorgt. Er suchte die Massen zu halten, zu fesseln. Er suchte den Ausgleich zwischen Wort und Ton in der Weise abzubalanzieren, daß er dem weltanschaulich schweren Worte, das an sich und im Vergleich zur Musik mit wenig Entspannung, mit wenig Humor durchsetzt ist, ein gerüttelt Maß von Unterhaltungsmusik beigab. Diese hat also bei weitem die Hauptlast lösender Entspannung zu tragen.

Hiezu, wie schon so oft betont, konstatierende Tatsache: im Bezirke des Wortes wird, bedingt durch den volkserzieherischen Einschlag, auch nach der entspannend unterhaltlichen Seite hin zugunsten des kitschfreien, des schönen, des edlen und hohen Wortes gearbeitet. Im Bezirke des Wortes ist selbstverständlich Gesetz, daß der Funkhörer zuvorderst erhoben, belehrt, erzogen wird. Ohne Schulmeisterei. Die Unterhaltung durch das Wort steht niemals im Vordergrunde, sondern im Gefolge erst der Tat. Wir können sicher sein, steht eine Wortsendung parat, daß dieselbe sich in den allermeisten Fällen zuerst an das „bessere Ich" des Funkhörers wendet. Der Hörer ist des meist zufrieden. Wir glauben nicht, daß diesbezügliche Klagen oder Abstellbitten geäußert werden. Im Bezirke des Wortes verträgt der Hörer nun einmal keinen Schund, keinen Kitsch. Diese Bedürfnisse zu erfüllen, bleibt vielfach — wie wir leider nur zu oft anmerken mußten — dem Bezirk der Unterhaltungsmusik vorbehalten. In dem von uns vorgelegten Zahlenmaterial steckt eine reich zugemessene Portion davon! Gewiß, man hatte nach Ausbruch und im Verlaufe des Schallplattenkonfliktes große Anstrengungen gemacht, dem Hörer durch gehobene Unterhaltungsqualität Ersatz für die davongeschwommenen Schallplattenlieblinge zu bieten. Dieser Ersatz ist zum größten Teile gelungen; wird sich weiterhin günstig auswirken, wenn — die nötigen Geldmittel dafür zur Verfügung bleiben. Im Zusammenhang damit wurde auch darauf geachtet, daß die Programmgestaltung höheres Niveau bekam. Das sind Pluszeichen, die gebührend hervorgehoben zu werden verdienen. Man hat also die breit untermauerte Basis des Massengeschmacks mit anreizender Zutat geschmückt.

Volk.

Nun scheinen sich auf der diesjährigen Berliner Rundfunkausstellung Ansätze zu zeigen, die in Ferne erkennen lassen, daß auch in der Musik die Formung der Masse zum Volk gelingen wird, daß es also die nächsthöhere Stufe zu erklimmen und auszubauen gilt. Im Vordergrund nachhaltigen Funkerfolges steht nach wie vor das Bestreben, die Teilnehmerzahl der Funkabonnenten zu erhöhen. Wo ungefähr der (heutige) Sättigungsgrad im Vergleich zur Einwohnerzahl der Länder liegt, wird an „funkgesättigten" Ländern der Erde klar*):

Nordamerika steht mit 16,2% an der Spitze, dann folgt Dänemark mit 16%, Großbritannien mit 14,7%, Schweden mit 11,8%, Holland mit 10,8%, Deutschland mit 9,4%. (Zahlen von Ende 1934.) Nehmen wir theoretisch die nordamerikanischen 16% als für Europa vielleicht erreichbaren Sättigungsgrad an, so würde das für Deutschland heißen, daß an die 3,5 Millionen deutscher Funkabonnenten noch geworben werden können. Der deutsche Sättigungsgrad wird schätzungsweise im Bestfalle bei der 10 Millionengrenze liegen. Das ist die politisch wie wirtschaftlich notwendige Aufgabe praktischer Funkwerbung.

Im engsten Zusammenhang damit steht die ideelle Auswirkung, mit der wir uns zu befassen haben. Formung der musikbedürftigen Masse zum Volk. Die Anzeichen dazu erblicken wir — in freundwillig positiver Bewertung! — darin, daß auf dem groß aufgezogenen Volksfest der Berliner Funkausstellung (in diesem Sinne wirkten oft die Übertragungen vom Volkssender) der verschiedenartigsten deutschen Stämme Volkslied, Volkstanz, Volksmusik in den Vordergrund gerückt wurden. Daneben gabs verständlicherweise Tanzfunkschlager und all den, bis zum Überdruß herangeschleiften Klimbim, der drehorgelgleich und platt realem Masseninstinkt mehr als entgegenkam. Aber — und das scheint die Hauptsache — dieser „Konsum" stand nicht mehr vornedran, sondern war mehr nur Hintergrund, von dem sich die gebotene Volkskunst erfreulich abhob. Das sind Vorzeichen, deren Ausbau in der allernächsten

*) Entnommen den Mitteilungen der Reichsrundfunkgesellschaft.

Zukunft hoffentlich Bestätigung für unsre Vermutung sein wird. Besonders dann, wenn die Pflege wirklich landschaftlich echter, also unverfälschter Volkskunst gesiebt folgerichtige Fortführung erfährt. Der Reichssender München hat auf diesem, dank der altbayerischen Eigenart unerschöpflichem Gebiete schon viel Gutes herausgestellt. Am Rande versteht sich, daß auf Reinhaltung des Volksgutes sorgsam Bedacht genommen werden muß. Rücksichtslos ist jegliche Art von Großstadtkitsch auszuschalten. Denn anders bricht wiederum Niveau zerstörende Herrschaft der Masse ein. Das staatsnotwendige Ziel in der Musik aber ist die Formung der Masse zum Volk. Und diese Formung kann nur dadurch erreicht werden, daß Volkskunst als Ausdruck des Volkswillens zur Hebung des Massenniveaus planmäßig eingesetzt wird. In diese lebensnotwendige Sparte gehört auch beispielgebend für die heranwachsende Generation das Jugendsingen. Erfreulicherweise macht sich in diesen Sendungen kein Großstadtkitsch breit. Also keine tränenselige Sentimentalität; sondern Kraft, Mut, Freude sowohl an der Gemeinschaft wie am Musizieren gediegenen, frischen Melodiengutes. Nach unseren Abhörerfahrungen können wir bestätigen, daß durchwegs nur bestes Volksgut an die Jugend herangetragen wird. Volkskunst und Jugendsingen aber sind die unerläßlichen Voraussetzungen, die den Weg zur (auch musikalischen) Kultur, zu den Heiligtümern der Nation weisen.

Ansteigend erreichen wir die Spitze unseres Wunschbildes:

Die Nation.

Wir haben gesehen, wie verschiedenartig gelagert die Aufgabenkreise des Rundfunks sind. Einerseits muß er den Teilnehmerstand halten, muß neue Kreise dazu gewinnen; muß in die Breite wirken. Andererseits hat der Rundfunk die kulturellen Gegebenheiten der ganzen Nation mitzubetreuen; hat, angeschlossen den traditionsgewählten Heiligtümern unserer Vergangenheit in verantwortungsbewußt sichtender Arbeit das Beste unserer Gegenwart an die zukünftigen Generationen weiterzutragen. Er ist also in der, dadurch zu erzielenden Tiefenwirkung mit der wichtigste Kulturträger des Staates als dessen umfassendstes Erziehungsmittel. Erziehung indes ist gleichzusetzen der Erhebung. Erheben aber kann man nur, wenn man unverdrossen das Beste vom Guten bietet. Spitzenleistung. Sonst ist alle Arbeit umsonst. Beim „Worte" herrscht Klarheit; im erzieherisch-erhebenden Sinne. Im Bezirke der „Musik" kann noch manch Land gerodet werden, damit die Kultur nicht allzu bescheiden hinter der Unterhaltung zurückzutreten braucht. Gewiß: Unterhaltung muß sein. Innerhalb dieser Unterhaltung ist man mit Glück und Eifer um höheren Standard besorgt. Spürbar wird dafür Geld und Mühe aufgewendet. Um nun den Ausgleich von Unterhaltung und Kultur noch zweckmäßiger zu gestalten, kann man zuvorderst die (wohl organisatorischen) Erfahrungen, die man mit der erfolgreichen Durchführung reiner Unterhaltungsprogramme gemacht hat, in erhöhtem Maße auch den reinen Kultursendungen zukommen lassen.

Das will besagen: neben den, für das Ansehen des Staates repräsentativen Großsendungen (wir erinnern an die Bayreuther Übertragung des gesamten „Rings des Nibelungen"; an die groß angelegten Schütz-Bach-Händelfeiern) kann der Rundfunk noch sehr viel mehr am, außerhalb der Sendehäuser pulsierenden Kulturleben teilhaben. Indem er sich einschaltet; indem er, genau wie beim Wort, wichtige Veranstaltungen übernimmt. Wir denken z. B. an die Münchener Festspiele. Sie haben durch die Ehrung des Führers an München als „Hauptstadt der Bewegung" für die gesamte Nation bedeutungsvoll erhöhte, dazu für das Ausland verpflichtend wichtige Stellung im Vorfelde erhalten. Wir denken weiterhin an kulturell überragende Konzerte, an Opern(auch Ur)aufführungen, die alle sich an einen größeren Kreis nicht nur lernbegieriger, auch Wissen und Erhebung verlangender Menschen wenden. Das zu erfassende, weiter auszubauende Gebiet ist unendlich groß (wie die deutsche Kultur selbst!) und reizvoll zugleich in seiner Vielgestalt. Damit sei auch das Thema „Abwechslung" angeschlagen. Dankbar können wir anerkennen, daß auf diesem Gebiete viel Schönes schon geschehen. Der Anteil des Rundfunks am öffentlichen Kulturleben kann aber in musicis noch sehr viel nutzbringender, eindringlicher ausgestaltet werden. Neben dem unerschütterlich vorwärtsstrebenden Willen zur diesbezüglichen Tat ist eine phantastisch umfassende Voraussetzung dazu gegeben: die technisch geniale Wendigkeit und In-

einanderarbeit aller deutschen Sender. Wir alle haben sie erfahren an den Großtaten der Politik, an außerordentlichen Ereignissen, die durch das Wort gekündet wurden. Und vielfach auch an der sendetechnischen Koppelung von — Unterhaltungsmusik. Man möge sie doch betonter noch der musikalischen Kultur zugute kommen lassen! Dieser Voraussetzung aber strahlender Hintergrund sind die finanziellen Mittel. Großzügigkeit möge sich hier mit dem Vertrauen zur Leistung binden. Es wird sich reichlich lohnen.

Der Wert dieser Übertragungsmöglichkeiten wird ergänzt, selbstverständlich gesteigert durch das funkeigene Schaffen aus dem Senderaum. Hier darf die Schraube zugunsten sorgsamer Auswahl in der Sparte hoher Kunst ruhig etwas schärfer angezogen werden. Wir machten in letzter Zeit die (Abhör)erfahrung, daß in den Orchesterveranstaltungen wie in den Konzertstunden sich die Programmwahl reichlich stark der „problemlosen" Seite zuneigte. Daß neben der Klassik, der Romantik sich manch zweit-, gar drittrangiges Stück befand, das zwar recht nett anzuhören war, an den verstehenden Geist des Zuhörers aber weniger als bescheidene Anforderung stellte. Man kann aber dem interessierten Zuhörer (andere kommen sowieso nicht in Betracht) auch schwerere Kost zumuten, ohne befürchten zu müssen, daß er abschaltet. Weiterhin: man wolle sich in erhöhtem Maße des zeitgenössischen Schaffens entsinnen. Es ist nicht damit getan, wenn nächtlich um 23 Uhr alle 14 Tage die Schaffensergebnisse der lebenden Komponistengeneration über die Mikrophone geschickt werden. Auch sie arbeitet für das Volk. Glaubt man nun wirklich, daß um 11 Uhr nachts das Volk dieser Musik lauscht?? Deswegen sei die schon so oft geäußerte Bitte wiederum ausgesprochen: Man möge doch diese Sendungen — besonders da sie ja nur alle 14 Tage laufen — zu günstigerer Zeit in die Programme einbauen. Denn auch die zeitgenössische Musik will sich dem ganzen Volke zuwenden! Wir haben es weiterhin immer begrüßt, wenn auch in die zeitigeren Programmfolgen neue Musik „hineingeschmuggelt" wurde. Sie bedeutet vielfach Bereicherung. Unverdrossen soll dieser Weg weiter verfolgt werden, besonders wenn Klassik und Romantik ihn begleiten. So möge man bei jedem Programm als Spitzenleistung immer nur das Beste bringen! Man möge niemals vergessen, daß es nicht nur dem vorbeihuschenden Heute gilt, sondern daß jedes Heute ein Schritt näher ist in die Zukunft! So zu werten ist die Verpflichtung des deutschen Rundfunks zur musikalischen Kultur für uns und für die Generationen der Zukunft.

Eine neu entdeckte Romanze Mozarts.

Mit einer Notenbeilage.

Mitgeteilt von Georg Kinsky, Köln.

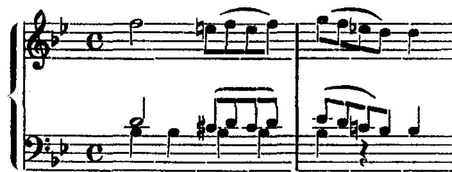
Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Österreich, Böhmen und Süddeutschland sehr beliebte und viel gepflegte Form der sogen. Harmoniemusik für meist acht Blasinstrumente (je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner) ist aus der Tafelmusik im Finale des „Don Giovanni" und dem Ständchen (Nr. 21, Duett mit Chor) in „Cosi fan tutte" allgemein bekannt; beide Szenen sind getreue Abbilder der Wirklichkeit. Als selbständige Werke Mozarts auf diesem Gebiete galten bisher nur die 1781/82 entstandenen Serenaden in Es-dur und c-moll, Nr. 375 und 388 des Köchel-Verzeichnisses: nach Otto Jahns Urteil „vorzügliche, weit über die gewöhnliche Unterhaltungsmusik dieser Art hervorragende Kompositionen, durch Stil und Behandlung Vorläufer der größeren Kammermusik." Die ursprünglich nur für sechs Bläser gesetzte Es-dur-Serenade (die Oboen sind eine spätere eigenhändige Hinzufügung) „hat den echten Charakter einer Nachtmusik", während die c-moll-Serenade schon durch die Wahl der Molltonart auffallend ist und ihrer ganzen Anlage nach eine Ausnahmestellung einnimmt.[1]

In seinem Briefe vom 23. Jänner 1782 berichtet Wolfgang dem Vater, daß der junge Fürst Liechtenstein[2] eine Harmoniemusik aufnehmen wolle, „zu welcher ich die Stücke setzen

[1] Vgl. den aufschlußreichen Aufsatz „Das dämonische Element in Mozarts Werken" von Alfred Heuß im 7. Jahrgang der Zeitschrift der I. M. G. (1906), S. 175 f.

[2] D. i. der am 18. August 1781 zur Herrschaft gelangte Fürst Aloys Joseph (1759—1805).

ſoll". Es war daher anzunehmen, daß Mozart noch andere derartige Bläſerwerke geſchrieben habe, und dieſe Vermutung fand eine willkommene Beſtätigung durch zwei bisher kaum beachtete Hefte mit fünf „Pièces d'harmonie", die laut Anzeigen im 3. Jahrgang der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung im Frühjahr 1801 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig mit den Verlagsnummern 61 und 65 erſchienen ſind. Neben einer Übertragung (mit abweichender Satzanordnung) der großen Münchner B-dur-Serenade K. V. 361 (= Nr. 1 und 3) für acht Blasinſtrumente enthält dieſe Sammlung als Nr. 2, 4 und 5 drei vollſtändige Divertimenti oder Serenaden in Es-, B- und Es-dur, die in der großen Geſamtausgabe fehlen. Ihre einzelnen Sätze ſind im Köchel-Verzeichnis zwar angeführt, dort aber als Nr. 226—228 des Anhangs (V) unter die „zweifelhaften Kompoſitionen" eingereiht — und zwar mit der Begründung, daß in dieſen Breitkopf'ſchen Heften „Echtes, Falſches und Übertragenes ſo gemengt ſei, daß nur das anderweitig Beglaubigte als echt angenommen werden dürfte, . . . bis die Zeit beſſere Gewähr bringe". Erſt 1925 iſt dank einer gründlichen Unterſuchung der Drucke durch den ausgezeichneten franzöſiſchen Mozartforſcher Georges de Saint-Foix dieſe Echtheitsanzweiflung behoben worden; nach ſeinen Feſtſtellungen in dem Aufſatz „Mozart et les instruments à vent", den er im 5. Jahrgang des „Bulletin de la Société Union musicologique" (Haag 1925, Seite 207—222) veröffentlichte, ſind die drei vergeſſenen Werke ohne jede Einſchränkung als „oeuvres originales du grand Mozart" anzuſehen und zu bewerten — eine Auffaſſung, die auch Alfred Einſtein teilt, der Herausgeber der bald zu erwartenden neuen Auflage des Köchel-Verzeichniſſes. Saint-Foix bringt a. a. O. eine ausführliche ſtilkritiſche Erläuterung der Divertimenti K. V. Anh. 226 und 227. Beides ſind „unzweifelhaft von Mozart herrührende, echte Wiener Serenaden", die ſehr wohl in den erſten Monaten des Jahres 1782 für die neue Liechtenſtein'ſche Hauskapelle geſchrieben ſein können. Das erſte Stück zeigt eine breitere Anlage als das knapper geformte zweite[3] und ſteht an muſikaliſchem Wert hinter der Es-dur-Serenade K. V. 375 vom Oktober 1781 kaum zurück. Zum Beweiſe möge die hier gebotene Klavierübertragung des langſamen Satzes des neu entdeckten Werkes (K. V. Anh. 226) dienen. Wie der fünfte Satz der großen B-dur-Serenade K. V. 361 iſt er als „Romanze" betitelt und offenbart in ſeiner blühenden Erfindung und unübertrefflichen Behandlung der einzelnen Inſtrumente alle Merkmale der reifen Kunſt des Meiſters. Zudem weiſt der Beginn des geſangreichen Hauptthemas unverkennbare Ähnlichkeit mit dem des zweiten Satzes des im Februar 1785 entſtandenen bekannten Klavierkonzerts in d-moll (K. V. 466) auf:



Auch die auf franzöſiſche Vorbilder zurückgehende Bezeichnung als „Romanze" und die Wahl der B-dur-Tonart ſtimmen überein.

*

Als Ergänzung zu Saint-Foix' Ausführungen, die ſich nur auf eine ſtilkritiſche Unterſuchung der Stücke beſchränken, und als weitere Stütze des Echtheitsbeweiſes iſt auch auf die Herkunft der Druckvorlagen hinzuweiſen. Wie aus noch vorhandenen Briefen im Archiv des Hauſes hervorgeht, erhielten Breitkopf & Härtel die zur Herausgabe benutzten Abſchriften dieſer „Pièces d'harmonie" im Jahre 1800 durch den Prager Univerſitätsprofeſſor Franz Xaver Niemetſchek, der auch als Verfaſſer der erſten ſelbſtändigen Biographie des Meiſters[4] bekannt geworden iſt. „Was dieſer vortreffliche, wohlunterrichtete und Mozart aufrichtig er-

[3] Vgl. die von Saint-Foix (a. a. O., S. 218 f.) beſorgten Klavierfaſſungen des Adagio und des 2. Menuetts aus K. V. Anh. 227.

[4] „Leben des K. K. Kapellmeiſters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beſchrieben . . .", Prag 1798. (Ein Fakſimiledruck des Buches mit den Zuſätzen der 2. Ausgabe v. J. 1808 wurde von E. Rychnovſky 1905 herausgegeben.)

gebene Mann[5] berichtet, ist zuverlässig und treu", bemerkt Otto Jahn. Überdies bestätigen die Briefe des Verlagsarchivs, daß Niemetschek an dem Zustandekommen von Mozarts „Oeuvres complettes", die bei Breitkopf & Härtel seit 1798 zu erscheinen begannen, hervorragenden Anteil hatte.[6] — „Die Partien für Harmoniemusik sind noch sehr unbekannt und außerordentlich schön, aber meistenteils auch vor 1784 geschrieben", erwähnt er in seinem Briefe vom 27. Mai 1799. Die Absendung erfolgte am 30. März 1800; außer vier Sinfonien waren es „5 Partien für Blasinstrumente", die Niemetschek als „Musikalien vom Herrn Leitl" den Verlegern damals zukommen ließ. Dieser Leitl oder Laitl war ein tüchtiger Prager Musiker, der bei der denkwürdigen Uraufführung des „Don Giovanni" am 29. Oktober 1787 als erster Flötist im Orchester mitwirkte.[7] Die Annahme ist daher berechtigt, daß er die betreffenden Kompositionen durch Mozarts persönliche Vermittlung erhalten und er diese „Meisterstücke der Harmonie" 1799 dem Professor Niemetschek überlassen hat, als dieser im Auftrage von Breitkopf & Härtel nach ungedruckten Werken des heimgegangenen großen Tonsetzers eifrig fahndete. Laitl hat übrigens ein hohes Alter erreicht, und es war ihm noch vergönnt, als betagter Greis bei der Prager Fünfzigjahrfeier des „Don Giovanni" am 29. Oktober 1837 im Orchester einen Ehrenplatz einzunehmen.[8]

Haydn und das „kleine Quartbuch".

Von Adolf Sandberger, München.

Im letzten Hefte der „Acta Musicologica" (VII, 3) beschäftigt sich einer der kenntnisreichsten und fleißigsten jüngeren Haydn-Forscher, Magister Jens Peter Larsen (Kopenhagen) abwechselnd mit anderen Ausführungen mit meinem im Jahrbuch Peters 1933 erschienenen kleinen Aufsatz: „Zu Haydns Repertoir in Eisenstadt und Esterhaz". Er vertritt dabei die Ansicht, daß der dort besprochene Katalog zwar sehr wichtig sei, aber nicht als Haydns Repertoir-Katalog angesprochen werden dürfe; am Schlusse aber will er nachweisen, daß die in meiner „Münchener Haydn-Renaissance" gedruckte B-dur-Sinfonie nicht Haydn, sondern Vanhal angehöre.

Hiezu darf ich das Folgende bemerken, wobei ich mich auf das Hauptsächliche in Larsens Ausführungen beschränke.

Daß der fragliche Katalog aus Haydns Nachlaß stammt, ist mir natürlich bekannt. Mit Nr. 570 des Nachlaßinventars[1] „Thematischer Katalog verschiedener Kompositionen von verschiedenen Meistern, 2 Bände" kann in der Tat kein anderes Verzeichnis gemeint sein. Aber was beweist das? Doch nur, daß es Haydn zu Hause verwahrte. Larsen nimmt an, es sei „schwerlich in der Nähe Haydns entstanden". Wie erklärt sich dann die außergewöhnlich große Zahl der in ihm verzeichneten Kompositionen des Meisters? Haydn hat auch die Bände revidiert, von den ihm aufgefallenen Kopistenfehlern gereinigt und als Resultat angegeben: „Hierin sind 61 Sinfonien und 2 Divertimenti von J. Haydn" (Bd. I), sowie „94 Stück sind hierin angemerkt von Jos. Haydn" (Bd. II; autografe Bemerkungen auf den ersten Blättern). Diese Bemühungen sprechen doch in erster Linie für Verwendung in der Praxis, ebenso die Registrierung „abgängiger" Stücke, auch mitten im Text. Und ist es ein Beweis, daß der Katalog kein Repertoir-Katalog sei, weil er keinen Titel hat und in

[5] „Selbst ein wahrer Freund und Kenner der Musik, vorzüglicher Dilettant auf dem Klavier und Komponist, hatte er in den Don Juan-Tagen des Jahres 1787 bei der ihm befreundeten Familie Duschek Mozart näher kennen und verehren gelernt und von dem Wesen des Meisters einen tiefen, bleibenden Eindruck empfangen." (R. Frh. Procházka, Mozart in Prag [1892], S. 79.)

[6] Einzelheiten bietet W. Hitzigs Aufsatz im Jahrbuch „Der Bär" auf 1928, S. 101 f.

[7] Procházka, a. a. O., S. 103/04. Mozarts Äußerung über die vom Blatt gespielte Ouverture („Es sind zwar viele Noten unter's Pult gefallen, aber brav gespielt habt's doch!") gab Laitl mit Vorliebe zum Besten. Der 2. Flötist des Orchesters hieß Johann Chauer.

[8] R. v. Freisauff, „Mozarts Don Juan" (1887), S. 26.

[1] Original in der Wiener Nationalbibliothek (Nr. 4843 A); ehedem in der k. k. Fideicomiß-Bibliothek.

einem anderen Format gehalten ist als die fürstlichen Bibliothekkataloge? Auch ist aus dem Fehlen von Hasse, Jomelli, Galuppi und anderen Italienern natürlich nicht zu schließen, daß von ihnen in Eisenstadt keine Werke vorhanden gewesen seien, sondern daß das Interesse an den Sinfonien und der Kammermusik dieser Meister, wie bei den Italienern begreiflich, bei Haydn und seinem Fürsten erloschen war; befremdlich könnte das nur bei Gluck erscheinen. Wenn es angängig ist, aus dem Repertoir der Wandertruppen von 1778 (Pohl II, 367 ff.) Schlüsse zu ziehen, so war es bei den Italienern sogar für ihre Opern erloschen und zeitgemäß auf die Piccini, Gazzaniga, Anfossi, Guglielmi, Paesiello usw. übergegangen. Daß mit Haydn ein durchgreifender Repertoirwechsel gegenüber den Wernerschen Zeiten eintreten mußte, ist wohl selbstverständlich. Larsen meint übrigens selbst (S. 119), daß sich, wenn der Katalog auch nicht direkt Haydns Repertoir vermittle, „dieses sich zum großen Teil in ähnlichen Bahnen bewegte". Was sodann den Schreiber des Katalogs anlangt (Larsen, S. 115, Anm.), kommt natürlich nicht der Sohn, sondern der 1782 verstorbene Vater Elßler in Betracht.

Weiter will Larsen meine Aufstellung nicht gelten lassen, daß sich aus dem Katalog Folgerungen für Haydns Beziehungen zur Mannheimer Schule ergeben. Er hat dabei die Werke von Johann und Karl Stamitz nach Möglichkeit geschieden, während ich mich begnügte, „Stamitz" anzuführen, so wie es der Katalog tut. Ob das mit dem Haupt-Thema der Haydn'schen „Sinfonia imperiale" übereinstimmende Thema von Stamitz von Johann oder Carl herrührt, ist im Grunde gleichgültig für die Feststellung, daß damit „ein Stamitz'sches Thema an wichtigster Stelle einer der merkwürdigsten Haydn'schen Sinfonien erscheint". Gewiß wäre dieser Nachweis noch wirksamer, wenn das Thema von Johann Stamitz stammte. Übrigens handelt es sich nicht um Themen-Ähnlichkeit, sondern um Identität; und Fälle von Themen-Ähnlichkeit sind keineswegs isoliert, wie Riemann, gelegentlich auch Fischer u. a. nachwiesen. So Fischer (Studien zur Musikwissenschaft Heft III, S. 83) „Direkte Anklänge an Haydns Melodik enthält der folgende Epilog" (Finale der Es-dur Symphonie von Johann Stamitz, D. T. B. VII/2 S. 29). Riemann als Gegenzeugen anzuführen ist ganz abwegig. Larsen übersieht, daß Riemann seine in D. T. B. VII/2 1906 gemachten Ausführungen 1909 bei der Besprechung von Mandyçewskis erstem Bande (Hofmeisters Monatsbericht Nr. 1) und 1913 im Handbuch (II, 3. Teil S. 160) unter Anführung von Themenbelegen ausdrücklich widerrufen hat. Aus Haydns Widmung des ganz frühen Divertimentos in G-dur habe ich vermutet, daß Haydn vor Weinzirl und Lukavec mit Mannheim zwecks Anstellung Fühlung suchte; diese Widmung „composte per il Elettore Palatino" muß doch wohl von Haydn herstammen, nachdem Simrock auf dem Titelblatt besonders bemerkt: „Stampato dopo il Manoscritto originale". Es ist mir unverständlich, warum Larsen dies Dokument nicht mit zu den Beziehungen Haydns zu Mannheim rechnen will: dem von ihm vermuteten „rein geschäftlichen" muß doch wohl das künstlerische Interesse Haydns vorangegangen sein. Weiter meint Larsen, das im Besitz der Familie Hummel befindliche „Inventarium der hochfürstlichen Esterhazy'schen Kammer" beweise nicht, daß die dort angeführten Mannheimer Werke auch in Esterhaz aufgeführt wurden, sondern nur, daß sie zu Hummels Zeiten noch im Musikarchiv vorhanden waren. Dann dürfte er aber auch nicht behaupten, aus dem Inventar von 1759 erhelle, welches Repertoir Haydn in Eisenstadt vorfand. Endlich bemerkt Larsen (S. 122) zu den von Haydn in seinem Katalog vergessenen Werken, es seien „nicht viele". Das ist nach meinen Materialien keineswegs der Fall und steht auch in Widerspruch mit Gerber, der 1812 erklärt, 140 Haydn'sche Sinfonien zu kennen, und Pohl, der deren 183 annahm. Daß Haydn in seinem Verzeichnis sehr vieles vergaß, erhellt auch bei den anderen Kategorien seines Schaffens. So hat er bei den Klavierkonzerten nur vier Stücke (drei Konzerte und ein Divertimento) angeführt. Ursin, der sich (von mir völlig unabhängig) die ausgebreitetste Kenntnis des einschlägigen Materials verschaffte, machte an sicher beglaubigten Klavierkonzerten 35 namhaft; hier vergaß Haydn sogar sein wertvollstes Werk, das allbekannte, schon in alter Zeit mehrfach gedruckte D-dur-Konzert. Die Lyren-Konzerte und -Notturni vergaß er samt und sonders; und so sind in fast jeder Sparte des Katalogs größere oder kleinere Lücken festzustellen. —

Was nun die B-dur-Sinfonie anlangt, liegen die Dinge so: Larsen stützt seine Behauptung

auf den Nachweis, daß ſie in Breitkopf'ſchen Katalogen von 1772 und 1774 ſowie auf zeitgenöſſiſchen Kopien in Regensburg[2] und im Eſterhazy'ſchen Archiv Vanhal geſchrieben, auch im Quartbuch unter dieſem Namen vermerkt iſt. Daß die Breitkopf'ſchen Kataloge nicht als unbedingt verläſſig gelten können, ſagt Larſen ſelbſt (S. 122). Und ebenſowenig ſind bekanntlich die Aufſchriften auf zeitgenöſſiſchen Handſchriften einwandfrei verbindlich. Das weiß jeder, der in dieſer Epoche gearbeitet hat, natürlich auch Larſen. Zunächſt wären wohl einmal die Vorlagen von Regensburg und Peſt auf ihre etwaige Abhängigkeit hin zu prüfen und nach dem Verbleib des „op. XVI" zu gleichem Zweck zu forſchen. Hingegen iſt ohne Zweifel befremdlich, daß Haydn den Eintrag im Quartbuch bei ſeiner Reviſion überſah. Hier muß tatſächlich ein Verſehen des Meiſters vorliegen, deren ja auch Larſen, und bei Mandycewski III, 27 ſicher zu Recht, geltend macht; denn nach der Muſik (ſ. u.) kommt Vanhal nicht in Betracht.

Ich meinerſeits will auch nicht behaupten, daß die Autorbezeichnung auf meiner Vorlage abſolut beweiskräftig ſei, obwohl das Manuſkript aus dem Oettingen-Wallerſtein'ſchen Muſikarchiv ſtammt.[3] In Wallerſtein hielt der Fürſt auf Echtheitsprüfung der ihm überſandten Sinfonien Haydns. Dies erhellt aus dem am 16. Februar 1784 ſeinem Hofagenten v. Müller in Wien erteilten Auftrag, bei Haydn anzufragen, ob drei jüngſt überſandte Sinfonien echt ſeien, was Haydn beſtätigt. Leider wiſſen wir nicht, um welche Sinfonien es ſich dabei handelt.

Widerſprechen ſich die äußeren Angaben, ſo bleibt letzten Endes nichts übrig, *als die Artung des Werkes entſcheiden zu laſſen.* So in unſerem Falle:

Die Artung der B-dur-Sinfonie ſchließt Vanhals Urheberſchaft vollkommen aus. Denn zwiſchen dieſem Werk und den nicht wenigen Vanhal'ſchen, mit denen ich mich vertraut machen konnte, Sinfonien, Kammermuſik, Klavierkompoſitionen uſw. beſteht die größte Verſchiedenheit. Ohne Zweifel gibt es von den Nebenmännern der Klaſſiker Werke von hohem Rang und Reiz; die „Denkmäler der Tonkunſt in Bayern" haben davon insbeſondere in den Roſetti- und Mannheimer Bänden Proben veröffentlicht. Das ſtrittige Werk behielte ſeinen heute bereits von vielen anerkannten, ausgezeichneten Wert, auch wenn es von einem anderen Komponiſten als Haydn herrühren würde. Und gewiß, Vanhal hatte für ſeine Epoche ſeine Meriten, eine Anzahl Zeitgenoſſen von Hiller über Haydn und ſeinen Fürſten bis Rochlitz und Dlabacz haben ſie ihm beſtätigt, ihn wohl auch Nachahmer Haydns genannt, ja Haydn gleichgeſtellt. Aber die Glorie Vanhals hielt nicht lange vor; ſchon 1815 nennt die „Allgem. muſikal. Zeitung" (Sp. 444) den unlängſt Verſtorbenen anläßlich der Beſprechung des Klavierquartettes op. 40 einen Mann der „leichten, melodiöſen und gefälligen Weiſe". Wer Vanhal ſtudiert, muß zur Erkenntnis kommen, *daß dieſer Komponiſt in einem ganz anderen Stil wie Haydn ſchreibt.* Seine Melodiebildung und Satzſtruktur (trotz gelegentlicher Verwendung von drei Themen im erſten Satz) iſt überwiegend ſchabloniſtiſch; das thematiſche Material an ſich gibt ſich zumeiſt außergewöhnlich kurzatmig und ebenſo einförmig, wie es die häufigen Terzmodulationen und kleinen chromatiſchen Geſänge ſind. Auch die langſamen Sätze mit Ausnahme der in einzelnen Klavierkonzerten enthaltenen, deren Melos für die inbrünſtige Innigkeit des Sinfonie-Andantes nicht in Frage kommt (eine Themenprobe ſteht in Scherings Geſchichte des Inſtrumentalkonzerts, S. 164), ſind abermalen meiſt kurzatmig und dürftig in der Erfindung. Das Intereſſanteſte bei Vanhal bieten gewiſſe Sprünge im melodiſchen Duktus und jene gelegentlichen beſcheidenen Slavismen, auf die ſchon Engel hinwies.[4] Man beſehe einmal die im Schweriner Katalog (II, 287/8) mitgeteilten Anfangsthemen der dortigen Sinfonien; kaum eines hat Charakter.[5] Und ihr Autor ſoll das ent-

[2] In der Abſchrift des Taxis'ſchen Katalogs, die ich mir vor Jahren beſorgte, findet ſich das Werk nicht. Es muß alſo ſpäter aufgefunden oder ſonſt dieſer Sammlung zugekommen ſein.

[3] Bekanntlich beſtanden zwiſchen Haydn und Wallerſtein Beziehungen, die in der Beſtellung neuer Werke durch den dortigen Hof gipfeln. Vgl. meine „Ausgewählten Aufſätze zur Muſikgeſchichte" (München 1921), S. 226; Diemand, A., Joſef Haydn und der Wallerſteiner Hof, Augsburg 1921.

[4] Die Entwicklung des deutſchen Klavierkonzerts von Mozart bis Liſzt, Leipzig 1929, S. 41.

[5] Die Mollthemen ſind manchmal beſſer. Beweiſe „reichen Innenlebens" (Schering) vermag ich übrigens auch im Adagio des A-dur-Konzerts nicht zu finden. Es verliert ſich nach der hübſchen Themagruppe ſogleich wieder in Unbedeutendes und Äußerliches (Paſſagen).

zückend beschwingte Anfangsthema der B-dur-Sinfonie ersonnen haben? Wir dürfen schließlich doch auch den verschiedenen großen Musikern, die diese Sinfonie dirigierten oder kennen lernten, darunter Richard Strauß, Knappertsbusch, Elmendorff, Böhm, Kleiber, Defauw, Kabasta usw., der Kritik, die das Werk überall eingehend würdigte, und den Kennern im Publikum, die sie anhörten, das nötige Urteilsvermögen zutrauen. Von keiner Seite habe ich etwas von Anzweiflung der Echtheit, hingegen von allen Seiten hohe Anerkennung des Wertes dieser Sinfonie gehört. — Auch für die Bezeichnung der „Partita“ (Larsen S. 121) ist wiederum die Partitur (Münchener Haydn-Renaissance Abtlg. II, Nr. 1) maßgebend, obwohl Haydn selbst (Verzeichnis Nr. 7) das Werk, ebenso wie andere Nicht-Sinfonien, unter den Sinfonien einreihte.

Ansprüche auf Unfehlbarkeit in Haydnianis zu erheben, liegt mir vollkommen fern; wer sich immer wieder Jahrzehnte lang um das Haydnproblem bemühte, dessen Schwierigkeiten der Fernstehende nicht ahnt, ist auf Überraschungen geaicht. Solange aber nicht schlagkräftigere Einwände vorgebracht werden, steht für mich nach wie vor fest, daß wir im „Kleinen Quartbuch“ Haydns Repertoirkatalog zu erblicken haben, und daß die B-dur-Sinfonie Josef Haydn zugehört.

Zum Schlusse sei noch bemerkt, daß Larsen, dem ich für manche mir vor und bei meinem Aufenthalt in Kopenhagen erwiesene Gefälligkeit zu danken hatte, sich damals mir gegenüber äußerte, er halte die (mittlerweile unter dem Titel „Göttweiger Sonaten“ von Schmid-Tübingen herausgegebenen) drei Klaviersonaten für unecht. Ich habe dem sogleich widersprochen, auch im „Neuen Beethoven-Jahrbuch“ (Jahrgang V, S. 227) ein paar Worte über diese, gleichfalls längst vor der Öffentlichkeit erprobten, den allerbesten Klaviersonaten Haydns zuzuzählenden Werke gesagt. Auch hier ist die Artung der Musik ausschlaggebend; im übrigen sei auf das Vorwort des Herausgebers verwiesen.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Mit Ausnahme des Deutschen Tonkünstlerfestes Ende September hat der Herbst uns noch keine nennenswerten Musikereignisse gebracht. Einen frühen Saisonauftakt bescherten uns die Regensburger Domspatzen, die unter Leitung von Domkapellmeister Th. Schrems ihren Einzug in die Berliner Philharmonie hielten und eine Begeisterung ernteten, die für Berliner Verhältnisse einzigartig ist. An zwei aufeinanderfolgenden Tagen erfreuten die großen und kleinen Sänger das Berliner Publikum mit dem herzenswarmen Vortrag von geistlichen Werken und deutschen Volksliedern, und der Saal der Philharmonie war nahezu ausverkauft. — Eine zweite wertvolle Veranstaltung führte der Berufsstand der deutschen Komponisten in der Marienkirche aus. Hans Georg Goerner mit seinem ausgezeichneten Kammerchor, Walter Drwenski und Hans Hartwig als Solisten ließen u. a. Kurt Doeblers A-cappella-Messe erklingen, eine saubere Arbeit voll Abwechslungsreichtum und packender Gefühlsmomente in strengem polyphonen Satz, ferner Baußnerns Kantate „Aus unserer Not“. Schade, daß diese Schöpfung unter einer gewissen Ungleichwertigkeit leidet. Die ganze Anlage, die Form, die Steigerungen, der unheimliche Ausdruck des ersten Teils mit seinen fahlen, blassen Harmonien sind wahrhaft genial. Zwischendurch aber springt am Schluß des zweiten Teils eine Fuge hinein, deren rein akademischer Charakter unverkennbar ist. — Die Staatsoper begann mit der „Zauberflöte“ als Eröffnungsvorstellung. Eine Aufführung, die unter ungewohnten gesanglichen Mängeln litt. Das Deutsche Opernhaus wird nach erfolgtem Umbau am 15. November seine Tätigkeit wieder aufnehmen.

Aber für den Ausfall an weiteren Musikdarbietungen entschädigt ein vielseitiger Einblick in das musikorganisatorische Leben, der an Hand von Pressebesprechungen geboten wurde. Der Berufsstand der deutschen Komponisten, das Philharmonische Orchester, die Stagma, schließlich die NS-Kulturgemeinde ließen in Versammlungen und intimeren Zusammenkünften ein reges Kräftespiel erkennen, das im Laufe des Winters zu einer künstlerischen und kulturpolitisch wertvollen Befruchtung des deutschen Musiklebens führen wird. Die Besprechung in der

Stagma diente einer Erwiderung auf ausländische Blättermeldungen, wonach die Lage der deutschen Tonsetzer wirtschaftlich untragbar sei. Es gelang dem verdienstvollen Leiter der Stagma, Leo Ritter, die Anwesenden im Hinblick auf die vorgewiesenen Unterlagen sonder Mühe davon zu überzeugen, daß das genannte Institut mit besten Erfolgen um die Interessen der Komponisten bemüht ist. Vorausgesetzt selbstverständlich, daß die ausführenden musikalischen Organe ihrerseits gewillt sind, die Namen neuzeitlicher Tonsetzer auf ihre Programme zu setzen. Vielfach scheint in den deutschen Musikstädten noch immer die Meinung zu herrschen, daß weder eine künstlerische noch moralische Notwendigkeit bestehe, das Musikschaffen der Gegenwart zu fördern. Eine derartige Bequemlichkeit und Verantwortungslosigkeit der städtischen Dirigenten läßt sich mit nationalsozialistischem Geist kaum vereinbaren. Es ist dringend notwendig, daß in dieser Beziehung Abhilfe geschaffen wird. Eine führende Persönlichkeit ist allerdings unausgesetzt tätig, um kraft ihres persönlichen Einflusses in aller Stille eine Sinnesänderung der gegenwartsfeindlichen Dirigenten herbeizuführen. Und das ist niemand anderes als Prof. Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer.

Dem Berliner Philharmonischen Orchester ist es jedoch ganz besonders hoch anzurechnen, daß es nunmehr auch dem Schaffen der Lebenden stärkere Aufmerksamkeit zuwenden will. Und zwar nicht nur in den regelmäßigen Wochenkonzerten, sondern sogar in einer neuen Konzertreihe an den Sonntag-Nachmittagen, die ausschließlich neuzeitlichen Tonsetzern gewidmet sein soll. Es läßt sich beim besten Willen nicht verschweigen, daß unsere Philharmoniker in den letzten Monaten der vorigen Saison Vortragsfolgen vorgelegt haben, deren Eintönigkeit zu einer Erstarrung führen mußte. Immer nur die bekanntesten sinfonischen Werke, kaum ein Zurückgreifen auf seltener dargebotene Sinfonien, geschweige denn Erstaufführungen junger Komponisten. Es ist politisch vielleicht nicht ganz klug gehandelt, wenn sich das Philharmonische Orchester mit Vorliebe auf seine fünfzigjährige Tradition beruft, die angeblich in Widerspruch zu experimentellen Neigungen stehe. Gewiß mag bei Konzertreisen im In- und Ausland mit einem rein klassischen Programm in denkbar bester Ausführung der erzieherische Wert der Darbietungen nicht unwesentlich sein. Ist aber dem Publikum wirklich allein damit gedient, wenn es auf den Konzertreisen der Philharmoniker nur solche Schöpfungen klassischer Meister zu hören bekommt, die auch die einheimischen städtischen Orchester zu bieten vermögen? Wer wäre eher dazu geeignet, sich für das Schaffen der Jungen auch außerhalb Berlins einzusetzen als ein Kulturorchester vom Range der Philharmoniker, deren künstlerisches Ansehen wohl nicht dadurch verringert wird, wenn irgend eines der neuzeitlichen Werke in irgend einer Note den ominösen Stempel des Experimentes verrät? Paul Graener hat in einer Berliner Versammlung der Komponisten die beherzigenswerten Worte geprägt: „Der Jugend gehört das Experiment." Sehen wir zu, daß sich auch Ausführende in genügender Zahl finden lassen, um der experimentierenden Jugend den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen!

Eine weitere kulturpolitische Neuheit beabsichtigt die Philharmonie in der Einführung von Volkskonzerten vor vielen tausend Hörern, die sich ihrerseits musikalisch betätigen sollen. Nicht etwa dadurch, daß nun jeder sein Hausinstrument mitbringt und gemeinsam mit den Philharmonikern konzertiert, sondern durch gesangliche Mitwirkung. Im ersten Teil des Programms sollen die Hörer singen, im zweiten Teil sollen die Sänger hören, wenn die instrumentalen Darbietungen der Philharmoniker beginnen. Grundsätzlich sind derartige Versuche zur Aktivierung des Hörers selbstverständlich zu bejahen. Es bleibt jedoch eine offene Frage, ob gerade in einem solchen Zusammenhang die Bildung offener Singgemeinden den gewünschten Erfolg erzielt. Als Vergleichsobjekt liegt mir der Bericht einer Singschar von 70 Lauenburger Studenten, vor, die unter Leitung von Prof. Otto Spreckelsen kürzlich eine Singfahrt durch Pommern durchgeführt hat. Der musikalische Dozent der namhaften Lauenburger Lehrerakademie hat nun einen besonderen Weg eingeschlagen, um die Musik dem Volke nahezubringen. Seine Schar mischt sich unter das Publikum, sie entwickelt sich gewissermaßen als eine Sondergruppe der Hörerschaft, formiert eine Kolonne, marschiert mit einem Lied auf das Podium, packt die Instrumente aus und beginnt mit der Vorführung von Instrumentalwerken. Prof. Spreckelsen richtet ein paar launige Worte an die Hörer,

ſchnell iſt der ſeeliſche Kontakt gefunden, und allmählich führt der Weg vom inſtrumentalen Liederſpiel zum allgemeinen Liedgeſang.

Was iſt nun neu an der Form dieſer Singfahrt, die einem geradezu beiſpielloſen Triumphzug glich? Man beobachte die zahlreichen unauffälligen kleinen Hilfsmittel, die dazu dienen ſollen, das Publikum aus der Reſerve herauszulocken und erſt einmal den *Wunſch nach eigener muſikaliſcher Betätigung* in den Herzen wachzurufen, *ehe* der gemeinſame Geſang beginnt: Der Einmarſch aus dem Publikum heraus, der einleitende Sprechchor, die verbindenden Worte, und nicht zuletzt das vorbereitende inſtrumentale Muſizieren. Alle dieſe Einzelheiten überbrücken die Schranke zwiſchen Spielſchar und Hörer. Das Publikum erhält den Eindruck, als ſeien die Ausführenden ein Teil ſeiner ſelbſt, organiſch herausgewachſen aus dem Volke, gewiſſermaßen eine lebendige Verkörperung der eigenen muſikaliſchen Sehnſüchte, die jeder einzelne der Herumſtehenden oder Herumſitzenden uneingeſtandenermaßen in ſeiner Seele trägt. Dieſe ſorgfältige ſeeliſche Vorbereitung erzielt nun die einzigartige Wirkung, daß das Volk von ſelbſt ſich zu muſikaliſcher Betätigung drängt, daß die Hörer es ſozuſagen gar nicht abwarten können, bis ſie ſelbſt an die Reihe kommen, um miteinzuſtimmen in das friſchfröhliche Muſizieren, das vom Podium herabklingt. Eine innere Auflockerung iſt erfolgt, die im Gemeinſchaftsgeſang ihre Früchte trägt.

So ſollte es überall ſein — und ich ſtehe nicht an, zu behaupten, daß Spreckelſens Volkskulturarbeit geradezu *vorbildlich* für alle deutſchen Gaue iſt. Vergleicht man dies mit dem Vorhaben des Philharmoniſchen Orcheſters, ſo vermag man doch einige Bedenken nicht zu unterdrücken. Bei Spreckelſen eine natürliche Entwicklung der Sangesfreude, bei der Philharmonie ein mehr oder minder zwangsweiſes Auffordern zum Singen, ſelbſt wenn ein ſo verſtändnisvoller Praktiker wie Hans von *Benda* als neuer Leiter der Philharmonie für die Ausführung perſönlich verantwortlich iſt. Dort ein unmittelbares Herauswachſen der Muſik aus dem Volke — hier beſtenfalls ein Heranführen der Muſik ans Volk vom Podium der Kunſt aus. Tatſachen, die zum Nachdenken über die Grenzen der völkiſchen Selbſtbetätigung auf muſikaliſchem Gebiet anregen dürften.

Schließlich äußert ſich reger Unternehmungsgeiſt auch in den Reihen der *NS-Kulturgemeinde*. Wie der Muſikabteilungsleiter Friedrich Wilhelm *Herzog* in einer Preſſebeſprechung ausführte, ſtehe die NS-Kulturgemeinde grundſätzlich auf dem Standpunkt, daß das Primat der Raſſe und der völkiſchen Geſinnung bei der Werkauswahl als vordringlich zu betrachten ſei. Wenn ein Komponiſt oder Dirigent aus weltanſchaulichen Gründen bekämpft werde, ſo ſei das ausſchließlich eine Angelegenheit der NS-Kulturgemeinde, in die keine andere Stelle hineinzureden habe. Internationale Geltung ſei niemals Maßſtab für eine poſitive Anerkennung. Dieſe gegen Richard *Strauß* gerichteten Ausführungen decken ſich inhaltlich mit der Anſprache Hans *Hinkels*, des Sonderbeauftragten des Reichsminiſters Dr. Goebbels, vor dem Berufsſtand der deutſchen Komponiſten, wenn er davon ſprach, daß große Kunſt allein noch nicht zu einer kulturpolitiſchen Führerrolle berechtige, daß der „gewichtige Name" nicht genüge, wenn die Geſinnung fehle; wer den Nationalſozialismus nicht begriffen habe, täte beſſer daran, von ſelbſt zurückzutreten und die Straße für andere freizugeben.

Aus dem Muſikprogramm der NS-Kulturgemeinde iſt die Durchführung von Volkskonzerten in Berlin beſonders hervorzuheben, ferner die Gründung des „Deutſchen Muſikverlages" und die einſetzende Propaganda für Dr. Siegfried *Anheißers* Mozartüberſetzungen. Seine neue Don Giovanni-Übertragung wird Ende Oktober in Köln aufgeführt, während die „Gärtnerin aus Liebe" in dieſem Winter auf zwölf Bühnen erſcheint. Die neue Sommernachtstraum-Muſik von *Weißmann* und *Wagner-Regeny* wird in zahlreichen Theatern erklingen, das von der Kulturgemeinde herausgebrachte Chorwerk von *Dransmann* „Einer baut einen Dom" hat bisher über 40 Annahmen erzielt. Ferner iſt die Schaffung einer komiſchen Oper in Angriff genommen. Zu den Aktivpoſten der NS-Kulturgemeinde zählt ſchließlich noch die von ihr betreute Wanderoper der „*Deutſchen Muſikbühne*", die z. Zt. in Neuſtadt in Holſtein probt und bereits mit den erſten Aufführungen in Hamburg hervorgetreten iſt, ehe ſie ſich mit Wagners „Walküre" (!), mit Mozart, Götz, Suppé und Puccini auf Reiſen begibt.

(Sollte übrigens der Musikleiter der NS-Kulturgemeinde identisch sein mit dem langjährigen Mitarbeiter der „Berliner Börsenzeitung" und anderer Blätter, der unter dem Zeichen „Hzg" in der äußerlichen Form einer objektiven Kritik überaus anerkennende Besprechungen über die künstlerischen Darbietungen der von der NS-Kulturgemeinde geleiteten „Musikbühne" erscheinen läßt?)

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Den musiklosesten aller Monate bestritten diesmal drei Dinge: auswärtige Gäste, die Männerchorvereinigungen und der Rundfunk. Als Gäste erschienen das Flämische Musikorchester, gesandt vom belgischen Reisebüro. Einhundert Antwerpener Arbeiter haben sich da unter der Leitung von Konzertmeister van Havenberge zusammengetan unter dem Namen „De Ware Friende", kgl. belgische Fanfare und bestätigten durch ihre Darbietungen den guten Ruf, den sie in ihrer Heimat genießen. Das Musikkorps der SS-Leibstandarte Adolf Hitler mit dem Spielmannszug kam mit seinem Obermusikmeister Hauptsturmführer Müller-John und bot Märsche, Ouvertüren, historische Soldaten- und gediegene Tanzmusik in ausgezeichneter Form. Der Rheinische Sängerbund rief unter dem Vorsitz des Gaupressewarts Fritz Hasenclever die Kreispressewarte der Kreise Rhein-Nahe, Köln, Düsseldorf, Sieg, Altenkirchen, Oberbergisch Land, Koblenz und Erft zusammen. Künftig werden die Pressewarte als Berichterstatter des Fachorgans „Lied und Heimat" zu fungieren und die Tagespresse mit Nachrichten über das Sangeswesen zu beschicken haben. Gauführer Dr. P. Fischer aus Koblenz betonte vor allem diese letztere Tätigkeit angesichts der Wichtigkeit der Verbindung mit der Presse, wie sie ja auch die Sportkreise längst erkannt und ausgewertet haben. Das Sängerbundesfest 1937 in Breslau soll nicht nur einen rheinischen Massenchor, sondern zugleich auch kleinere rheinische Sangesvereinigungen vorstellen. Das Frankfurter Fest des Rheinischen Sängerbundes war nicht genügend besucht. Den Pressewarten wurde auch die Teilnahme an dem Schulungslager im Königsforst bei Köln vom 20. bis 26. Oktober nahegelegt. Der Kreistag der NSDAP am 4. August wurde von den verschiedenen einheimischen Vereinen musikalisch unterstützt. Der Reichssender Köln ließ im Rahmen der Folge „Musik unserer Zeit" kleinere Klaviersätze Ludwig Webers und Otmar Gersters erklingen, wobei Erwin Bischoff stilgerecht Webers mehr abstrakte und Gersters musikantisch-unbekümmerte Art nachzugestalten wußte. Joseph Haas und Paul Graener waren als älteres Paar mit Violin-Klavierwerken vertreten (Haasens bekannte „Grillen" und Graeners Intermezzi, wertvolle Beiträge zur neuzeitlichen Hausmusik), denen Isabella Schmitz, Ilse Mühlen (Klavier) tüchtige Interpreten waren. Wertvoll gestaltete sich auch die Sendung „Cembalo und Guitarre", welche K. M. von Webers Divertimento, von Ida Gille und H. Haas wiedergegeben, in mustergültiger Weise zum Klingen brachte. Vielleicht gedenkt man auch einmal der schönen guitarrenbegleiteten Lieder dieses Meisters! Guitarre erklang auch im Verfolg der Sendung „Komm Trost der Welt", die Lieder von Wolf, Henkel und Quantz sowie Purcell darbot und von der Cembalistin Erika Schütte, dem Bariton Losch, dem Pianisten Erich Rummel, dem Flötisten Reinhard Fritzsche, der Guitarristin Marga Bäuml einfühlsam wiedergegeben wurde. Unter dem Titel „Meister ihres Faches" kamen die, wie die meisten der hier genannten jüngeren Musiker an der Kölner Musikhochschule ausgebildeten Karl Delseit (Klavier) und Siegfried Borries mit Werken von Chopin, Grieg zu Worte, ebenso wie Hans Wocke als trefflicher Bariton moderne Gesänge beisteuerte und Hubert Mengelbier zusammen mit W. Beissel zweiklavierige Stücke von Sinding und Palmgren zu starker Wirkung brachte. Als Uraufführung erklang in einer Reichssendung das Oratorium „Der ewige Strom" von Wilhelm Maler, dem an der Hochschule als Lehrer wirkenden Haas-Schüler, der hier deutlich einer früheren abstrakten Neigung den Rücken kehrt, gregorianische mit polyphoner Chorfassung verwebt und in dem Begräbnis zu Speyer, im Moselwinterlied, im Kölner Karnevalsintermezzo das in einen feierlichen Hymnus mündet, Proben ernster Gesinnung ablegt. Dr. Buschkötter war dem Werk ein gediegener Aus-

deuter. Im übrigen fiel noch als Besonderheit ins Ohr eine Sendung von Bagatellen Dvořáks für zwei Geigen, Cello und Harmonium, wobei das letztere Instrument genial in den Zusammenhang und Zusammenklang eingearbeitet ist. Im Opernhaus werden an neuen Kräften Traute Rohne, geborene Leipzigerin, bisher tätig in Prag und Bremen als Nachfolgerin der, nach Dortmund gehenden Julianna Döderlein die Partien der Eva, Mimi, Agathe und Pamina übernehmen, Marietheres Henderichs, an der Kölner Hochschule herangebildet, nach kurzer Tätigkeit in Mainz, an das hiesige Opernhaus zurückkehren, wo sie sich sehr bald einen reichen Wirkungskreis und allseitige Sympathien errungen hatte; Philipp Rasp, in Heilbronn, Kaiserslautern und Mainz tätig, wird den, nach Hannover gehenden lyrischen Tenor Peter Anders ersetzen, und Josef Janko, in München und Bielefeld anerkannt, soll als neuer dramatischer Tenor einziehen. Die Staatliche Hochschule für Musik, deren Klaviermeisterlehrer Erdmann abgeht, um sich ganz dem Konzertfach zu widmen, begeht im Herbst ihr zehnjähriges Bestehen und wird dieses durch ein Musikfest in den Tagen vom 30. November bis zum 2. Dezember feiern. Dabei soll Händels Festoratorium erklingen und ein Orchester- wie ein Kammerkonzert jetzige und frühere Lehrer und Schüler der Anstalt zu Worte kommen lassen und gesellig vereinigen.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Theater. Im Opernhaus wird umgebaut, und so ergab sich die Notwendigkeit, neben der Freilichtbühne im Gohliser Schlößchen auch das „Alte Theater", die Heimstätte des Städtischen Schauspiels, für Opernvorstellungen heranzuziehen. Wie erfreulicherweise verlautet, wird diese Bespielung des „Alten Theaters" neben dem „Neuen Theater" auch in Zukunft beibehalten, so daß Opern, die auf intimere Raumwirkungen berechnet sind, dort eine angemessene Heimstätte finden werden. Naturgemäß wird diese Regelung vor allem Mozart zugute kommen, und mit „Figaros Hochzeit" in neuer Bühnengestaltung und Einstudierung zog die Oper auch ins Alte Theater ein. Sowohl Paul Schmitz als musikalischer, wie Hans Schüler als szenischer Leiter vermieden es, das Werk irgendwie zu verzierlichen, und so kam auch derjenige Zuhörer auf seine Rechnung, der diese Oper nicht nur mit Hermann Abert als einen Hymnus auf die Liebe, sondern ebenso als eine Gesellschaftskomödie betrachtet, die das ganze revolutionäre Grollen von Mozarts Zeit bereits in sich trägt. Die Auffassung ist wohl heute kaum noch haltbar, daß ein so weltoffenes Genie wie Mozart in Beaumarchais' Komödie ausgerechnet den politischen Kern gewissermaßen annulliert und dafür nur Möglichkeiten der Gefühlsäußerung sowie Intrigenspiel gesehen habe. Einzelheiten, wie die richtig verstandene „Militärarie" Figaros, sprechen zu deutlich dagegen. Die Spielleitung stellte diese Arie auch durchaus richtig heraus, als Verhöhnung des Adligen Cherubin durch den Dritten Stand. Auch die von Schmitz ausgezeichnet gegebene Ouvertüre war mit ihrer Straffheit und der Vermeidung jedes gesucht-rokokohaften Ausdrucks vorbildlich für eine Mozartdeutung in diesem Sinne. Durch die ungewöhnlich hohen Anforderungen, die diese Oper an die Kultur eines Mozart-Ensembles stellt, ist das Werk auch immer ein Gradmesser für den Stand der Mozartpflege einer Bühne. Daß es in dieser Hinsicht an unserer Oper schon ganz anders aussieht als noch vor einem Jahr, dafür war diese Aufführung ein schönes Zeugnis. In Irma Beilke besitzt die Bühne eine Mozartsängerin, wie man sie sich idealer kaum vorstellen kann; stimmlich wie darstellerisch erfüllte ihre Susanna die höchsten Ansprüche. Eine nicht weniger ausgezeichnete Leistung war der Cherubin von Ellen Winter, die gleichfalls ebenso große schauspielerische wie stimmliche Mittel in die Wagschale zu werfen hat. Diese Höhenlinie vermochte Ilse Schüler als Gräfin allerdings nicht einzuhalten, ihre Stimme, die vielfach schon vom e'' ab glanzlos klingt, bedarf einer gründlichen Überprüfung. Unter den männlichen Darstellern boten Theodor Horand als Figaro und Walther Zimmer als Almaviva schöne, abgerundete Leistungen. Auch die kleineren Rollen waren ansprechend besetzt, vor allem gestaltete Alfred Bartolitius den Basilio wieder zu einem jener scharf geprägten Charaktere, mit

denen dieser außergewöhnliche Könner den Freunden einer hochentwickelten Spielkultur immer einen ganz besonderen Genuß bereitet. Die Bühnenbilder waren etwas durchschnittlich geraten, vor allem litt das letzte unter Überladung. Mit einer solchen Sintflut von Blättern und Blumen kann man schließlich eine Kammerspielbühne leicht ertränken. Außerdem herrschte eine Helle, die dem ganzen Verwechslungsspiel die dramatische Wahrscheinlichkeit nahm. Bei der Beleuchtung dieses Aktes muß doch wohl die Stimmung an seinem inneren Höhepunkt, Susannens Gartenarie, maßgebend sein; diese erfordert aber ein ausgesprochenes Chiaroscuro.

Aussparen und Andeuten: damit wird man bei einer Kammerspielbühne am weitesten kommen. In den Bühnenbildern zu „Wiener Blut" war Max Elten offensichtlich nach diesem Grundsatz verfahren; im dritten Akt, wo auch die Farbenfreude zu ihrem Recht kam, riß man sogar höchst ergötzt die Augen auf, was lange nicht mehr der Fall gewesen war. Nur gut, daß die Aufführung nicht im Gohliser Schlößchen stattfand, sonst wäre man um die Gelegenheit gekommen, wieder einmal besonders nette Bühnenbilder im Theater selbst zu sehen. Ein gern gesehener Gast, Sigurd Baller, führte die Spielleitung in der lebendigen und mit zahlreichen witzigen Einfällen gewürzten Art, die wir an ihm schätzen. Heinz Daum, Ellen Winter und Alfred Bartolitius sangen und spielten, daß man seine Freude hatte, Arthur Nicklas und Otto Saltzmann führten zwei ergötzliche Sprechrollen durch, die Gäste Lola Grahl und Käthe Guß befriedigten allerdings mehr durch ihr Spiel als durch ihren Gesang. Der musikalische Leiter Wolfgang A. Allio bekam erst allmählich den erforderlichen Kontakt mit der Bühne.

Konzert. In der warmen Jahreszeit fanden die Konzerte meist im Freien statt. Die Serenaden im Gohliser Schlößchen wurden fortgesetzt, im August leitete sie Fritz Schröder; die letzte Serenade bestritt Paul Schmitz mit dem Gewandhausorchester und Theodor Horand als trefflichem Solisten. Zugunsten des Richard Wagner-Denkmals spielte das Gewandhausorchester ein volkstümliches Konzert im Palmengarten, ebenfalls unter Paul Schmitz. In der Pastoralsinfonie geriet der Bauerntanz am besten, richtig in seinem Element war Schmitz dann im zweiten Teil, der Wagnersche Werke brachte. In „Isoldens Liebestod" übernahm eine Heuschrecke liebenswürdigerweise die fehlende Singstimme.

Während der Meßwoche fand sich der Regensburger Domchor zu einem Konzert ein; ich hörte ihn zum ersten Male. Seine Leistungen hinterließen einen zwiespältigen Eindruck. Das nicht zureichende Stimmaterial bei den Tenören läßt einen wirklich ausgeglichenen Chorklang kaum zustande kommen. Die Interpretation huldigt vielfach jener überromantischen Art, gegen die wir doch heute berechtigte Bedenken hegen. Unsaubere Intonation machte sich vor allem in den Brucknerschen Chören ziemlich unangenehm bemerkbar. Ansprechend gelangen dem Chor die Volkslieder.

Rückblick. Durch die Veranstaltungen im Gohliser Schlößchen hat es eine eigentliche Sommerpause nicht gegeben: seit dem Herbst 1934 haben wir ein ereignisreiches Musikjahr hinter uns. An seinem Eingang steht die Errichtung des Städtischen Kulturamtes, wodurch dem vielfältigen Leipziger Musikleben jenes führende Zentrum gegeben wurde, ohne das, wie frühere Jahre lehren, nur zu leicht widerstreitende Interessen über dem Dienst am Werke die Oberhand gewinnen können. Am Gewandhaus herrschten wieder klare Verhältnisse durch Berufung Abendroths zum ständigen Kapellmeister. Der Reichssender Leipzig war durch den von GMD Hans Weisbach geleiteten Brucknerzyklus eindrucksvoll vertreten, in der Oper machte die Pflege Mozarts bemerkenswerte Fortschritte, die hoffentlich allmählich zu einer sicheren Mozarttradition führen. Das Gohliser Schlößchen öffnete im Mai seine Pforten, der folgende Monat sah dann die in ihrem inneren wie äußeren Ausmaß unvergleichliche Huldigung an den Genius Johann Sebastian Bachs, außerdem das in seiner Art ebenfalls wichtige 2. Sächsische Sängerfest. Die Sommermonate lehrten uns das Gohliser Schlößchen in seiner besonderen und so anziehenden Eigenart schätzen. Unbefriedigend war das letzte Jahr eigentlich nur in seiner Ausbeute an hochwertigen und wirklich durchschlagenden Neuheiten zeitgenössischer Tonsetzer. Gewiß: im Gewandhaus gab es Grabners „Gesang zur Sonne", Höllers „Hymnen" und Jarnachs „Musik mit Mozart", das letzte Kulturgemeinde-Konzert brachte einige hochachtbare Talentproben; daneben gab es aber auch eine Menge Mittelmäßigkeit, und wenn man die ungeheure Fülle

der erklungenen Musik sich nochmals vergegenwärtigt, so läßt sich nicht verheimlichen, daß der Pulsschlag unserer Zeit in dieser vielgestaltigen Sinfonie etwas schüchtern klopfte. Um so erfreulicher berührt die Nachricht, daß die NS-Kulturgemeinde nunmehr beabsichtigt, unseren lebenden Tonsetzern in großzügiger Weise Möglichkeiten der Entfaltung zu bieten, indem sie regelmäßig und in planvoller Ordnung Konzerte lediglich mit Werken zeitgenössischer Tonsetzer bringt. In Aussicht genommen sind für diesen Winter zwei bis drei Orchesterkonzerte, Kammermusiken im Gohliser Schlößchen, die in wöchentlichem oder zweiwöchentlichem Abstande stattfinden, sowie zwei größere Kirchenmusikveranstaltungen. Außerdem wird auch der guten Unterhaltungsmusik besondere Beachtung geschenkt werden. Mit kluger und berechtigter Betonung des heimatlich-landschaftlichen Prinzips werden zunächst mitteldeutsche Komponisten bevorzugt. Wir werden also eine stattliche Zahl zeitgenössischer Tondichter zu hören bekommen.

Mit bewährter Entschlußfreudigkeit geht damit die kulturelle Führung unserer Stadt an die Lösung einer Frage heran, die nachgerade brennend wurde, die aber auch zu ihrer Lösung besonderes Fingerspitzengefühl und besondere Zähigkeit verlangt. Nur zu leicht sind ja größere Kreise der Musikhörer geneigt, einem bequemen Epigonentum, das geschickt, aber wenig stichhaltig bewährte Formeln der Musik zu neuen „Werken" zusammenfügt, den Vorzug zu geben vor schöpferischen Menschen, die ihrer starken Phantasie und auch dem sie durchpulsenden Rhythmus unserer Zeit in einer zunächst nicht gerade „ansprechenden" Art und Weise Ausdruck geben. Man verstehe recht: „Neues" braucht durchaus nicht immer „umstürzlerisch" zu sein, vielmehr kann eine starke und in sich gefestigte Persönlichkeit auch mit bewährten Mitteln etwas Wesentliches und Überzeugendes zu sagen haben. Wer viel zeitgenössische Musik hört, also vor allem die einschlägigen Sendungen des deutschen Rundfunks, der bekommt sehr bald ein Gefühl für diese Dinge. Aber Neues, zukunftskräftig Neues ist tatsächlich auch in den Mitteln der Darstellung oft irgendwie neu, wirkt deshalb zunächst fremdartig und verlangt, daß man sich hineinhört und eindringlich mit ihm beschäftigt. Es wird sich auch nicht vermeiden lassen, daß sich in diesen Neuheiten-Konzerten manches Unausgegorene, noch nicht recht Ausgewogene befindet. Aber Komponisten, vor allem junge, müssen sich hören und nach dem Höreindruck das Bessermachen lernen. Daß nun das zukunftskräftige Neue eine verständnisvolle Pflege finden möge: mit diesem Wunsch begleiten wir diese neue Konzertreihe, der wir mit großer Spannung entgegensehen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Eine betrübliche Nachricht kommt aus der Staatsoper: Richard Mayr will nicht mehr auftreten. Obwohl er sich nach einer schweren Erkrankung glücklicherweise wieder zu erholen beginnt, hat er doch — in dem Bewußtsein dessen, daß er Künstler nur mit dem Einsatz seiner vollen Kraft oder gar nicht sein will — um Versetzung in den Ruhestand angesucht, und die oberste Theaterbehörde hat diesem Wunsche nachgegeben. Ganz unmöglich aber scheint es, ihn uns aus dem Wiener Opernensemble wegzudenken. Als ein Allergrößter im Reiche der Stimme, ist er uns nicht nur gesangstechnisch, mit seiner lichten, warmen, mühelos leicht ansprechenden, dabei doch durchaus männlichen, baßfarbig weichen und fülligen Stimme, stets als ein bewundernswertes Phänomen erschienen, dem darüber hinaus auch noch die viel wundervollere Gabe beschert ist: einer der größten Darsteller auf der Bühne zu sein. Ruhend auf einem gemüterfüllten tiefen Menschentum (das ihn hindert, einen darzustellenden Bösewicht ganz schwarz und schlecht erscheinen zu lassen, und so auch solchen Gestalten etwas von der eigenen Liebenswürdigkeit verleiht) strömt die starke Persönlichkeit des Künstlers Richard Mayr durch alle seine zahllosen Bühnenverkörperungen hindurch. Sein Pogner, sein Landgraf, sein Fasolt, sein Rocco! Dann die stillen Weisen, die schon außerhalb der Welt leben oder über ihr stehen, wie Sarastro oder der Papst im „Palestrina", vor allem aber — sein Gurnemanz (unvergessen auch außerhalb Wiens, von den Bayreuther Festspielen her)! Daneben die zweite großartige Seite dieses ergreifenden Tragöden des musikalischen Dramas: seine Lustspielgestalten,

Leporello, Figaro, Don Pasquale, Doctor Pandolfo, ſein Barbier von Bagdad uſf. in ſchier endloſer Reihe und Farbigkeit. Daß dieſer einzigartige Künſtler, der mit ſeiner Stimme alles umfaßt, was menſchlich iſt, nun nicht mehr zu hören und zu ſehen ſein ſoll, — wir können und wollen es noch nicht glauben; uns ſoll die Hoffnung bleiben, daß er, mit fortſchreitender Geneſung und Kräftigung, doch auch wieder dort erſcheinen wird, wo er ſo recht eigentlich zuhauſe war und iſt: an unſerem Operntheater, dem er — allen Verlockungen des gefeierten und geliebten und nach aller Welt berufenen Künſtlers zum Trotz, — ſtets die Treue gehalten hat.

Was bedeutet es, angeſichts ſolcher Schwächung ihres Beſitzſtandes, wenn die Staatsoper die neue Spielzeit mit einer relativ guten Aufführung des „Figaro" beginnt? Die Anerkennung dafür ſei aber nicht verkleinert; die Beſetzung iſt von den Salzburger Feſtaufführungen her bekannt und beſonders durch Herrn J e r g e r als Grafen und Frau N o w o t n a als Gräfin ausgezeichnet. Den Figaro ſelbſt gibt Herr H o f m a n n in gewaltigem Format, wobei er, ſehr wirkſam, mehr den revolutionierenden Bedienten als den durchtriebenen heiteren Schelm hervorkehrt. Nicht ganz ſo hoch wie dieſe, von W e i n g a r t n e r in graziöſer muſikaliſcher Bewegtheit gehaltene Figaro-Aufführung ſtand der gleich darauf folgende „Maskenball", obwohl Frau P e r r a s als Page und Herr S v e d als Renato überraſchend gut waren.

Als Nachzügler aus der Spielzeit vor dem Sommer ſei noch der ſehr erfreuliche Liederabend der engliſchen Sängerin Nemoré B a l f o u r erwähnt, die mit gehaltvollem, ſauberen Vortrag ein recht abwechſlungsreiches Programm, und dabei auch ſelten gehörte engliſche Liedkompoſitionen (von Bax und Quilter) zum Vortrag brachte. — Am Schluß der Wiener Feſtwochen hörten wir, in einem Orgelkonzert des eifrigen und wohlbekannten Organiſten Walter P a ch, eine neue „Paſſacaglia und Fuge" von Edward S ch a f f e r, der darin eine eigenwillige, nicht ganz leichte und vielfach verſchlungene Polyphonie mit ſtrenger Konſequenz meiſtert. — Der letzte interne Abend der Wiener Akademiſchen Mozartgemeinde war der öſterreichiſchen Tonlyrik und Kammermuſik der Gegenwart gewidmet. Unter den dort gehörten Neuheiten heben wir ein klangſchönes Divertimento für Streichquartett und Klarinette von Othmar W e t ch y hervor, ſowie eine Paſtoralſuite von Paul K ö n i g e r, in der Viola und Cello durch Mandoline und Laute erſetzt ſind. —

Die Reihe der größeren Konzerte eröffnete der ruſſiſche Dirigent Iwan B o u t n i k o f f mit einem Orcheſterkonzert in Radio Wien zum 20. Todestag S c r i a b i n e s. Neben dem von Roland R a u p e n ſt r a u ch geſpielten Klavierkonzert und der ſchon ganz perſönlich gefärbten Tondichtung „Ekſtaſe" ſtellte ſich die muſikaliſche Beſonderheit dieſes hochſtrebenden und ſich weiteſte, über die Muſik noch hinausgehende Ziele ſteckenden Tondichters am ſtärkſten und eindrucksvollſten in der „Göttlichen Dichtung", wie er ſeine dritte Sinfonie benannte, dar.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Muſikaliſches Preis-Rätſel in Zahlenſchrift.

Von E. Binding.

1 2 3 4 1 5 6 — 7 6 8 — 9 2 10 11 12 — 13 11 12 — 6 11 — 1 2 11 7 8 2 14 9 — 7 6 11 — 5 6 11 12 13 15 15 6 10 7 6 10 — 16 6 13 12 4 6 13 11 12 6 11 — 16 2 — 11 6 13 10 —. 4 6 8 1 7 6 — 13 10 — 6 13 10 6 8 — 16 6 13 12 — 5 6 11 14 17 8 1 6 10 9 12 6 8 — 18 19 20 13 12 13 11 14 17 6 8 — 15 1 14 17 12 — 15 2 11 16 — 7 6 8 — 13 10 10 6 8 6 — 21 6 8 12 — 7 6 11 — 15 6 10 11 14 17 6 10 — 2 10 7 — 7 6 8 — 20 6 5 6 10 11 21 13 20 20 6 — 7 6 8 — 10 1 12 13 19 10 — 9 2 20 12 2 8 6 20 20 6 10 — 1 2 11 7 8 2 14 9 — 3 13 10 7 6 10 —. 1 7 19 20 3 — 17 13 12 20 6 8 —.

Die Auflöſung obiger Zahlen ergibt ein Kunſtgebot und den Namen ſeines Verkünders Adolf Hitler.

Zunächſt ſind an Hand des beigegebenen Schlüſſels Worte folgender Bedeutung zu finden:

Schlüssel:

1.	13 1 4 7 17 19 8 10	=	Instrument.
2.	11 12 19 20 20 6 10	=	Teil einer Kunstform.
3.	7 19 22 1 20	=	Teil einer Kirche.
4.	5 13 11 14 8 19 15 1	=	Notenwert.
5.	9 13 6 10 16 20	=	Komponist.
6.	18 8 1 6 12 19 8 13 2 11	=	Musikhistoriker.
7.	3 19 20 13 1	=	Tanz.
8.	16 21 13 14 9 1 2	=	Geburtsort eines deutschen Musikers.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Januar 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Horst Büttner: „Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns". 92 S., kart. Mk. 3.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Phil. Emanuel Bach: Sonata fürs Piano-Forte. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Alfred Baresel. Mk. —.80. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Joseph Laska: Manyoshu. 5 Lieder nach japanischen Dichtungen. Eigenverlag.

Kurt Thomas: Lehrbuch der Chorleitung. 128 S. und 8 Bildtafeln. Mk. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Hermann Müller: Wachet auf! Ein Mahnruf aus dem Zuschauerraum für Richard Wagners Bühnenbild. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Gerstberger: Deutsche Hymne für einst. Chor und Harmoniemusik. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

H. G. Burghardt: Lieder. Konrad Littmann, Breslau.

Der Landchor. Eine Sammlung für gem. Chor mit Werken von Huber-Anderach, Grabner, Riedel, Draeseke u. a. Je Singpartitur Mk. —.10. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Kantorei. Volkslieder für Männerchor von Hans Lang und A. Schaller. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Th. Huber-Anderach: Graduale und Offertorium zum Feste „Peter und Paul" für gem. Chor, 2 Tromp. und 2 Posaunen oder Orgel. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Eberhard Preußner: Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. 210 S. mit 8 Abbildungen. Kart. Mk. 5.80, Leinw. Mk. 6.80. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Josef Musiol: Cyprian de Pore, ein Meister der venezianischen Schule. Konrad Littmann, Breslau.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WALTER KREIDLER: Heinrich Schütz und der Stile concitato von Cl. Monteverdi. Bärenreiter-Verlag Cassel 1934. 146 S.

Eine Berner Dissertation aus Ernst Kurths Obhut, die sich dem Problem widmet, wieweit denn wirklich unser Großmeister des Frühbarock geistiger Schüler des „scharffsinnigen Herrn Cl. Monteverdi" gewesen sei, dessen Vorwort zu den ‚Madrigali guenieri et amorosi' (VIII 1638) er im Prolog zu seiner zweiten ‚Sinfoniae sacrae' so ehrenvoll erwähnt. Die Frage spitzt sich naturgemäß auf die Übernahme des „aufgeregten Stils" zur Darstellung „kriegerischen Zorns" aus dem seltsamen dramatischen Oratorium (oder der epischen Kantate) „Il combattimento di Tancredi e

di Clorinda" zu. Kreidler stellt die Merkmale dieser Ausdrucksweise bei Monteverdi dankenswert zusammen, die doch viel zahlreicher und eigenartiger sind, als man zuerst und obenhin vermeint. Dann legt er die Verwendung dieser Elemente auch bei Schütz fest; ist dieser Ernteertrag äußerlich überraschend schmal, so gewinnt Kreidler doch im weiteren Verfolg noch viel hinzu, indem er die Umformungen mit einbezieht, die Schütz als Protestant und Deutscher an den Monteverdischen Stilmomenten vorgenommen hat. Die Arbeit ist ein schönes Musterbeispiel dafür, wie bei starker geistiger Eindringungskraft aus einem scheinbar nur technischen Teilproblem auch die Gesamterscheinung durchleuchtet zu werden vermag. Hätte ich noch einen Wunsch, dann den, der Verfasser hätte auch die vor dem 2. venezianischen Aufenthalt von Schütz (1628/29) liegenden Werke, also besonders die ‚Cantiones sacrae' von 1625, auf Parallelerscheinungen zum Stile concitato hin untersucht — die Ausbeute wäre nicht ganz gering gewesen, und es hätte sich etwas ähnliches gezeigt wie bei Schopenhauers Entdeckung durch Richard Wagner: aus den Schwingungen des reifgewordenen Zeitstils und Wegweisung der persönlichen Eigenart ist der Jüngere unabhängig den gleichen Pfad wie der Ältere gegangen, und als er vermeint, erst kennenzulernen und aufzunehmen, ist er bereits beim schöpferischen Mitverstehen und Fortgestalten angelangt.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser.

WERNER MENKE: Die Geschichte der Bach- und Händel-Konzerte. Neue Anschauungen und neue Instrumente. Text in Deutsch und Englisch [Englished by Gerald Abraham] William Reeves, London W. C. 2.

Die schwierige Frage des Clarinblasens wird hier beleuchtet. Besonders das 2. Brandenburgische Konzert mit der nur einmaligen Verwendung der Trompete in F gibt Rätsel auf. Der Verfasser hat bei der Firma Alexander-Mainz eine D- und eine F-Trompete bauen lassen, bei der er die bei alten Instrumenten festgestellte Länge von über 2 Meter wiederherstellt, den Schallbecher auf die alte Größe reduziert, die alte Wandstärke wiederherstellt, zwei Ventile einbaut, die Frage des Mundstückes aber der Veranlagung der Musiker überläßt. — Die Praxis wird entscheiden.

Prof. Dr. Hans Engel-Greifswald.

Musikalien:

für Klavier

J. J. FROBERGER: Ausgewählte Klavierwerke (auch für Cembalo), herausgegeben von Kurt Schubert. Werk-Reihe für Klavier. B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig (1935).

Die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" — denen auch diese knappe und kluge Auswahl, ohne sie freilich als Urtext-Quelle zu nennen, entnommen ist — haben um die Jahrhundertwende dem ersten großen deutschen Klavierkomponisten die Bahn gebrochen. Meine „Frobergiana" (1906, Senff/Simrock) und das Frobergerheft in den „Meisterwerken deutscher Tonkunst" (1905, Breitkopf & Härtel) waren die ersten Anthologien für den praktischen Gebrauch, und seitdem weidet die anmutige „Mayerin" ihre Schäfchen und Variatiönchen fast in jeder neuen Sammlung alter Klaviermusik. Aber erst seit Kurt Seidlers Königsberger Dissertation (1930) wissen wir über des Meisters Leben genauer Bescheid und erfuhren beispielsweise zu unserem großen Erstaunen, daß er nicht etwa 1600 in Halle, sondern erst im Mai 1616 in Stuttgart geboren ist! — Der Herausgeber hat in einem gedankenreichen kurzen Vorwort das Charakteristische und Wesentliche der Frobergerschen Kunst zusammengefaßt: die Verschmelzung englischer, französischer italienischer (Frescobaldi) Elemente zu einem ganz persönlichen, in den Suiten usw. lautenmäßig durchbrochenen und durchaus improvisatorisch-frei zu behandelnden Stil, dessen zarte und tiefe Beseelung und Poesie durchaus deutsch erscheint. Man hat ihn, der schönen Kantabilität seiner Themen halber, den „Mozart des 17. Jahrhunderts" genannt; eher möchte ich ihn — man spiele nur Takt 7 der Allemande der a-moll-Suite — den „Chopin des 17. Jahrhunderts" nennen, dessen schönste Stücke — wie etwa diese Suite, die chromatische Variation (6) der „Mayerin", das ergreifende Tombeau auf Freund Blancheroche — schon jene dunkle, schwermuts- und leidensvolle Würde und Innerlichkeit atmen, die Chopin so faszinierend eigen.

Die Auswahl gehört zu jenen modernen Ausgaben, die außer einiger sparsamer Befingerung und noch sparsamer angedeuteten Dynamik nur den — sorgsam konservierten — Urtext bringen. Hier steht Auffassung gegen Auffassung, und ich muß es leider immer wieder sagen: Das in allen Manieren (Verzierungen) von Froberger genauestens durchbezeichnete Tombeau lehrt, wie man seine Klavierstücke spielen und mit Agréments ausschmücken soll. Denn wie es ausgeschlossen ist, daß man namentlich langsame Sätze, wie etwa die Sarabande der a-moll-Suite oder die der „Mayerin", so kahl und verzierungslos, wie der Urtext sie skizziert, gespielt hat — vor allem in allen längeren Haltetönen —, ebenso ausgeschlossen ist es, daß man grade solche Sätze ohne damals improvisierte, vorsichtige akkordische Füllungen gespielt hat. In Beidem hat der Berliner Herausgeber leider nichts dazu getan, um das textlich nur Skizzierte stilgetreu auszufüllen, sondern sich lediglich auf Abdruck des praktisch nur die Bedeutung einer auszuführenden Skizze beanspruchenden Urtextes und

einige kluge Spielvorschläge in Fußnoten beschränkt.

Man wünscht diese ideale deutsche Hausmusik — in jedes deutsche Haus. Gleichwohl ein Schlußwort an den Verlag: Es kann keinen glühenderen Liebhaber und Verehrer alter Klaviermusik geben, wie mich. Aber das Geschäft der jedes praktische Bedürfnis weit überschreitenden Massen-Neuausgaben alter Musik, im besonderen alter Klaviermusik, erstickt bald völlig die Betätigung der idealen verlegerischen Pflichten gegen die Lebenden, und man möchte nur dringend wünschen, daß sich nun endlich auch der in dieser Hinsicht aktivste deutsche Musikverlag Schott mehr auf seine Pflichten gegen die lebenden deutschen Klavierkomponisten besänne und uns bald durch eine Werk-Reihe vieler neuer und wertvoller zeitgenössischer deutscher Klaviermusik erfreute! Dr. Walter Niemann.

ALTE HAUSMUSIK FÜR KLAVIER (1550 bis 1780). Eine Sammlung leichter Originalkompositionen der Meister des 16.—18. Jahrhunderts. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Willy Rehberg (2 Bände). — B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Im Novemberheft 1931 (S. 988) — Händels Aylesforder Stücke — und im Septemberheft 1933 (S. 935) — Die Söhne Bach — habe ich unserm jugendfrischen 72jährigen Mannheimer „Vater des Klaviers" ein Denkmal als Herausgeber alter Klaviermusik gesetzt. Ich kröne es mit dem schönen „Aufsatz" dieser zweibändigen Sammlung, die seinen Namen bestimmt zu einem wahren Klavier-Hausfreund aller europäischen Nationen machen wird. Denn selbstverständlich sind die Meister des deutschen Barock und Rokoko so gut darin mit auserwählten Proben vertreten, wie die altenglischen Virginalisten, die französischen und italienischen Galanten (nur die spanischen fehlen) oder die Vorläufer der Wiener Klassik. Die Auswahl ist klug durchdacht und für jeden Meister möglichst charakteristisch, im ganzen gut ausgewogen — namentlich das II. Heft — und bringt allerlei, was nicht in den allgemeinen Anthologien steht. Von den altenglischen Virginalisten (3 Stücke) hätte ich doch gerne mehr gesehen, ebenso von meinem geliebten „Mozart des 17. Jhs.", Joh. Jacob Froberger (2 Stücke) und von meinem nicht weniger geliebten, immer heiter-bewegten und beschwingten Neapolitaner Domenico Scarlatti (2 Stücke), denen 7 Stücke des größten englischen Meisters der Barockzeit, Henry Purcell — eines der einfallsreichsten Melodiker aller Zeiten — und die erfreulich breit, ja im Vergleich mit den deutschen auffallend breit behandelten zierlichen französischen Galanten (19 Stück) gegenüberstehen. Die trockenen Norddeutschen Kirnberger, Marpurg, Mattheson, sowie die flache Etüde („Ricercata"!) Wagenseils hätte ich gerne für weitere Stücke Joh. Kaspar Ferd. Fischers, Telemanns, Gottlieb Muffats hingegeben. Doch — das sind alles Dinge des individuellen Geschmacks, und wir wollen uns lieber ehrlich über das viele, selbst in kleinsten Formen Herrliche, Anmutige und Geniale freuen, was da ist, statt über das zu „meckern", was auch noch da sein könnte!

Vater Rehberg verzichtet auf den heute beliebten bloßen und bequemen Abdruck der Urtexte — mit vollem Recht! — und bezeichnet mit sehr behutsamer und pietätvoller Hand die Stücke ganz leicht nach seiten der Dynamik, Phrasierung, Befingerung, Tempoangaben usw. für den praktischen Gebrauch. Ich stelle mit freudiger Genugtuung fest (wie könnte das auch bei einem so hervorragenden Klavierpädagogen, für den es niemals des Lernens ein Ende war, auch anders sein!), daß allen meinen stilkritischen und -geschichtlichen Wünschen, Anregungen und Anwendungen der alten „Affektenlehre" („Echos" u. a.), sowie der über den Notentext gedruckten „Auflösung" der alten Verzierungen (Manieren) im Gegensatz zu seinen früheren Sammlungen sorgsam Rechnung getragen wurde. Auch hier werden die individuellen Auffassungen gelegentlich zu anderen Resultaten kommen, und nicht immer erscheinen die Probleme, namentlich auch die der Notierung der Verzierungen, der gelegentlich notwendigen akkordischen Füllungen, überall einheitlich gelöst. Besonders im Dynamischen bei den Stücken der altenglischen Virginalisten habe ich das empfunden. Am stärksten in Byrds würdevoller Pavane „The Earle of Salisbury", deren richtigen Urtext ich in meinen „Alten Holländern" (Nr. 8 „Vornehmer Besuch aus England") aus Hugo Riemanns klassischer dreibändiger „Musikgeschichte in Beispielen" (E. A. Seemann) im Vergleich mit Ernst Pauers „Old English Composers for the Virginals and Harpsichord" (Augener) und Fuller-Maitlands grundlegenden Urtext-Neudrucken der altenglischen Virginalisten (Breitkopf & Härtel) entnommen habe.

Einige vielleicht willkommene kleine Corrigenda betreffen hauptsächlich die vorangesetzten Lebensdaten der Komponisten: Froberger ist nicht ca. 1600 in Halle, sondern am 18. Mai 1616 in Stuttgart geboren (vgl. Moser, Musiklexikon 1935, nach der erstmalig Frobergers Leben grundlegend aufhellenden Königsberger Dissertation 1930 von Kurt Seidler „Untersuchungen über Biographie und Klavierstil J. J. Frobergers") und keineswegs der Schöpfer der Klaviersuite. Marpurg ist bei Seehausen i. d. Altmark geboren, John Bull in der Grafschaft Somersetshire, Peerson in der Grafschaft Cambridgeshire, Byrd vermutlich in Lincoln und 1623 in Stondon (Essex) gestorben.

Dr. Walter Niemann.

für Orchester

JOHANN CHRISTIAN BACH: Sinfonia (D-dur) für Orchester. Für die Aufführung eingerichtet und herausgegeben von Ludwig Landshoff. C. F. Peters, Leipzig.

Ludwig Landshoff, der sich um die Wiederbelebung der Werke des jüngsten Bach-Sohnes schon vielfach verdient gemacht hat, legt hier wiederum eine der Sinfonien Johann Christians in einer auf die Quellen zurückgehenden sorgfältigen Ausgabe für den praktischen Gebrauch vor. Die beiden Sätze dieser D-dur-Sinfonie sind ursprünglich Opernouvertürensätze. Sie sind also in Bezug auf musikalische „Arbeit" nicht etwa mit reinen Konzertsinfonien Haydns oder Mozarts zu vergleichen. In ihrer unproblematischen, spielfreudigen, frischen, zügigen Art wird die Sinfonie überall willkommen sein, wo man — etwa zur Einleitung von Festlichkeiten — gute, gesunde und doch nicht schwere Orchestermusik braucht.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Chor

HEINRICH SCHÜTZ: Geistliche Chorgesänge: 1. Vater unser; 2. Die Worte der Einsetzung des Abendmahls; 3. Ehre sei dem Vater; 4. Danksagen wir alle Gott; 5. Lob und Preis; 6. Kyrie Gott heiliger Geist; 7. Ich hab mein Sach; 8. Ist Gott für uns; 9. Was betrübst du dich. Herausgegeben von Felix Woyrsch im Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese ausgezeichnete Sammlung ist höchst begrüßenswert. Jeder Gesang ist einzeln zu billigem Preis zu haben. Leider ist der Druck des Textes unangenehm klein, sogenanntes „Augenpulver". Auch wäre eine kurze Angabe der Richtlinien, nach denen die Herausgabe erfolgte, wünschenswert gewesen. Dadurch wäre der Wert der Sammlung für unsere Musikstudenten bedeutend erhöht worden. Die Übertragung in den F- und G-Schlüssel und in die neuen Taktbezeichnungen macht die Sammlung allen Chören zugänglich.

Prof. Jos. Achtélik.

FRITZ KOSCHINSKY: „Der Bauernhimmel" (Volkslied aus Schlesien), für vierstimmigen Männerchor mit zwei Klarinetten, zwei Hörnern und Tuba. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig. Partitur 1.20 Mk., Singpartitur —.25 Mk., Instrumentalstimmen kplt. 1.50 Mk. — Ein echtes schlesisches Polka-Lied, voll urwüchsiger Fröhlichkeit. Man sieht sich auf eine schlesische Bauernkirmes versetzt. Das Werkchen wird jedem Männerchor Freude bereiten. Prof. Jos. Achtélik.

ALBRECHT, PRINZ VON HOHENZOLLERN: op. 8: „Deutschlands Morgenrot", Vaterländische Kantate nach einer Dichtung von P. Kassel-Andernach für gemischten Chor, Streichorchester, Klavier, Pauke und kleine Trommel (Bläser ad lib.). Partitur zugl. Klavier 1.80 Mk.; Orchesterstimmen kplt. 1.80 Mk.; Duplierstimme —.30 Mk.; Singpartitur —.25 Mk. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Ein frisches, kraftvolles Ritornell der Instrumente beginnt die Kantate und verbindet die einzelnen Strophen. Die erste Strophe singt eine Stimme; die zweite Strophe ist ein Duett; die dritte singen drei Oberstimmen; die vierte der vierstimmige Männerchor; die letzte der ganze Chor. Die Melodie ist volkstümlich, echt deutsch, den besten Melodien an die Seite zu stellen. Der harmonische Satz ist ernst, würdevoll, reif. Das Ganze ist klar und ungekünstelt und scheint darum wie in der Natur gewachsen, nicht wie komponiert zu sein. Es eignet sich darum für jede Gelegenheit, sowohl für patriotische, als auch für künstlerische Aufführungen, sowohl für die Schule, als auch für den Konzertsaal. Aber auch in der Kirche ist es angebracht. Der Text eines Handwerkers mit der Musik eines Hohenzollernprinzen: Ist das nicht ein nur im neuen Deutschland mögliches Wunder? Prof. Jos. Achtélik.

EDUARD NÖSSLER, Op. 70: Musik auf die Weihnachtszeit (Zyklus von 13 kurzen Nummern) für gemischten Chor (4- und 8stimmig), Orgel (Klavier), Solostimmen, Engelquartett (2 Sopran, 2 Alt), Violine, Oboe und Bratsche. Verlag: F. W. Haake in Bremen.

Kleineren Chören, denen die großen Oratorien noch nicht erreichbar sind, und großen Chören zur Erholung sei dieses Werk empfohlen. Im guten harmonischen Satz geschrieben, bietet es keine Schwierigkeiten. Prof. Jos. Achtélik.

EDGAR RABSCH: Deutsche Kantate, nach Worten deutscher Dichter. Für Sing- und Sprechstimmen mit Instrumenten (auch Orgel oder Klavier) nach Belieben. Verlag Adolph Nagel, Hannover 1933. Partitur 2.— Mk., Chorstimme —.20 Mk.

Auf dem alten griechisch-dorischen Tetrachord aufgebaut, bringt diese Kantate eine musikalisch-kraftvoll geformte Ausdeutung folgender Texte: Nr. 1. Joh. Gottl. Fichte: „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben . . ."; Chor mit Instrumenten nach 12-taktigem, ernstem Vorspiel. — Nr. 2. Ernst Moritz Arndt: „Bete täglich zu Gott . . ."; Sprechchor mit Instrumenten. — Nr. 3. Heinr. v. Kleist: „Frei auf deutschem Grunde..."; Spruch für Chor und Instrumente. — Nr. 4. Walther von der Vogelweide: „Lande hab ich viel geseh'n . . ."; Lied für Einzelstimme und Instrumente. Anfang und Ende des Liedes in jugendheller pentatonischer Führung. — Nr. 5. Hoffmann von Fallersleben: „Stählt die Sinnen . . ."; Spruch in kanonischer Form für Chor und Instru-

mente. Ein wahrhaft herzerquickendes Werk! Für Veranstaltungen unserer prächtig-deutschen Studentenjugend und für alle Veranstaltungen der gesamten reifen deutschen Jugend wärmstens zu empfehlen. Technisch nicht übermäßig schwer, dafür von größter Wirkung. Prof. Jos. Achtélik.

HUGO HERRMANN: Chorvariationen über die Sonnengesänge des Franziskus von Assisi, Textübertragung von F. Brentano, in gebundener Form von Max Lehrs. Für Frauen-(Knaben-)Chor, Solostimme (Tenor oder Sopran) und Harfe oder Klavier. Opus 85. Spieldauer ca. 18 Minuten. Verlag Bote & Bock, Berlin W 8.

Jede der acht Strophen beginnt mit dem gleichen Text: „Herr, Gott, ich preise dich . . ." Darum beginnt auch musikalisch jede Strophe mit demselben kurzen Harfenvorspiel und demselben Chorgesang, der zu einer choralartigen Oberstimme zwei bewegtere Unterstimmen kontrapunktiert. Daran schließt sich in der ersten Strophe das zunächst anmutig bewegte, dann hymnisch gesteigerte und im zartesten *ppp* ausklingende Thema. Die I. Variation (Strophe 2) ist ein zartestes Notturno: *ppp* und *pppp*. Die II. Variation (Strophe 3) bildet eine sehr klangschöne, kanonisch gesetzte Gigue. Als Variation III (Strophe 4) erscheint eine Musette; als IV. Variation (Strophe 5) eine Solo-Arie in zartem Allegretto-Charakter; als V. Variation (Strophe 6) eine nur in Oktaven und im Einklang gehende, frei deklamierte, leidenschaftlich auf- und abschwingende Melodie; als VI. Variation (Strophe 7) ein beruhigendes, sarabandenartiges Madrigal und als VII. Variation in der letzten Strophe eine energische, lebhafte, nur zum Schluß des ganzen Stückes sich beruhigende und in *pp* ausklingende Sinfonia. Dieser interessanten Suitenform entspricht auch die ganze Art des Tonsatzes. Daß der Komponist Hugo Herrmann einer der wenigen Komponisten ist, die ihre eigene Handschrift haben und in jedem Werk festhalten, gereicht ihm zum Ruhme. Daß er aber seine vom Klang herkommende schöpferische Einstellung sowohl klangexpressionistisch, als auch frei kontrapunktierend, als auch linear und imitatorisch sich auswirken läßt und zwar mit schöpferischem Instinkt immer da, wo die jeweilige Art auch wirklich angebracht ist: diese große Kunst reiht ihn neben die größten Könner des musikalischen Satzes! Die Chorvariationen bereichern die Frauenchor-Literatur um ein bedeutendes Werk.

Prof. Jos. Achtélik.

HUGO HERRMANN: Zwei Männerchöre a cappella nach Texten von E. G. Kolbenheyer. Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

Die Gedichte „Die deutsche Straße" und „Deutsches Bekenntnis" von Kolbenheyer sind bereits Allgemeingut des Deutschen Volkes geworden; sicher aber Allgemeingut der nationalsozialistischen Jugend und der Männerwelt. Die dramatische, sinngemäß deklamierte und zu gewaltigen Höhepunkten sich auftürmende Vertonung dieser Texte gibt die Möglichkeit, auch die Deutsche Männerchorwelt mit diesem Gedankengut und seiner unbeschreiblichen vaterländischen Glut bekannt zu machen. Jeder Männerchor muß diese Werke singen! Prof. Jos. Achtélik.

HANNES BAUER: „Braten-Kantate" op. 34. Dichtung aus „Kritik des Herzens" von Wilhelm Busch. Für Volks- und Mädchenschulen, Frauen- u. Kinderchöre. Verlag Carl Merseburger, Leipzig.

Als langjähriger erfolgreicher Musiklehrer an einer höheren Mädchenschule weiß Hannes Bauer den Stil dieser Kantate echt zu treffen. Die Begleitung durch Klavier und drei Violinen, denen sich eine oder mehrere Lauten hinzugesellen können, ist ebenso leicht auszuführen, wie der Chorsatz, ohne Schwierigkeiten zu bieten, zweistimmig klangvoll gesetzt ist. Für wenige Takte nur, und dann zur Schlußkrönung mit dem Text: „Wer einen guten Braten macht, hat auch ein gutes Herz", wird selbstverständlich vierstimmig gesungen! Sehr hübsch das Ganze!

Prof. Jos. Achtélik.

Chor-Collection Litolff, Henry Litolff's Verlag, Braunschweig, legt vor:

1. WILHELM WEISMANN: 10 drei-, vier- und fünfstimmige Madrigale für gemischten Chor a cappella, betitelt: „Deutscher Minnesang". Erster Teil: fünf Chöre nach verschiedenen Dichtern (Oskar von Wolkenstein; Conrad von Würzburg; aus dem Niederdeutschen usw.); zweiter Teil: fünf Chöre nach Walther von der Vogelweide. Preis der Partituren —.60 und —.80, der Stimmen —.20 RM. Jeder Teil kann einzeln für sich gesungen werden.

Mit diesen Liedern hat Wilhelm Weismann uns wiederum eine Mustersammlung von a cappella-Werken kleineren Formats geschenkt, die jedem gemischten Chor, der etwas von sich hält, warm empfohlen wird. Der Satz ist meisterhaft, teils linear, teils unter Ausnutzung aller harmonischen Wirkungen, wie es der jeweilige Text fordert. Die Stimmführung ist immer bewußt schön und sehr sangbar, trotz der sich ergebenden Reizungen. Nr. 1. Tanzlied von köstlicher Frische mit klangschönem Mittelsatz: „Und Nachtigall ..!" — Nr. 2. Herbstlied voll freundlicher Traurigkeit. — Nr. 3a. Eine ernste „Klage" mit lieblichem Mittelgegensatz: „Wie schön sein dein Gebärden!" — Nr. 3b. Alter Reim in herziger Einfachheit. — Nr. 4. Klage: der personifizierte Ernst, rein linear gesetzt, mit vielen herben Reizungen und dreimaligem Schluß auf dem Klang $g+a+d^1+c^1$, der

sich erst beim letzten Schluß in d+a+d¹+a¹ auflöst. — Nr. 5: Ein fast übermütiges Tagelied. — Nr. 6: „Ihrer minniglichen Augen Blicke": ein äußerst zartes Lied, ganz im alten Satz; der achte und neunte Takt bäumt sich modern harmonisch auf („der ich so ganz will eigen sein"), während die letzten vier Takte in zarter Einfachheit verklingen. — Nr. 7: Ein frisches Lied in lieblicher Einfachheit. — Nr. 8: Ein dreistimmiger Klagegesang, wiederum ganz linear. Im Mittelteil singt der Tenor die Hauptmelodie, während Sopran und Alt dazu einen entzückenden zweistimmigen Kanon kontrapunktieren. — Nr. 9: Ganz auf zeitgemäße Klangwirkung gestellt. — Nr. 10: Ein freundlicher Abgesang in einfachem, klaren vierstimmigen Satz. — Zusammenfassend: ein ungemein reicher Inhalt in meisterhafter Form! (Anmerkung für den Notenstecher: Für so viele Stichfehler gibt es keine Entschuldigung: Nr. 1 S. 5: letzte Zeile Baß vorletzter Takt b a fehlt Achtelbalken; im selben Takt Tenor I e fehlt Geltungsstrich. — Nr. 3 a Takt 19: Sopran fehlt Kreuz vor cis. — Nr. 4: Sopran erste Zeile fehlt Punkt bei f. — Nr. 5: Alt 2. Takt fehlt Text „die". — Nr. 8 S. 5: Alt dritter Takt b a fehlen Achtelfähnchen, ebenso S. 6 erste Note im Tenor. S. 7: Sopran zweiter Takt fehlt Auflösungszeichen vor e. — Nr. 10: erster Takt dritte Zeile Alt Sopran a c fehlt der Punkt. — Nr. 8: Zeile 1 Sopran letzte Note fehlt Geltungsstrich. Der Verlag möge nach dem Rechten sehen!)

2. HANS ALB. MATTAUSCH: „Heilige Saat", drei Gesänge für vierstimmigen Männerchor nach Gedichten von E. H. Bethge und A. Sturm.

Für Heldengedenkfeiern und ernste vaterländische Veranstaltungen wunderbar passend. Leicht zu singen und doch voll stärkster Wirkung. Nr. 1: „Erde ruft", ein großer wuchtiger Auftakt. — Nr. 2: „Irgendwo", ein ernstes Gedenken der in fremder Erde Ruhenden. — Nr. 3: „An Deutschlands Heldengräbern laßt uns beten um frohen Mut!": ein erfolgssicherer Abgesang mit Sprecher (oder Sprechchor) zum *pp*-Gesang im Mittelteil, dem ein wuchtiger Schluß folgt.

3. HERMANN SIMON (1933): Fünf „Choräle der Nation" für vierstimmigen gemischten Chor. Sehr packende Kompositionen, zu jeder Gelegenheit passend. — Nr. 1: „Der Mensch ist frei geschaffen" (Schiller): Teil 1 und 3 ein zweistimmiger Kanon, bei dem Sopran und Tenor, Alt und Baß zusammengehen.

Der Mittelteil bringt neue Gedanken im freien zwei- bis vierstimmigen Satz. — Nr. 2: Beherzigung: „Feiger Gedanken . . ." (Goethe): Zuerst bringt der vierstimmige Chor den musikalischen Grundgedanken. Dann wird dieser von Alt und Baß wiederholt, während Sopran und Tenor eine markige Gegenmelodie dazu singen. — Nr. 3: „Hymnus" (Simon) und Nr. 4: „Chor der Toten" (C. F. Meyer) sind ganz auf Klangwirkung gestellt und zeigen einen neuzeitigen Hegar. — Nr. 5: „Sonnenwende" (Carl Maria Holzapfel) bringt als Abschluß wieder sehr wirkungsvolle eigene Klangwirkungen.

4. HERMANN SIMON (1933): „Arbeiter, Bauern, Soldaten", eine Liedfolge von Kurt Eggers. Vierstimmiger gemischter Chor.

Text und Musik völlig zeitgemäß auf starke, den Inhalt des heutigen deutschen Denkens und Wirkens ausdrückende Wirkung gestellt. Sieben Nummern.

5. HERMANN SIMON (1933): „Ehre der Arbeit" (F. Freiligrath), für vierstimmigen Männerchor.

Ein kurzes wuchtiges Lied. 16 Takte zweistimmiger Kanon mit freiem Auslauf; darauf 20 Takte in hymnischer Art, in der Hauptsache dreistimmig. Leicht zu singen und voller Wirkung!

6. JOHN JULIA SCHEFFLER: a) „Kamerad Deutscher" (Herbert Scheffler), für vierstimmigen Männerchor a cappella; b) „Das Lied vom neuen Reich" (Hermann Claudius), für Volkschor ein- oder zweistimmig, mit oder ohne Begleitung durch Klavier oder Blasorchester. Beide Lieder im guten, anständigen, alten harmonischen Satz. c) „Bruder Malcher", Humoreske über das gleichnamige alte deutsche Volkslied, für ein- bis vierstimmigen Männerchor und zwei Trompeten. Sehr neckisch und darum der humoristischen Wirkung sicher gesetzt. Auft solche Sachen sollen beileibe nicht verachtet werden. Der deutsche Humor in der Musik darf nicht aussterben!

7. HEINZ THIESSEN: a) Op. 44, 1 „Unser täglich Brot ...„„ (Albert Sergel), Ausgabe für gemischten Chor und Ausgabe für Männer-Chor. Im neuen harmonischen Stil, wuchtig und klangvoll. — b) „Urworte" („Dämon", von Goethe): für gemischten Chor, jedoch so, daß der Sopran mit dem Tenor und der Alt mit dem Baß zusammengeht. Darum kann das Lied auch von zwei gleichen Stimmen gesungen werden. Es ist sehr schön aufgebaut, wirkungsvoll gesteigert, ohne jede Schwierigkeit und darum für jeden Chor geeignet.

Prof. Jos. Achtélik.

HANS JOACHIM MOSER: Mehrstimmige Gesänge und Chorlieder des Barock aus: Corydon, das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im deutschen Barock. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Was für eine vergnügliche Sache es ist, aus dem Beispielbande zu musizieren, den Hans Joachim Moser seinem „Corydon" beigegeben hat, darauf ist in dieser Zeitschrift schon bei der Besprechung

dieses Buches vor zwei Jahren hingewiesen worden. Nun liegen aber auch eine Reihe dieser humorvollen alten Stücke für Singstimmen und Instrumente in Einzelausgaben vor. Für heitere musikalische Gesellschaften, zumal in der Faschingszeit, ist hier allerlei Schönes zu holen: zwei Madrigale von Sebastian Knüpfer, eine vierstimmige Kanzonette und ein dreistimmiger Buchstabierscherz von Johann Theile, Erasmus Kindermanns Nürnbergisches Quodlibet (eine altnürnberger Marktszene), Valentin Rathgebers Bettelzech und anderes mehr. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Einzel-Gesang

RUD. FRH. VON PROCHÁZKA: 3 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung nach Gedichten Ledochowskys und „Meßlied" für Gesang mit Klavier oder Orgel. Verlag von Karl Barvitius in Prag.

Der Prager deutsche Tondichter Rud. Freiherr Procházka zeigt auch in diesen seinen neuesten Schöpfungen ganz seine persönliche Eigenart. Sie kommt am stärksten in dem Meßlied zum Ausdruck, in dem die Vorliebe Procházkas für Vorhalte besonders wirkungsvoll hervortritt und den kirchlichen Charakter der Komposition sehr glücklich betont. Dieses Meßlied bedeutet übrigens so etwas wie eine volkstümliche neuzeitliche Kirchenmusik, die einer gläubigen Gemeinde sonntägliches Erbauungsbedürfnis werden könnte. Denn vor allem gläubig und von tiefstem religiösen Gefühle erfüllt ist Procházkas weitbogige Melodie in diesem Meßlied. Sehr schön und klar, mit interessanten harmonischen Wendungen, ist der Satz des Meßliedes, das auch dem Organisten willkommen sein muß, weil seine warme und schlichte Weise zur Variation anregt. Unter den drei Liedern nach Gedichten Ledochowskys ist das erste das lyrisch feinste und ausdrucksschönste; im zweiten fesselt die interessante und originelle Ornamentik der Begleitung, im dritten die Knappheit der Stimmungszeichnung und die geistreiche Satzweise. Es sind Lieder, die ihren Titel vor allem auch dem Sänger gegenüber gerecht werden, da sie ihm gesanglich dankbare Aufgaben und seiner Vortragskunst alle Entfaltungsmöglichkeiten bieten. Einige störende Druckfehler werden bei einer Neuauflage der Lieder zu beseitigen sein. St. U.

KREUZ UND QUER

Eine Schützbüste von Prof. Hans Haffenrichter. (Zu unserer Bildbeilage)

Von Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin.

Das schwierigste und lockendste Problem bei der bildlichen Darstellung von Musikern ist — noch mehr seitens nachgeborener als seitens zeitgenössischer Maler und Plastiker —, daß man von ihnen sich wünscht, nicht bloß die physische, sondern vor allem die geistige Erscheinung eingefangen zu sehen. Das heißt: es soll neben dem möglichst „ähnlich" getroffenen „Privatmenschen" auch noch (und das ist das eigentliche Thema der Bemühung!) seine Kunst, seine Seele, sein Menschentum zur Darstellung gelangen. Mancher (etwa Klinger in seinem „Beethoven") hat ganze Allegorien mit auftreten lassen, um den Mythos seines Helden zu gestalten — das war im Grunde nur Kringelei des etwas bombastischen Jugendstils (womit hier gegen Klingers Künstlertum im Ganzen nichts gesagt werden soll). Unsere schlichte Sachlichkeit stellt sich die Aufgabe schwerer — die Musik der betr. Schöpferseele muß, ohne vordringlich zu werden — mit aus der Erscheinung der wirklichen Züge sprechen, darf nur durch das Mittel einer kaum spürbaren Betonung dieser und jener kleinen Eigentümlichkeit erreicht werden. Der gebürtige Würzburger Haffenrichter, in Berlin lebend, hat neben je einer bedeutsamen Luther- und Bachbüste*) die in diesem Heft nachgebildete Schützbüste geformt. Daß als Vorbild nur das einzige authentische Leipziger Ölgemälde vorliegt (von dem wieder die zwei Holzschnitte abstammen), ergab ebensoviel Schwierigkeiten wie auch wieder Bewegungsfreiheit. Hauptanregung schuf ihm der Schützgesang seiner Gattin, der trefflichen Altistin Ursula Lohse. Als die Büste fast fertig war, durfte ich aus allgemeiner Kenntnis Schützens noch manches Kritische äußern, was der Künstler dann berücksichtigt hat. Soweit heute überhaupt eine plastische Porträtierung des beinah unfaßbaren Sagittarius möglich ist, scheint mir der Künstler sie erreicht zu haben. Man spürt Schützens Leidensfähigkeit, aber auch seine geniale Kraft, dem Leid als Kunstgestalter obzusiegen.

*) Vgl. 3. Bachheft der ZFM, August 1935.

Erinnerungen an Felix Draesecke.

Zum 100. Geburtstag am 7. Oktober 1935.

Von Städt. MD u. KMD Fritz Sporn, Zeulenroda.

Heute war Großreinemachen in meinem Notenschrank. Wie ich sorgsam Heft um Heft an seinen bestimmten Platz zurücklegte, da spreizte sich unter dem Berg von Notenbänden ein Bündel leichtvergilbter, loser Blätter — handgeschriebene Noten — Bleistiftverbesserungen in zitteriger Schrift — Randglossen in alter Gabelsberger Stenographie: meine Kompositionsversuche bei Felix Draeseke am Dresdener Konservatorium. Ich ziehe behutsam ein Blatt nach dem anderen heraus, setze mich an den Flügel und spiele . . . und spiele . . . Da hellt es sich auf, mit jedem Stück wird es klarer, unendlich viele Erinnerungen hängen daran, die Vergangenheit wird Gegenwart: Ich sitze neben dem alten freundlichen Hern Geheimrat im Kreise der jungen Mädchen und Burschen, die „Komponist" werden wollen, es ist wieder Frühjahr 1910.

Wir haben Unterricht in Draesekes Privatwohnung in der Franklinstraße zu Dresden. Viele Lorbeerkränze und viele bunte Schleifen, aus denen das Wort „. . . dem Meister . . ." golden herausglänzt, schmücken die Wand links vom Flügel. Im Rücken des Spielers steht in der Fensternische eine Truhe, auf die ich bald mit ehrfurchtsvollem Schauer blicken lerne . . . sie birgt die Manuskripte von Draesekes Werken. Einmal entnahm er ihr eine Handschrift, die Orchesterserenade in D-dur, er gab einem vorgeschrittenen Schüler Aufklärung über Instrumentation. Sonst gibt er nie seine eigenen Arbeiten als Musterbeispiele. Was ihm nicht behagt, das verbessert er im Handumdrehen mit meisterlicher Überlegenheit. Dabei zieht sich sein Gesicht zu einem fast spitzbübischen Lächeln zusammen und er sagt: „Da will ich Ihnen mal was 'reinkomponieren".

Einer seiner Schüler — ein tüchtiger Klavierspieler, der gerade das Es-dur Klavierkonzert von Liszt „auf der Walze" hatte — ist wegen dieser Korrekturen verärgert. Draeseke merkte es, kritzelt aber unentwegt mit seinem Bleistift weiter und weiter. Der Schüler glaubt, seine Komposition würde dem Lehrer eher zusagen, wenn er als Klaviervirtuos dem Meister das Stück vortrüge. Draeseke wehrt ab, mit äußerst hartem Anschlag trommelt er seine Berichtigung und Überarbeitung auf die Tasten, als wollte er sagen: „. . . wer hat hier zu reden, der Schüler oder der Meister!" Der Schüler kam nicht wieder in die Stunde. Nach 4 Jahren hat eine französische Kugel seinem Virtuosentum und seiner eigenwilligen Komposition ein frühes Ende bereitet.

Draeseke ist nie aufgebracht. Sein Verdammungsurteil spricht er aus, wenn er mit der Hand über das Manuskript hin- und herfährt, als wolle er die Schrift verwischen, wenn er energisch mit dem grauen Kopf schüttelt und dabei wohl sagt: „Dummes Zeug".

Mit beißendem Humor weiß er Ungeschicklichkeiten schnell abzutun. Auf der Rückseite einer meiner Kompositionsversuche ist aus jenen glücklichen Tagen eine ganze Sammlung solch lustiger Bemerkungen stenographiert, die Draeseke zum Ergötzen aller immer wieder an den Mann brachte. Ist die Harmonik zu weich geraten, dann heißt es: „. . . das ist aber eine schöne Gegend . .", erscheinen ihm die Akkorde zu gewagt (wir wollten doch modern sein!), dann können wir darauf warten, daß er sagte: „. . . Ihre Harmonik ist etwas gemeingefährlich . . ." und wenn gar alle Gesetze einer Musikantenlogik zum Teufel gehen, dann brummelt der Herr Geheimrat in seinen kleinen Bart an der Unterlippe und lächelt verschmitzt dabei: „. . . das ist aber sehr schrecklich! . . ." Trifft diese lustig tadelnde Ironie eine der jungen Damen, dann verstellt Draeseke seine Stimme zum hohen Fistelton: „. . . höchst sonderbar . . . höchst sonderbar . . ."

Mein Lehrer war damals 75 Jahre alt. Er hat sich einen fröhlichen Humor seinen Schülern gegenüber bewahrt bis in dieses hohe Alter, und wer nur einen Blick in sein Gesicht tut, der merkt bald den Schalk, der dem Meister im Auge sitzt.

Wenn Draeseke während des Lesens, Verbesserns und Spielens witzelt, dann stehen wir hinter ihm und suchen ihn zu übertreffen. Es gibt auch Schüler, die über die Grenzen dessen

hinausgehen, was ſich einem alten Meiſter gegenüber geziemt, ſie glauben ſicher zu ſein, denn Draeſeke hört ſehr ſchwer und verſteht nicht, was hinter ſeinem Rücken geulkt wird.

Viele Sticheleien muß ſich der Flügel gefallen laſſen, der unter Draeſekes Händen hart klingt und auf reine Stimmung keinen Anſpruch machen kann.

Meine erſte Arbeit war ein Menuett mit Trio. Im Hauptteil hatte ich viele durchſtrichene Achtel als Vorſchläge geſchrieben. Kaum hat der Herr Geheimrat begonnen zu leſen, wendet er ſein verſchmitztes Lächeln zu mir: „. . . wenn Sie allen Leuten ſo gute Vorſchläge machen . .!“ Und als ich einmal 1 Minute vor 5 Uhr in die Stunde kam (ich hatte von Taſchenberg 1/IV einen weiten Weg zur Franklinſtraße), ſcherzte er: „Da werde ich Sie 1 Minute eher wegſchicken.“

Bei Menuett und Rondo hielten es die meiſten Schüler und Schülerinnen aus, aber als dann die Sonate in den Kreis unſerer Aufgaben geſtellt wurde, da ſchmolz die Runde der angehenden Komponiſten, und es kam nicht ſelten vor, daß ich ganz allein zum Unterricht erſchien.

Es iſt die erſte Stunde nach den großen Ferien. Ich ſitze ſolo im Zimmer. Wer kommt in großen Filzſchuhen und im langen braunen Schlafrock? Meiſter Draeſeke. Er ſetzt ſich an den Flügel, ſchiebt ſeine Brille hoch, lieſt meinen Sonatenſatz und beginnt: „Ich will einmal verſuchen, ob ich das herauskriege, was Sie haben machen wollen.“ Dann ſchiebt er das Blatt beiſeite, ſpricht ſehr leutſelig und fragt: „Sie ſind aus Zeulenroda? Wiſſen Sie, daß ich eine Nichte dort habe?“ — „Ja, Frau Dr. Jakobi. Die Dame hat mir viel von Ihnen erzählt, und ich habe auch ein paar Verſe, die Sie, Herr Geheimrat, in Dingelſtedt Ihren Nichten im Scherz dichteten.“

Weil' ich bei den lieben Nichten
Und ſie wollen mich verpflichten,
Daß ich ſoll Tribut entrichten,
Will ich nicht darauf verzichten,
Gleich anheben, was zu dichten.
„Liebe, Triebe, Bruſt und Luſt“
Wollen freilich nicht behagen,
Aus dem Sinn lieb' ich zu ſchlagen,
Was uns allen längſt bewußt,
Wünſche Neues nur zu ſagen.

Fällt mir aber dann nichts ein
End' ich meine Reimerei'n,
Sag' beſchämt: Es will nicht gehen,
Nutzlos war mein brünſtig Flehen,
Keine Muſe läßt ſich ſehen.

ſo geſchehen
Dingelſtedt, den 12ten Julius
Contraſigniert vom Avunculus
Felix.

Ich verdanke Frau Dr. Jakobi auch die Kenntnis von 2 weiteren Gedichten Draeſekes.

Im Dingelſtedter Pfarrgarten hat er in gewohnter übermütiger Ferienſtimmung ſeinen Nichten ins Stammbuch geſchrieben:

Wenn das Dromedar verdrießlich
Durch den Sand der Wüſte ſtampft
Und der ſehr ehrwürd'ge Paſtor
Ganz uralten Knaſter dampft;
Wenn die Krokodile wimmern
Weil der Menſch gefährlich iſt
Und der Tiger in Verzweiflung
Seine eig'nen Jungen frißt;

Wenn die Zeitungen beſcheiden,
Daß ſie töricht ſind, geſteh'n,
Und vor Mitgefühl mit Elend
Will des Juden Herz vergeh'n:
Dann beginnt der Menſch zu dichten
In dem ſchönen Buch der Nichten
Manch ein ſchreckliches Gedicht,
Aber dieſes iſt es nicht. F. D.

Einer ernſten Stunde entſtammt folgender Stammbuchvers:

Wenn Dich fern von allen Lieben
Schmerzlich Einſamkeit bedrückt,
Sei durch das Gefühl beglückt,
Daß Du ſelbſt Dir treu geblieben.

Denke dann auch des Verwandten,
Der ſeit Jahren einſam iſt
Und von allen ſeinen Nichten
Dich am letzten wohl vergißt. F. D.

Ich hüte als Heiligtümer der Erinnerung an meinen großen Lehrer eine Photographie von O. Rothe, Maler und Photograph in Dresden, die den Meiſter der Symphonia tragica und des

Christus-Oratoriums darstellt im bezeichnenden Ausdruck versteckten Humores, ferner die Handschrift des Scherzgedichtes „Weil' ich bei den lieben Nichten ......“, eine Neujahrsgratulation und als Prunkstück ein stockfleckiges, gänzlich vergilbtes Manuskript: Romanze von Clemens Brentano. Komponiert und seiner lieben T. Emma zum Weihnachtsheiligabend zugeeignet v. Felix Draeseke.

Und wenn ich jetzt die losen Musikantenblätter von 1909/10 von meinem Flügel weglege, dann sollen sie diesen Heiligtümern zugesellt sein. Auch um sie und ihre vielen Bleistiftkorrekturen leuchtet das Abendrot der Erinnerung an meinen großen Lehrer Felix Draeseke.

„Lohengrinhaus“-Einweihung in Graupa bei Dresden.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Im Rahmen eines vom herrlichsten Wetter begünstigten Sommertages wurde soeben in Großgraupa bei Dresden, wo Richard Wagner im Jahre 1846 während eines Landerholungsurlaubes die musikalischen Skizzen zu seinem „Lohengrin“ entwarf und die erste Begegnung mit Hans v. Bülow stattfand, das damals von ihm und seiner Gattin Minna bewohnte Häuschen der Öffentlichkeit als „Wagner-Museum“ übergeben. Viele Vertreter der Staatsregierung und Kunstwelt hatten sich zu dieser erhebenden Weihestunde eingefunden. Eine ganze Reihe Wagnerandenken aus der Zeit seines Dresdner Wirkens schmücken die traulichen Räume des „Lohengrinhauses“, das bald Zielpunkt aller Wagnerverehrer werden dürfte. (Vor einiger Zeit wurde auch in dem in der Nähe befindlichen Liebethaler Grund, den der Meister viel besuchte, ein Monumental-Wagnerdenkmal aufgestellt.) Die Graupaer Feier wurde durch einen Festgottesdienst eingeleitet; während der Übergabe des Hauses sprachen Amtshauptmann v. Thümmel, Bürgermeister Balzer und der Vorsitzende des Akademischen Wagner-Vereins Rechtsanwalt Dr. Cunio (Leipzig). Vom Leiter der Sächsischen Propagandastelle war ein Glückwunschschreiben eingetroffen, wie auch Frau Winifred Wagner aus Bayreuth ein in herzlichen Worten gehaltenes Telegramm geschickt hatte. Umrahmt wurde die Veranstaltung mit dem Wagnerchor „Gruß seiner Treuen“ unter Kantor Max Leuchte. — Am Abend hörte man in einem wohlgelungenen Festkonzert durch das wohldisziplinierte Dresdner Kaufmann-Orchester mehrere Opern-Bruchstücke und Gesänge für Bariton, die Otto Karl Zinnert ausdrucksvoll vermittelte. — Im Mittelpunkt stand eine von der maßgebenden Dresdner Presse als tiefschürfend und von formvollendet innerer Überzeugung beurteilte Festrede des Dresdner Tonkünstlers Alfred Pellegrini „Richard Wagner und sein Verhältnis zu Graupa“. — Die Feier klang mit der Ansprache Hans Sachs' und dem Schlußchor aus „Meistersinger“ stimmungsvoll aus.

Unsere Orchester und die Kritiker.

Von Dr. Hans Joachim Zingel, Halle.

Im Heft 8 dieses Jahrgangs hat Horst Büttner anläßlich der Besprechung des Reichs-Bachfestes in Leipzig die Leistung des beteiligten Orchesters, seiner Solisten sowohl wie des Gesamtkörpers, besonders hervorgehoben (S. 850). Leider ist es sonst nicht die Regel, bei Berichten über Symphoniekonzerte und Oratorienabende, über Musiktage und Festspiele auch die ausführende Kapelle neben den Dirigenten und Solisten gebührend zu erwähnen. Es verdient daher einmal die Frage offen gestellt zu werden, warum man Dutzende von Kritiken lesen kann, ohne mehr als ein paar nichtssagende Worte über diesen Teil der Darbietung zu finden. Das liegt doch wohl nicht nur daran, daß wir noch nicht soweit sind, von jedem Berichterstatter den Befähigungsnachweis fordern zu können, der volles Verstehen aller einzelnen Faktoren der Aufführung gewährleisten würde. Leider legen nämlich auch viele Fachleute in maßgeblichen Blättern (auch in diesen gelegentlich) eine auffallende Nichtbeachtung des orchestralen Teiles an den Tag; hoffentlich ist dies nicht sogar Nichtachtung. Und doch ist diese Tatsache schon deshalb ganz unverständlich, weil die physische Leistung des Orchesters bei vielen Veranstaltungen, vor allem bei größeren Zyklen, allein so beträchtlich ist, daß sie ohne weiteres Anerkennung verdient. Darüber hinaus hat schließlich das Orchester bei der

Wiedergabe einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der Verwirklichung der schöpferischen Vorstellung, und zwar nicht nur als Instrumentarium, sondern vor allem als Vereinigung lebender Individuen. Diese wiederum schaffen erst in bereitwilligem Mitgehen die Grundlage für die Entfaltung des Dirigenten. Und ist nicht unsere deutsche musikalische Kultur überhaupt gerade durch den hohen Stand unserer Orchester mitbestimmt? Alles das sind jedoch viel zu bekannte Tatsachen, um sie für die Leser dieser Zeitschrift noch näher ausführen zu müssen. Warum ist aber trotzdem solche Achtlosigkeit verbreitet? Man muß sich das immer wieder fragen und ist fast anzunehmen geneigt, daß es von vornherein anders sein könnte, wenn mancher Beurteiler einmal selbst im Orchester gesessen, d. h. gespielt hätte. Dann würden die eigenen praktischen Erfahrungen das Verständnis für den Wert einer orchestralen Leistung erleichtern. Vielleicht ist sogar nur dann volle Klarheit über das eigenartige Wesen der Orchesterkunst, über die vielfache Verschlingung von handwerklichem Können und künstlerischem Erfassen, von manueller Fertigkeit und geistiger Einfühlung des einzelnen Spielers möglich. Auch das Verhältnis von Führer und Geführten, die Zusammenarbeit von Dirigent und Orchester, über die man oft recht merkwürdige Worte lesen muß, würde sich damit von selbst erklären. Darüber hinaus aber sollte gerade unsere Zeit für das Orchesterspiel stärkstes Empfinden haben. Ist es nicht im idealen Sinne Gemeinschaftsarbeit? Zahlreiche Einzelkräfte sind in einigem Streben um höchste Ziele zusammengeschmiedet und selbständige Glieder ordnen sich einheitlicher Führung unter. Unsere deutschen Orchester, die durch die wirtschaftliche Notpolitik vergangener Jahre wie kaum ein anderer Berufsstand zu leiden hatten, sind es wert, allgemein gebührende Achtung zu genießen. Und nur mit der öffentlichen Anerkennung ihrer Bedeutung im deutschen Kulturleben werden sie auch ihre selbstverständliche Sicherheit wiedergewinnen, die allein auf die Dauer wahrhaft künstlerische Taten gewährleistet. Es wird an den Rezensenten liegen, zu ihrem Teil daran mitzuhelfen. Möge dieser kurze Appell bei ihnen Widerhall finden!

Zur Freigabe der Generalprobe für die zuständige Kritik.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Der treffliche Hinweis von Dr. Rudolf Becker, Erfurt in Heft 9 der ZFM (S. 1016) „Opernbesuch leicht gemacht" dürfte die Zustimmung der beteiligten Kreise wohl ausnahmslos gefunden haben. Über die Notwendigkeit, das jeweilige Textbuch zur rechten Zeit zu besitzen, ist weiter kein Wort mehr zu verlieren. — Dasselbe gilt aber auch von der bereitwilligen, ja angebotenen Zulassung zur Generalprobe eines Bühnen- oder Konzertwerkes.

Wenn irgendwo so gilt hier das Wort: „Einmal ist ... keinmal!" — Die Autoren haben das erste Interesse, daß sie zunächst einmal bekannt werden. Dies zu erreichen fällt mitunter schwerer als das Werk selbst zu schaffen. Dabei ist zu bedenken, daß der schaffende Künstler aus der Summe seiner Gedanken und Pläne sich seine Welt erbaut hat. Darin hat er ausschließlich gelebt, mitunter jahrelang. Dadurch ist ihm sein Werk zu einer Art zweiten Heimat geworden. Sie ward ihm vertraut. Alles darin kommt ihm vor als eine Selbstverständlichkeit.

Demgegenüber steht der Kritiker. Alles wird ihm ein Vorübergang. Mitunter die Verbildlichung des Dichterwortes: „Kaum gegrüßt — gemieden". — Es ist nicht möglich, ohne weiteres einen Überblick zu gewinnen über das Ganze, über die geheimen seelischen, künstlerischen Triebfedern, die die Eigenart, den Wert des Werkes bestimmen. Wie leicht sind dann abwegige Urteile möglich. Man erinnere sich der Einschätzung eines Beethoven zu dessen Lebzeiten und eines Brahms. Von Richard Wagner ganz abgesehen. Wie lange muß heut noch ein Anton Bruckner ringen um volle Auswertung seiner einmaligen Größe.

Daher gehen wir in unserer Forderung einen Schritt weiter und halten es für durchaus zweckdienlich, wenn vor der Ur- bzw. Erstaufführung das neue Werk von berufener Seite in feinfühliger, recht verstandener Weise dargelegt werde in seiner Grundidee, in seinem Aufbau. In seiner Stellung zu der jeweiligen Gruppe, der es innerlich angehört. Daß das dem Werk Eigenartige herausgehoben, daß es in Beziehung gesetzt werde zur Gegenwart, zum bereits Geschaffenen. Daß das Wegweisende als solches erkannt und gewürdigt werde. Ist es

schon schwierig, die Jüngstvergangenheit der künstlerischen Entwicklung klar zu erkennen, so steigern sich die Schwierigkeiten für das in die Zukunft gerichtete Werk ins Ungeheure. Je jünger das Werk, um so hartnäckiger gestaltet sich der Kampf bis dahin, wo es dem Schaffenden gelang, sich durchzusetzen. Das kommende Genie sieht sich einer Gegenwehr ausgesetzt, bereits schon heut, gegen die alles bisherige Kämpfen ein Kinderspiel genannt zu werden verdient. Auch auf diesem Kampfgebiete werden die „Kriege" immer blutiger.

Wenn man die schwierige Lage der deutschen Theater in wirtschaftlicher Hinsicht bedenkt, so kann es der Theater- und Konzertfreund nicht begreifen, daß die dort maßgebenden Kreise nicht schon lange von sich aus auf den Gedanken gekommen sind, den Vertretern der Presse, der Kritik, das notwendige Material — Textbuch bezw. Klavierauszug — zur gegebenen Zeit — je eher desto besser — zuzuschicken. Oder im andern Falle durch Einführungsvorträge, durch eine Art Diskussionsvorträge die Fachwelt einzuführen in die Gedankenwelt des schaffenden Künstlers.

Die Kreise der Musik- bezw. der Theaterfreunde stellen heute nach der Zeit eines Beethoven, eines Wagner, eines Brahms, eines Bruckner gesteigerte Ansprüche an den schaffenden Künstler. Die Gedanken- und Empfindungswelt der empfangenden Gegenwartsmenschen ist weit komplizierter geworden, als dies bisher der Fall war. Die Musikwelt eines Bach hat diese seine Epoche der Musik zum Abschluß gebracht. Richard Wagner beherrscht heut wie vor mehr als fünfzig Jahren die dramatische Musikbühne. Wo in aller Welt soll, kann heute der kommende Wegbereiter seine Schaffenskraft ansetzen, und dabei dem drohenden Vorwurf des Epigonentums aus dem Wege gehen? —

Demzufolge ist auch das Amt des Kritikers sehr erschwert worden. Und doch — er muß nicht selten reden — wo er schweigen möchte. Schweigen, da das Neue ihn ganz oder teilweise überrascht hat. Von seiner geistigen Bereitschaft wird mitunter viel mehr verlangt, als ein Mensch von Beruf und Begabung zu leisten vermag.

Daher muß auch von seiten des geistigen Unternehmertums, von den Konzert- und den Theaterleitungen alles getan werden, was den Kritiker nach Möglichkeit in den Stand setzt, Herr der jeweiligen Sachlage zu werden und zu bleiben. Somit ist es ein Gebot der Stunde, ist es eine naheliegende Selbstverständlichkeit, daß die Kritiker als berufene Vertreter der zuständigen Presse das notwendige Material — ohne jede geldliche Gegenleistung — rechtzeitig erhalten. Je früher desto zweckdienlicher. Sei es eine motivische Einführung, oder die Partitur. — Im Notfall auch leihweise.

Vor allem aber sollte sich die jeweilige Direktion erkenntlich dafür erweisen, wenn sie in Erfahrung bringt, daß die Kritiker Wert darauf legen, der Generalprobe beizuwohnen. Dabei möge man den Schwerpunkt nicht außer acht lassen: das Opfer bringen in diesem Fall die Herrn von der Kritik.

Aus dem hier Gesagten ergibt sich, daß die Fachkritik — so ausgerüstet für die Neuaufführung — endlich sich in die Lage versetzt sieht, ein Urteil abzugeben, das zu seinem Teil hilft, dem schaffenden Künstler den Weg zu bereiten, dem Unternehmen tatkräftig beizustehen. Vor allem aber dem geistig vorwärtsstrebenden Teile der Zuhörer und Zuschauer zu einem sicheren, geschärften Urteile zu verhelfen. Dadurch erst wird der Kritiker in der von ihm erstrebten Lage sich fühlen: Führer zu sein zu geistigem Aufstieg. Zum Gedeihen der heiligen deutschen Kunst.

Ein friderizianischer Trommelschläger.

Mitgeteilt von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Auf einer musikwissenschaftlichen Studienstreife, die mich unlängst eine stattliche Reihe alter Zeitungen und Zeitschriften durchblättern ließ, fiel mir auch die im Folgenden mitgeteilte „Rede des alten Trommelschlägers Hans Fritz" in die Hand. Sie findet sich in dem sechsten Stücke des von F. Ae. Kunzen und J. Fr. Reichardt herausgegebenen „Musikalischen Wochenblatts" aus dem Jahre 1792. Wer Hans Fritz gewesen, kein Nachschlagewerk hat mir bis jetzt ausführlichen Bericht geben können, und auch nach seiner verschollenen „Trommelkunst"

habe ich bis jetzt vergeblich geforscht. Nichts ist von ihr geblieben als die Vorrede, die sich an den damaligen preußischen Kronprinzen, den späteren König Friedrich III., wendet. Mag aber auch Hans Fritzens einst so munterer Trommelschlag, der in den Schlachten des großen Friedrich mutiger Befeuerer zu Kampf und Sieg gewesen, längst verwirbelt sein: der Schlag eines schlichten und treuen Herzens, der diese „Rede" ebenso lebendig wie menschlich rührend macht, verdient in der Tat, daß man dieses alten Soldaten, dem der große König manchmal freudig zugenickt haben mag, auch noch heute gedenkt. Unsere Zeit, traurig verloren im Gestrüpp der eigenen Kompliziertheit, empfindet zuweilen Sehnsucht nach dem Einfachen und Natürlichen. Aus diesen Zeilen wehen uns letztere erfrischend und erlabend an:

Rede des alten invaliden Trommelschlägers Hans Fritz bei Überreichung seiner Trommelkunst am Geburtstage des Kronprinzen.

Sie werden es wohl schon wissen, wie wir alten Soldaten uns freuen, wenn wir so hören, daß unser gnädigster Kronprinz auch ein braver Soldat wird, daß er die alten Soldaten lieb hat, und daß er Tag und Nacht an unsern alten Fritz denkt, der uns so manches schöne Mal ins Feuer hinein und auch immer wieder heraus geführt hat, und der wohl wußte, was ein braver Soldat wert ist, und der mit uns wie mit seinen Kindern umging, und der uns alle kannte und bei Namen nannte. — Ach, gnädiger Kronprinz, mir gehen die Augen über, und so recht viel wird aus meiner Rede nicht werden. — Indes wollt ich doch sagen, daß Sie wohl schon wissen werden, wie sehr wir uns über Sie freuen, und Sie werden sich dann auch wohl nicht wundern, daß Ihnen jeder gerne nach seiner Art eine kleine Freude machen möchte.

Letzt ging ich aber über Feld und hörte da die Trommelschläger üben, und es kam mir wieder in den Sinn, was ich vor dem Regiment so oft gedacht, daß es doch sonderbar sei, wie der kurze Anschlag wirklich erweckend und der lange Anschlag wirklich beruhigend ist, und daß es also wohl kein bloßes Ohngefähr ist, daß die Reveille nicht so klingt wie die Retraite, und wieder, daß die Retraite nicht so klingt wie die Reveille, daß das wohl eben so ein ewiges Gesetz hat, als daß man sich nicht hinlegt wenn man aufstehen will, und daß man sich nicht gerade in die Höhe richtet, wenn man ausruhen will.

Wie ich das nun so recht erwog, fuhr mir's gewaltig durch's Herz, daß doch die Herrlichkeit Gottes überall sich zeigt, wenn man nur die Augen und das Herz recht auftut und dann Ruhe sucht, das recht zu erwägen, was einem so ins Herz gegeben wird.

Ich freute mich sehr über den Vorfall, sprang auf meinem steifen Beine herum und sagte gleich auf der Stelle: nun so will ich doch zur Ehre Gottes, der auch im Kleinen groß ist, und meinen gnädigen Kronprinzen zum Wohlgefallen, der sich auch ums Kleine bekümmert, ohne das Große darüber zu vergessen, ein Werklein aufsetzen, worinnen alle Trommelmärsche richtig aufgezeichnet sind. Und damit der Schulmeister doch auch nicht alle Mühe an mir verloren hat, so will ich auch meine Meinung dazu schreiben und will noch zusehen, daß ich so was wie eine Rede auspunktiere, und dann will ich mich an den Weg stellen, wenn der Kronprinz soeben von einer heißen Revue aus unserm schönen, wohlverdienten Schlesien herkommt, und dann will ich ihm das Büchel selbst in die Hand geben, und dann weiß ich gewiß, daß er es auch bekommen hat, und geht dann die Rede über die Zunge — gut! Geht sie nicht — auch gut! Dann werden die nassen Augen und die zitternden Hände wohl sprechen, und er wird mich wohl verstehen. Der alte Fritz verstand so was wohl, und der würde mit dem kleinen Prinzen nicht so gerne gespielt haben, wenn er ihm alles erst hätte weitläufig vorbuchstabieren müssen. Versteht er mich aber nicht und meint, das sei nur so auf ein gut Trinkgeld abgesehen, dann werden mir die Worte wohl kommen, und dann werd ich ihm wohl zu sagen wissen: So ist's nicht gemeint, gnädiger Herr! Es geht von Herzen und soll wieder zum Herzen gehen, nicht zum Beutel. Lassen Sie den nur stecken, bis arme Witwen ohne Brot und arme Waisen ohne Vater und Mutter kommen. Für uns alte Invaliden hat ihr gnädiger Vater schon gesorgt.

Nun werden Sie nicht böse, gnädiger Kronprinz, daß ich das so herplappre; ich merke wohl es wird aus meiner Rede weiter nicht viel werden, und so wollt ich denn doch wenigstens erzählt haben, wie es mit meinem Büchel eigentlich zugegangen ist. Hab ich das Büchel nun aber einmal in Ihre Hände praktiziert, nun so werden Sie es auch nicht wegwerfen, und wenn Sie es dann und wann ansehen, werden Sie sich wohl darüber freuen, daß auch der alte Trommelschläger Hans Fritz in seinem Winkel morgens und abends für Sie betet: daß Gott Ihnen gar schönes langes Leben und gute Gesundheit verleihen möge und Ihr Herz auch unter Pulver und Feuer mild und gut erhalten möge und Sie ganz und gar so brav und weise sein und bleiben mögen, wie's David und Salomon in ihrer schönen Jugend waren. Dann wird sich künftig unter all Ihren Millionen Menschen keiner für Sie fürchten; alle werden Sie dann Ihr Leben lang segnen, wie Sie in diesem Augenblicke und den Tag, der Sie geboren, im Innersten seines Herzens segnet und hoch lobpreiset der invalide Trommelschläger Hans Fritz.

Entschließung

In der Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Berlin am 23. September 1935 wurde folgende Entschließung einstimmig gefaßt:

> „Der ADMV sieht in der überragenden Wirkungsmöglichkeit des Rundfunks zugleich auch ein wertvolles musikalisches Erziehungsmittel, das die volksverbundene Mitarbeit aller deutschen Musiker erfordert. Überzeugt von der damit sich ergebenden Verpflichtung zur Förderung musikalischer Kultur durch den Rundfunk tritt der ADMV mit dem Ersuchen an die Reichsmusikkammer heran, im Interesse einer kraftvoll geführten Entfaltung der deutschen Musik, die Verbindung zum deutschen Sendewesen tatkräftig aufzunehmen und, getragen vom Verantwortungsbewußtsein dem deutschen Volke gegenüber, nachdrücklich auszubauen."

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Alfred Irmler: Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" (24. September).

Konzertwerke:

Walter Niemann: „Janmaaten", zwei Humoresken für Klavier op. 136 (Reichssender Hamburg, der Komponist).

Joseph Haas: „Limburger Domfest-Messe" op. 88 (Limburg).

Dr. Alfred Zehelein: „Ave Maria" (Bad Wörishofen).

Karl Meister: „Concerto grosso Nr. 2" für Streichquartett, Streichorchester, Bachtrompeten und Pauken (Nürnberg).

Siegfried Kallenberg: „Sonnenwende" f. vierstimm. Männerchor und Orchester (Reichssender München).

Hans Kummer: „Kleine Sonate f. Violine und Klavier als Hausmusik (Reichssender Frankfurt).

Hans Kummer: „Drei Stücke für Violine und Klavier" (Reichssender Frankfurt).

Milan Viiatowitsch: „Maestoso Pomposo" Sinfonische Dichtung (Dresdener Philharmonie 4. September).

De Falla: „Der Dreispitz" Ballett (Augsburg).

Igor Strawinsky: „Der Feuervogel" Ballett (Augsburg).

Walter Zachert: „Präludium und Scherzo aus der Sinfonietta b-moll für Bläser" (Bad Nauheim).

Michel Rühl: Lieder nach Gedichten von Ruth Schaumann (Bad Nauheim).

Friedrich Adam: „Suite für Blasorchester und Schlagzeug" (Straßburg).

Frédéric Poulenc: „Morgenständchen" Konzert für Klavier und 18 Instrumente (Straßburg).

Albert Roussel: „Dreisätzige Sinfonie für Streichorchester" (Straßburg).

Willy Fröhlich: „Konzert für Cembalo solo op. 48".

Willy Fröhlich: „Konzert für Cembalo und Orchester op. 50".

Helmut Backé: „Sinfonie für Streichorchester" (Bad Nauheim).

Hermann Zilcher: Musik zu „Johann Philipp Palm", Schauspiel von Jos. Wenter (Oeynhausen durch das Nationaltheater Osnabrück, August).

Hermann Zilcher: „Kleine Serenade" für Oboe, Klarinette, Horn und Bratsche op. 80" (6. Sept. in Würzburg).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

K. Zorlig: „Theodora" (Wien).

Ermanno Wolf-Ferrari: „Scampienno" (Mailand-Scala).

Konzertwerke:

Karl Marx: „Violinkonzert" (München, Wilhelm Stroß, 25. März 1936).

Cl. von Franckenstein: „Präludium op. 50" (Baden-Baden, 26. Sept.).

Grete von Zieritz: „Vogellieder" (Staatskapelle Dresden, 7. Februar 1936).

Rudolf Wagner-Regeny: „Klavierkonzert" (Sächsische Staatskapelle Dresden, 7. Febr. 1936).

Kurt Striegler: Sinfonie „Heimat" (Sächsische Staatskapelle Dresden, 7. Februar 1936).

Josef Lederer: „Divertimento für Streichorchester" (Sächsische Staatskapelle Dresden, 7. Febr. 1936).

Wilh. Rieth: „Salzburger Nachtmusik" (Bonn).

David: „Ein Orchesterstück" (Koblenz, 5. April 1936).

Heinrich Sthamer: „Orchesterwerk" (Altona).

Bruno Stürmer: „Requiem" (Kassel, 10. April 1936).

Friedemann Bach: „Sinfonia".

Boris Blacher: „Orchesterballaden".

Henk Bading: „3. Symphonie" (Wiesbaden).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

BRUCKNER-FEST IN LINZ.

24. bis 27. August 1935.

Von Paul Günzel, Linz.

Vor dreißig Jahren durch August Göllerichs Wirken schon den Namen Bruckner-Stadt erwerbend, veranstaltete Linz a. D. in den Tagen vom 24. bis 27. August ein großes Bruckner-Fest im Sinne der Fremdenpropaganda. „Ein Brucknerproblem" gibt es, so weit Form und Inhalt seiner Werke in Frage kommen, in unseren Tagen kaum mehr. Hineingewachsen in deutsches Geistesleben, steht der Meister von St. Florian vor uns. Vorkämpferische Aufführungen und wissenschaftliche Bemühungen haben dazu beigetragen, ihn als den gewaltigsten Sinfoniker des Wagner-Zeitalters anzuerkennen.

Eingeleitet wurde das Fest im Sinne des glaubensstarken Meisters mit der d-moll-Messe im alten Dom, in dem noch heute, wie vor 80 Jahren, da Bruckner seine Prüfung als Linzer Domorganist ablegte, die pausbackigen Engel den Stuckvorhang — ein Meisterstück alter Barockkunst — über den Marmoraltar raffen. Dieser geheiligte Raum war es, in welchem Bruckners himmlische Orgelimprovisationen den eisernen Bischof Rudigier zu dem Geständnis bewegten: Diese Musik heile seine Wunden wie einst Davids Harfe den König Saul. Dom-KM F. X. Müller sicherte der Messe eine innerlich klare und geschlossene Interpretation. In seiner Gesamtheit gereichte die Wiedergabe den Ausführenden (Linzer Kräften) zur Ehre; vom Domchor ging die tiefe Wirkung der Wiedergabe aus. Das Festprogramm brachte u. a. aus Bruckners Lebenswerk die vierte und neunte Sinfonie. Der Zwist: hie Bruckners Originalfassung — hie Löwes geistreiche Instrumentalbearbeitung der unvollendeten Neunten ist längst zu Gunsten des großen Meisters entschieden. Die Wiener Philharmoniker unter Bruno Walter gaben dem Rahmen den Glanz eines Festkonzertes. Als Spende wurden Bruno Walter zwei Handschriften Bruckners — Notenblatt und Brief — überreicht. Prof. Franz Moißl, Klosterneuburg (Wien) hielt am Vorabend einen Einführungsvortrag über Bruckners unvollendete Sinfonie einschließlich des nur in Skizzen vorhandenen Finales, die erstmalig Universitäts-Prof. Dr. Alfred Orel, Wien, durch die Nationalbibliothek veröffentlichte. Zwei treffliche Pianistinnen, die Schwestern Ernst aus Heidelberg, haben diese Skizzen, für zwei Klaviere bearbeitet, erstmalig in Linz aufgeführt. Die ersten drei Sätze wurden aus der ausgezeichneten Grunskyschen Bearbeitung übermittelt. Eine wahrhaft musikalische Feierstunde brachte uns der Samstag im Stifte St. Florian. An ihr beteiligten sich hervorragend der Linzer Domorganist Ludwig Daxsperger mit eigener Orgelimprovisation, das verstärkte Mairecker-Quartett, Wien, mit dem einzigen Streichquintett und der Florianer Stiftschor unter Regenschori Trittinger, mit der ausgezeichneten Wiedergabe von drei kirchlichen a cappella-Chören des Meisters aus der Linzer Zeit. Nachdem das internationale Brucknerfest in Linz in den Rahmen „Kunst und Kultur im Bruckner-Land" eingegliedert war, schloß die Gesamtfeier, veranstaltet vom Oberösterreichischen Landesverkehrsamt, mit einem offiziellen heimatkundlichen Abend im Landestheater. Prof. Studienrat Dr. Hans Commenda, der für die Gesamtleitung zeichnete, wies in einer Bildfolge an Gebirgsbauerntrachten, Tänzen und Volksspielen auf oberösterreichisches Volks- und Brauchtum hin. Voran, in einen Goldrahmen gefaßt, wurde ein Bild aus dem vormärzlichen Linz (1840) „Geburtstag bei Spaun" gespielt. Für Bühnenbild und Spielleitung zeichnete Frau Maria Günzel-Dworski. Eingebaut in diese kleine Spielepisode aus der Amtszeit Anton v. Spauns wirkte hier gleich einem musikalischen Juwel das Terzett aus

W. A. Mozarts „Der Schauspieldirektor"; feingeschliffen in Gesangskunst erprobten sich Jetti Topitz-Feiler, Finni Huber-Feichtenschlager und Erwin Euller. Eine Auswahl von Volksgesängen und -jodlern aus der Sammelmappe Spauns wurden von Trude Haudek, Liesl Furthmoser und Anna Prunk gesungen. Der kulturellen Wichtigkeit dieser Bruckner-Feier im Bruckner-Land Oberösterreich entsprechend, ist es zu begrüßen, daß diese Veranstaltungen in den kommenden Jahren ständig weitergeführt werden sollen.

MÜNCHENER FESTSOMMER 1935: RICHARD STRAUSS-WOCHE UND PFITZNER-KONZERT.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Wenn die Münchener Opernfestspiele neben Mozart und Wagner noch eine zeitgenössische Ergänzung gesucht und diese in einer Rich. Strauß-Woche gefunden haben, so war außer dem ideellen Grund, der dem Dankbarkeitsverhältnis zwischen der Vaterstadt und ihrem großen Sohne entspringt, wohl auch die Tatsache maßgebend, daß eine ganze Reihe Strauß'scher Schöpfungen Standardaufführungen unserer Oper sind und zugleich einigen bei Mozart und Wagner weniger beschäftigten hervorragenden Mitgliedern des Ensembles Gelegenheit bieten, sich in Glanzrollen zu zeigen. Man hatte von den zahlreichen Bühnenwerken des Meisters, die dauernd auf dem Spielplan der Münchener Staatsoper stehen, fünf ausgewählt, die sich durch besondere Vollendung der Wiedergabe auszeichnen und zugleich ein umfassendes Schaffens- und Charakterbild des „mittleren" Richard Strauß entrollen. Vermißte der Straußfreund zwar nur ungerne die köstliche „Ariadne auf Naxos", so erlebte er dafür — als ausgesprochene Münchener „Spezialität" — eine hinreißend schöne Aufführung der „Feuersnot", die Richard Strauß persönlich mit der überwallenden Temperamentsfülle seiner besten Mannesjahre dirigierte. Auch das fiebertraumwilde Klang- und Farbenspiel der „Salome" sah den Meister am Pulte, ebenso „Elektra". Strauß beschwor diese in der ganzen schillernden Pracht der eigenen Fäulnis phantastisch glimmernden Welten mit der Bannkraft eines Magiers. Der musikalischen Leitung von Hans Knappertsbusch unterstanden „Rosenkavalier" und „Frau ohne Schatten". Letztere war gewiß nicht nur ins Festprogramm einbezogen worden, weil sich in dem verwandlungs- und zauberseligen Stück die technischen Wunder der Münchener Doppelstockdrehbühne in staunenswerter Weise offenbaren konnten, sondern weil dies viel mißkannte Werk unter einem freilich nur schwer entwirrbaren textlichen Allegoriengeranke viel der inspiriertesten Musik enthält, die Strauß je geschrieben. Das kann man von der kühl artistischen „Josephslegende", die ihren besten Einfall mit den prunkenden Anfangstakten verschwendet, nicht gerade behaupten; auch ist die Koppelung der Pantomime mit der musikalischen Lebensfülle der „Feuersnot" keiner der beiden Schöpfungen förderlich. Als Festkonzert des Staatsorchesters fand eine Monumentalaufführung der „Alpensinfonie" in der großen Ausstellungshalle statt; das Werk gemahnt trotz der Leuchtkraft seiner Orchesterfarben an die ehedem beliebten gemalten „Gebirgspanoramen". Mit großer Hingabe waren die Sänger bei der Sache, so Hildegarde Ranczak (Salome, Färbersfrau), Margarete Bäumer (Elektra), Felicie Hüni-Mihacsek (Marschallin), Elisabeth Feuge (Diemut), Maria Olszewska (Klytämnestra, Oktavian), Bertold Sterneck (Ochs von Lerchenau) und Georg Hann (Faninal), die sämtliche den Ehrentitel idealer Straußinterpreten tragen dürfen.

Selbst wenn man darauf verzichtet, in dem gegenwärtig auch in München wieder heftig aufflackernden Meinungsstreit Strauß-Pfitzner einseitige Partei zu nehmen, sondern vielmehr der Ansicht ist, wir hätten allen Anlaß, uns zweier so bedeutender und im Grunde unvergleichbarer Meister zu freuen, muß zur Steuer der Wahrheit und Gerechtigkeit doch gesagt werden, daß Hans Pfitzner, seit langem Wahlmünchner und dem Musikleben unserer Stadt aufs innigste verbunden, neben seinem Rivalen entschieden zu kurz kam. Ihm war in den Festspielen keinerlei Gelegenheit geboten worden, den Taktstock zur Deutung eines eigenen Werkes oder eines Wagnerschen Musikdramas, etwa des „Tannhäuser", zu erheben. „Palestrina", einst ein Stolz unserer Festspiele fehlte diesmal gänzlich, von den anderen Pfitznerschen Bühnenwerken gar nicht zu reden! Solche Vernachlässigung mußte jedem, dem es ernst ist mit der Pflege wesenhaft deutscher Musik, tief ins Herz schneiden!

Lediglich dem Mühen der NS-Kulturgemeinde war es zu danken, wenn Pfitzner in einem Konzert mit dem neugegründeten Bayer. Landesorchester doch noch zu Worte kam, und zwar zu einem gewichtigen Worte. Denn wenn Hans Pfitzner Schumann dirigiert (diesmal die d-moll-Sinfonie), dann erschließt sich Genius dem Genius in urvertrautem Grüßen. Ich wüßte kaum ein künstlerisches Wahlverwandtschaftsverhältnis, das reineren Zusammenklang ergäbe als dieses. Denn beider Lebenssäfte entstammen dem gleichen Quell, der deutschen Innerlichkeit, die das Herz der Welt in unaufhörlichen Anrufen ihrer Seelenkräfte sucht. Beiden kommt dabei ein Echo zurück, das dem, der es zu deuten versteht, geheimsten und beglückendsten Sinn unseres Daseins enträtselt.

Das im Zeichen Schumanns begonnene Konzert brachte dann noch Pfitzners Klavierkonzert in Es-dur, dessen Solopart Rosl Schmid auf begeisternder Höhe technischer wie geistiger Beherrschung zeigte. Den Beschluß bildete Pfitzners Käthchen-Ouvertüre, dies hinreißende Stück von strahlender Ritterherrlichkeit und zartleuchtender Minnepoesie.

In noch einem Punkte ward dieses Schumann-Pfitznerkonzert bedeutsam. Bot sich doch dem Besucher beim Betreten des Odeonsaales ein freudig überraschender Anblick, durch den sich der Wunsch so manchen Musikfreundes nach langer Wartezeit endlich erfüllt sah: im Halbrund hinter dem Orchester, von wo die Büsten der Großen unserer Tonkunst grüßen, hatte an der Stelle, die früher Franz Liszt eingenommen, Robert Schumanns Bild Aufstellung gefunden! Das war weit mehr als eine jener üblichen „Umstellungen", wie sie hin und wieder stattzufinden pflegen; jeder, der tiefer schürfte, durfte hierin ein Symbol erkennen. In der Tat, lange hat Schumanns edle und reine Kunst, ein ehrlichster und tiefster Ausdruck ewigen Deutschtums, im Winkel stehen, zynischen Verächtern der Romantik sogar als Zielscheibe wohlfeilen Spottes dienen müssen. Nun endlich ist ein Großer nicht mit äußerem Gepränge, wie es seiner stillen, allem Lauten abholden Natur keinesfalls entsprochen hätte, sondern mit schlichten Ehren in sein Hoheitsrecht eingesetzt worden, das er fortan nie mehr bedroht sehen soll. So lautete das stille Gelöbnis, das jeder, erfüllt von der Weihe des Eindrucks, im Anblick der Schumannbüste und im Erlebnis seiner Musik ablegte!

METHFESSEL-FEIER AUF SCHLOSS HEIDECKSBURG IN RUDOLSTADT.

Von Hilmar Beyersdorf, Rudolstadt.

Am 31. August und 1. September veranstaltete MD Ernst Wollong auf der Heidecksburg in Rudolstadt sein 4. Historisches Musikfest. Es stand unter der Schirmherrschaft des Thüringischen Volksbildungsministers Wächtler und erfreute sich der Förderung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und galt dem Gedenken des am 6. Oktober 1785 (also vor 150 Jahren) zu Stadtilm geborenen Sängers der Freiheitskriege Albert Methfessel. Einige Tage vorher hatte das Geburtsstädtchen des Liederkomponisten eine Gedächtnisfeier in geringerem Umfange gehalten. Nun folgte Rudolstadt, wo Methfessel das Gymnasium besucht hatte und wohin er 1810 nach Beendigung seiner Studien in Leipzig (Theologie) und Dresden (Gesang), von der Fürstin zum Kammersänger berufen, zurückgekehrt war. Hier hat er bis zu seinem 1822 erfolgten Weggang als ausübender und schaffender Künstler eine rege Wirksamkeit entfaltet. Er ist nicht nur ein ausgezeichneter Sänger, sondern auch ein glänzender Klavier- und Gitarren-Spieler gewesen. Schon von früher Jugend an komponierend, hat er sein Bestes auf dem Gebiete der Haus- und Geselligkeitsmusik geschaffen. Viele seiner Lieder sind Volksgut geworden. Seine vaterländischen Lieder, die er zur Zeit der Befreiungskriege, oft zu eignen Texten, komponiert hat, offenbaren uns sein großes Sehnen nach nationaler Einheit und singen ebenso von Freiheit und Ehre wie heute die neuen Lieder unsrer nationalen Bewegung. Wir nennen als Beispiele: „Stimmt an mit hellem, hohem Klang ...", „Der Gott, der Eisen wachsen ließ ...". Grundlegend, richtungweisend war Methfessels „Allgemeines Kommers- und Liederbuch" (Rudolstadt 1818), das den Geist der Burschenschaft jener Zeit atmet.

Das Fest stand unter dem Leitwort „Albert Methfessel und seine Zeit". Es nahm seinen Anfang mit einem Konzert, das, „im Stile einer sonntäglichen Hausmusik zur Zeit Methfessels" gehalten, im prächtigen Rokokosaal stattfand. Die reichhaltige Vortragsfolge brachte durchweg Kompositionen des Gefeierten. Die gemischten Chöre (Max Eberwein-Singakademie, Rudolstadt, und Cäcilien-Verein, Saalfeld) und die Frauenchöre (Wollongscher Damenchor) wurden unter Wollongs Leitung wirkungsvoll dargeboten. Die Sololieder wurden vom Tenor Thorkild Noval von der Berliner Staatsoper mit feinem Stilgefühl gesungen. Unser heimischer Pianist Wilh. Gonnermann, der ausgezeichnet begleitete, errang mit der Sonate 2 und den Sechs Variationen über Mozarts Wiegenlied, die er stilgemäß auf dem alten Wiener Fuhrmann-Flügel spielte, einen starken Erfolg. Kurt Gudian, Berlin, der die Gitarre meisterte, erfreute die Hörer nicht nur als Begleiter, sondern auch als Solist (Fantasie).

Die zweite musikalische Veranstaltung war die Aufführung der As-dur-Messe für Chor und Orchester von Max Eberwein, die am Abend in der Stadtkirche stattfand. (Eberwein war zu Methfessels Zeit Hofkapellmeister in Rudolstadt.) Das 1824 geschaffene Werk gehört seinem Stil und Aufbau nach der nachklassischen Zeit an und fußt letzten Grundes auf der Kirchenmusik der Wiener Klassiker bis Schubert. Blühende Melodien und feine Harmonien, großangelegte Fugen und machtvolle Steigerungen bannen den Hörer. Liebevoll einstudiert, hinterließ die Aufführung, deren instrumentaler Teil von der Landeskapelle Rudolstadt im Verein mit dem Städt. Orchester Jena bestritten wurde, nachhaltige Eindrücke.

Der Höhepunkt des Festes: eine Feier am Sonntag-Nachmittag auf dem Schloßhof. Massenchöre sangen unter der Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Weimar, vaterländische Lieder

von Methfessel. Wollong kennzeichnete Methfessel in seiner Festansprache als klassischen Sänger der Freiheitskriege. Oberregierungsrat Papenbrook sprach an Stelle des verhinderten Staatsministers Wächtler das Schlußwort und feierte Methfessel als den großen Deutschen, dessen Name und Lieder nicht vergessen würden, solange es ein Deutschland gebe. Den Ausklang der erhebenden Feierstunde bildete Heinrich Zöllners Vaterländische Volksouvertüre für Orchester und Schlußchor.

Und der Abschluß der Feierlichkeiten: eine Serenade am Sonntagabend auf der Schloßterrasse. Sie war gedacht als „eine kleine Hausmusik am Fürstl. Hofe zur Goethe-Schillerzeit" und bot unter Wollongs Leitung reizende Unterhaltungsmusik (Instrumental- und Gesangswerke) von Methfessel, Eberwein und Chr. G. Scheinpflug (Hofkapellmeister in Rudolstadt, 1722—1770).

So gaben die musikalischen Veranstaltungen insgesamt „ein Kulturbild des Musiklebens in Rudolstadt zur Zeit Methfessels".

4. VERBANDSFEST DES SONDERSHÄUSER VERBANDES IN SONDERSHAUSEN.

Von Paul Mittmann, Breslau.

In den Pfingstfeiertagen dieses Jahres veranstaltete der Sondershäuser Verband (S. V.) in seiner anmutig gelegenen musikfreudigen Patenstadt Sondershausen i. Thür. sein gut besuchtes 4. Verbandsfest, in dessen Mittelpunkt das am 2. Pfingstfeiertag stattgefundene Festkonzert stand. Nach dem einleitenden 5. Brandenburgischen Konzert für Flöte (ZFM-Mitarbeiter Paul Mittmann-Breslau), Violine (Konzertmeister Brettschneider - Sondershausen), Klavier (Erwin Koerver-München) und Streichorchester (das Loh-Orchester) von J. S. Bach sang Theo Schlott-Berlin die Baßarie „Schon eilet froh der Ackersmann" aus Haydns „Die Jahreszeiten", worauf einige Männerchöre (Volks- und Studentenlieder) und ein „Reiterlied" mit Orchester von Paul Mittmann folgten. Der zweite Teil des Konzerts, der auf 6 Reichssender übertragen wurde, brachte ein Concertino für Klavier (Erwin Koerwer), Violine und Bratsche (die Konzertmeister Brettschneider und Rauschenbach) mit Orchester von Karl Höller-München, 3 hymnische Gesänge für Baß (Th. Schlott) mit Orchester von Armin Knab-Berlin und Präludium und Fuge „Gaudeamus" für Männerchor und Orchester von Carl Reinecke. Die Orchesterleitung lag in den Händen von KM Erich Seidler vom Reichssender Hamburg. Außer dem Lohorchester waren sämtliche Mitwirkende (Solisten und Chor) Verbandsmitglieder, ebenso sämtliche zeitgenössischen Komponisten, auch die Bearbeiter der Volks- und Studentenlieder. Von den sonstigen musikalischen Veranstaltungen während des Festes sind noch besonders die Uraufführung einer Pfingstkantate über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geist" für Sopran (Lissy Forok-Berlin), einstimmigen Männerchor, Violine (Dr. E. Höhne-Berlin) und Orgel (H. Wolff-Sondershausen) des Verbandsmusikwarts Wilhelm Forok-Berlin und ein Pfingstlied von Armin Knab, die im Rahmen eines Festgottesdienstes erklangen, sowie ein als Abschluß des Festes auf dem Marktplatz veranstaltetes, unter der Leitung von Robert Schmidt-Sondershausen stehendes Abendsingen zu erwähnen. Sämtliche musikalische Veranstaltungen zeugten von dem hohen Stand der Musikkultur im S. V.

INTERNATIONALE MUSIK IN VICHY.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Diese neun Tage, bis oben angefüllt mit Opern-, Ballett- und Konzertmusik, Sitzungen und gesellschaftlichen Ereignissen, hatten wohl überhaupt als erstes groß angelegtes internationales Musikfest in den französischen Grenzpfählen zu gelten. Paris hat vor dem Kriege nur einen Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, die den Zusammenschluß der Musikwissenschaftler bezweckte, in seinen Mauern gehabt. Aber wie man hört, die Pariser meinen, so etwas wie Musikfeste bedürften gar keiner städtischen oder staatlichen Unterstützung, gelegentliche Festaufführungen verständen sich von selbst und müßten von selbst laufen. Auf Anregung Carol-Bérards, des französischen Delegierten des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Tonsetzer, machte nun die Compagnie Fermière von Vichy, dem in lieblicher Watteaulandschaft gelegenen Thermalquellenort, der mit Recht die „Hauptstadt des französischen Musiksommers" genannt wird, den ersten Vorstoß und lud den Ständigen Rat ein, eine erste Musiktagung mit internationalem Spielplan auf französischem Boden zu veranstalten. Den Grundsätzen jener Tonkünstlervereinigung entsprechend, waren die Vortragsfolgen wie neuerdings immer in Venedig und kürzlich in Hamburg etwa zur Hälfte mit nationaler, hier also französischer, zur anderen mit internationaler Musik ausgestattet.

Wer freilich gekommen war, um ausschließlich selten oder nie gehörte Werke zu hören, konnte nicht auf die Kosten kommen. Schon in Hamburg hatte der ständige Tonsetzerrat vielfach den Musikkennern geläufige Stücke vorführen lassen. Diesmal ging man noch weiter. Mit Ausnahme einer Kammermusik und verschiedener französischer Werke begegnete man da hauptsächlich Kompositionen, die längst internationale Geltung

haben. Außerdem fiel auf, daß mehrere Mitglieder des Komponistenrates eigene Werke persönlich vom Dirigentenpult aus vorführten. Wie man mir versicherte, sollte damit die Zugkraft der Konzerte auf die Öffentlichkeit verstärkt werden, und in diesem besonderen Betracht waren auch die Spielfolgen zu beurteilen. Mit solchen Maßnahmen entfernt sich die neue internationale Musikervereinigung freilich von den Zielen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, die für alle ähnlichen Unternehmen bindend sein sollten, und nähert sich den Salzburger und Florentiner Tagungen, denen letztlich weniger die „Entwikkelung der Tonkunst im fortschreitenden Sinne" als der Fremdenverkehr ihrer Plätze am Herzen liegt. Damit soll nichts gegen sichtliche Anstrengungen und die großartige Gastfreundschaft der Compagnie Fermière von Vichy gesagt, vielmehr dem Komponistenrat nur nahegelegt werden, seine Ziele möglichst bald eindeutig abzustecken. Noch ist er ja, wie man hört, damit beschäftigt, seine Satzungen festzulegen.

Schon vor einem Jahr in Venedig war ein Werk von Richard Strauß — Die Frau ohne Schatten unter Clemens Krauß' Leitung — einer der stärksten Erfolge des Festes. Diesmal in Vichy hatte man sich des deutschen Meisters selbst zur Leitung zweier Konzertnummern, seines Don Juan und Dukas' Zauberlehrling (zum Gedächtnis des unlängst verstorbenen Tonsetzers), sowie der Salome versichert. Die Huldigungen, die man ihm darbrachte, und die Ehrerbietung, mit der man ihm überhaupt allgemein begegnete, bestimmten die Festleitung, ihn für den erkrankten Pariser Dirigenten Gaubert noch zu einem dritten Auftreten als Orchesterleiter einzuladen. So dirigierte Strauß den „Tanz der sieben Schleier" aus Salome nochmals ohne Szene und schloß das letzte Konzert mit dem ursprünglich statt des Don Juan vorgesehenen Till Eulenspiegel ab. Seine Stabführung war, wie man sie seit langem kennt: gemessen, klar und überlegen. Vier Werke von ein und demselben Tonsetzer! Von keinem anderen stand mehr als ein Werk auf dem Plan der großen Konzerte und der Bühnenwerke. Es konnte die — leider sehr wenigen — deutschen Besucher der Tagung mit Stolz erfüllen.

Aus den drei großen Symphoniekonzerten hebe ich ferner hervor: Einen Prolog zu einem Shakespeare-Drama von Peter Gram (Dänemark), ein wertvolles, eigengeprägtes Stück, auf dessen düsterem Hintergrunde sich scherzo-phantastische Bestandteile wirkungsvoll abheben; eine Sinfonietta von Crugan Goossens (England), die sich durch einen mitreißenden letzten Satz auszeichnet; ein klassizistisch verantwortungsbewußtes Symphonie-Scherzo von Paul le Flem (Frankreich); die leidenschaftlich romantische Ouvertüre zur Oper „Herwart" von Kurt Atterberg (Schweden); eine geschickt gesetzte „Nachtmusik" von Sylvio Lazzari (Italien); die etwas trockenen Songes von Milhaud (nach dem gleichnamigen Ballett); von geläufigeren Werken: die glänzend gemachte Tanzsymphonie von E. N. von Reznicek (Deutschland); die unterhaltsame Adriatische Suite von Lualdi (Italien); eine Symphonie seines Landsmanns Malipiero; die großgedachte, aber für unsere Begriffe wenig eigenwüchsige Tondichtung Wallensteins Lager von d'Indy und die Salome-Tragödie von Florent Schmitt (Frankreich). Lualdi, Gram, Milhaud, Atterberg und sogar der nun schon 75jährige Reznicek leiteten ihre Werke selbst.

An die Spitze der kammermusikalischen Gaben möchte ich ein sehr feinhöriges und teilweise auch gehaltvolles Streichquartett von Jean Binet (Schweiz) und ein Streichquintett von Philipp Jarnach (Deutschland) stellen, das in glücklicher Mischung romanischen Klangsinn und deutsche Geistigkeit vereinigt; sehr kultiviert auch ein Quintett für Streicher und Harfe von Arnold Bat (England); im klassizistischen Stil ausgezeichnet gesetzt ein Streichquartett von Ernst von Dohnanyi (Ungarn). Conrad Beck (Schweiz) und Jon Leifs (Island) ließen einige kleine Klaviersachen vortragen, jener ein paar gutgeschlossene, aber etwas verstandesmäßig gemachte Bluetten, dieser ein Scherzo von isländisch-nationaler Prägung. Unter mancherlei Klavierliedern von Moertelmans, Meulemans (Belgien), Dobronić (Jugoslavien) und Castelnuovo-Tedesco (Italien) befand sich nichts besonders Eindrucksstarkes.

An fünf Opern- und Ballettabenden ging überhaupt nichts ganz Neues vor. Die Eröffnungsvorstellung brachte unter der straffen Leitung des Maestro Capuana vom San Carlo-Theater in Neapel eine durch prachtvolle italienische Solisten ausgezeichnete Wiedergabe der „Macht des Schicksals" von Verdi. Grauenhaft wirklichkeitsnah verkörperte die Djanel die Salome, führte auch selbst den Tanz der sieben Schleier wie eine vollendete Tänzerin vor und steigerte dennoch wo möglich noch ihre großartige Gesangsleistung. Von allen Bühnenwerken, die noch folgten, ist nur Alfred Bachelets Einakter „Wenn die Glocke schlägt" außerhalb Frankreich unbekannt geblieben. Das Buch behandelt in einer frei erfundenen Episode, die während des Weltkrieges und des Vordringens der Deutschen auf russischem Gebiet gedacht ist, den Zwiespalt eines russischen Mädchens zwischen Liebe und Pflicht. Die Vorgänge sind in ein angemessenes, leicht elegisches musikalisches Gewand gekleidet, das auf einen feingebildeten Tonsetzer schließen läßt. Außerdem erschienen im Spielplan: Samson und Dalila (zur Jahrhundertfeier des Tonsetzers), Gwendoline von Chabrier (mit der entzückenden Martha

Nespoulous in der Titelrolle), Das kurze Leben von Manuel de Falla und die burleske Angelica von Ibert; ferner einige Pantomimen und Ballette: Die Peri nach der symphonischen Dichtung von Dukas, der Nachmittag eines Faun von Debussy, Ungarische Tänze von Brahms, Giration von Pierné, La Valse von Ravel und das getanzte und gesungene Divertissement Masques et Bergamasques von Fauré — die beiden zuletzt angeführten bildeten einen etwas merkwürdigen Rahmen für Strauß' Salome. (Damit kam dieses Werk offenbar zum ersten Male in Verbindung mit ein paar anderen Stücken auf die Bühne.) Eine merkwürdige Sache das Divertissement: eine Harlekinade ohne wesentlichen Inhalt; die Vorgänge hat sich der Textdichter Verlaine im Pariser Park von Luxemburg vorgestellt; die Musik ist klangsinnlich gearbeitet und zeigt die Begabung des Romanen für die kleinen Formen. Mit Ausnahme der Pantomimen von Pierné und Fauré war alle diese Ballettmusik von Haus aus gar nicht für choreographische Darstellung gearbeitet. Ihre starke Berücksichtigung bei dem Feste war auf die gegenwärtig besonders große Vorliebe der Franzosen für diese Kunstgattung zurückzuführen. In die musikalische Leitung der Bühnenwerke teilten sich außer Strauß, Bachelet und Ibert, die für ihre eigenen Opern warben, zwei Dirigenten von Temperament und Geist: Paul Bastide betreute die Opern, Louis Fourestier die Ballette. Die Einzelsänger waren vielfach erlesenen Ranges. Der Spielwart M. Streliski versteht sich besser auf die Einübung kleiner Ensembles als großer Aufzüge. Nicola Guerra ist ein Ballettmeister, der dem Muster der Pariser Ballettkunst nacheifert. (Von dieser war letzthin in meiner Besprechung der Florentiner Maifestspiele schon kurz die Rede.)

Der Tonkünstlertagung war täglich im schönen Kasinogarten ein anderthalbstündiges Parkkonzert angegliedert. Wenn die Vortragsfolgen, die nur beste Unterhaltungsmusik, vielfach auch anspruchsvollere brachten, immer so gepflegt angelegt sind wie in diesen Festtagen, kommt ihnen höchste erzieherische Bedeutung zu und können sie auch anderen Musikländern als Muster dienen. Beispielsweise waren ihnen Stücke von César Franck, Ravel, Honegger und anderen anspruchsvollen Tonsetzern eingebaut.

Viele Teilnehmer aus aller Welt wurden in Vichy mit ungewöhnlicher Herzlichkeit aufgenommen. Außer der Compagnie Fermière hatten um die Organisation des Festes Carol-Bérard und M. René Chauvet große Verdienste.

* *

In seinen fast täglichen Sitzungen hat der Ständige Komponistenrat eine Anzahl wichtiger Beschlüsse gefaßt. Nur über das „moralische Recht“ an den Tonwerken konnte er mit seinen Beratungen nicht ganz zu Ende gelangen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um das Bearbeitungsrecht an Meisterwerken, für dessen Klarstellung sich schon manche beste Köpfe, voran Hans Pfitzner, in Deutschland eingesetzt haben. Ein Land ist damit schon im reinen: Wie Peder Gram auseinandersetzte, ist es in Dänemark schon heute verboten, sich an Meisterwerken, nachdem sie freigeworden, durch Bearbeitungen zu Jazz- und anderer minderwertiger Musik zu vergehen. Zur Klarstellung fraglicher Fälle sind Fachberater eingesetzt; Gram selbst hat die musikalischen zu beurteilen. Manche Tonsetzer erschweren freilich selbst die Beurteilung der Sachlage. So haben einzelne neuere Meister, z. B. Puccini im Hinblick auf Tosca, durch Honorare verlockt, selbst der Verjazzung oder Verfilmung ihrer Werke zugestimmt. Daher wurde beschlossen, daß die Delegierten die Ansichten der maßgebenden Stellen ihres Landes einholen und bei der nächsten Tagung vortragen sollten.

Weitere Beratungen waren der Musikerziehung, dem Rundfunk und der Gründung von Archiven für zeitgenössische Musik gewidmet, und es kam noch zu folgenden Beschlüssen: Es wird gewünscht, daß die Musik in allen Schulen Unterrichtsgegenstand werde und daß vom Rundfunk zur Vorbereitung der Musikerziehung Gebrauch gemacht, daß der Rundfunk überhaupt musikalisches Bildungsmittel werde und sich für Werke von wahrem Kunstwert einsetze. In Verbindung mit den italienischen Musikfesten sollen in Venedig internationale Archive für zeitgenössische Musik geschaffen werden. (Dieser Beschluß geht auf einen Vorschlag zurück, den der Graf Volpi 1934 bei der Venediger Tagung gemacht hat.) In Paris soll eine internationale Bibliothek für zeitgenössische Musik gegründet werden, und der Komponistenrat wünscht die Gründung von Abzweigungen dieser Bibliothek in allen Musikzentralen der Welt. Zum Gedenken an die Tagung werden in Vichy jährlich zwei Konzerte stattfinden, die unter dem Patronat des Tonsetzerrates internationale Musik vermitteln sollen. Dieser gibt dem Wunsche Ausdruck, daß auch nach seinen künftigen Musiktagungen ähnliche periodische Aufführungen organisiert werden.

Zur Abhaltung des nächsten Festes hat Stockholm für den 22. bis 27. Februar 1936 eingeladen. Diese Jahreszeit ist gewählt worden, weil die Tagung mit einem Karnevalskonzert schließen soll. Außerdem findet das herkömmliche musikalische „Biennale“ mit dem Komponistenrat im September 1936 in Venedig statt; man spricht ferner davon, daß auch England noch für dasselbe Jahr einladen will. Für 1937 möchte Madrid ein Fest in seinen Mauern haben; doch ist das alles noch ungewisse Zukunftsmusik.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche:

Sonnabend, 22. Juni: Gerhard Paulik: Drei Choralstudien für Orgel: „Wunderbarer König", „O daß ich tausend Zungen hätte", „Wie schön leuchtet der Morgenstern". — Wolfgang Fortner: „Eine Deutsche Liedmesse" (UA, dem Kreuzchor gewidmet): I. Kyrie, Gott Vater, II. Allein Gott in der Höh' sei Ehr, III. Wir glauben all' an einen Gott, IV. Jesaia, dem Propheten, das geschah, V. Christe, du Lamm Gottes.

Sonabend, 17. August: Wilhelm Middelschulte: Kontrapunktische Symphonie über Themen von Joh. Seb. Bach, f. Orgel. — Guiseppe Tartini: Sonate in d-moll für Violine und Cembalo. — John J. Becker: Tragische Fantasie für Orgel. — Wilhelm Middelschulte: a) Perpetuum mobile, b) Passacaglia, d-moll für Orgel.

Sonnabend, 24. August: Joh. Seb. Bach: Erste Trio-Sonate für zwei Klaviere und Pedal in Es-dur — Allegro moderato — Adagio — Allegro. — Joh. Eccard: „Es ist viel Not vorhanden" für fünfst. Chor. — Joh. Herm. Schein: „O Domine", Motette für sechsst. Chor. — Hans Leo Haßler: „Das Vaterunser" für 2 Chöre 8st. — Philippus Dulichius: „Gloria" aus den „Centurien" für 2 Chöre 8st.

Sonnabend, 31. August: Hermann Wagner: Introduktion und Chaconne (Manuskript-Uraufführung) f. Orgel. — O. Reinhold: Choral mit Variationen aus der „Geistlichen Chormusik", für gemischten Chor. — Walter Unger: „Nun sich der Tag geendet", Motette für achtst. Chor (UA).

Sonnabend, 7. September: Joh. Seb. Bach: Drei Choralbearbeitungen aus „Klavierübung, dritter Teil", f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm", Motette für 2 Chöre. — Joh. Seb. Bach: Fantasia super „Von Gott will ich nicht lassen". — Joh. Seb. Bach: Zwei geistl. Lieder für vierst. Chor.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 16. August: Joh. Seb. Bach: Fantasia und Fuge g-moll f. Orgel (vorgetr. von Volker Gwinner). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für zwei Chöre.

Freitag, 23. August: Dietrich Buxtehude: Magnificat primi toni für Orgel (vorgetr. von Volker Gwinner). — Jacobus Gallus (Jakob Handl): „Pater noster" für achtst. Chor. — David Köler: Psalm 3: „Ach, Herre, wie sind meiner Feinde so viel". — Jacobus Gallus: „Heilig" f. zwei Chöre.

Freitag, 30. August: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge D-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Karl Hoyer). — Jacobus Gallus (Jakob Handl): „Pater noster" f. achtst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette für zwei Chöre.

Freitag, 6. September: Max Reger: Introduktion und Fuge e-moll aus op. 127 f. Orgel (vorgetr. von Herbert Collum-Dresden). — Ludwig Senfl: „Da Jakob nun das Kleid ansah" f. fünfst. gem. Chor. — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahre" Motette f. zwei Chöre.

ANSBACH. Den Höhepunkt des Ansbacher Konzertlebens der vergangenen Saison brachte das NS-Reichs-Symphonie-Orchester, das erstmals in unserer Stadt musizierte und sich dank einer sorgsam ausgewählten Vortragsfolge, die in Verhinderung von Franz Adam von Kapellmeister Hermann Hoenes temperamentvoll interpretiert wurde, rasch in die Herzen der zahlreichen Hörer gespielt hatte. Die neugegründete Stadtkapelle Ansbach gab in einem offiziellen Antrittskonzert unter Leitung von städt. KM Johann Schwarz Proben eines Könnens, das bei weiterer Betätigung recht erfolgreich zu werden verspricht. Mit einem Sonatenabend erwiesen sich die einheimischen Künstler Hilde Großmann und Karl Blendinger als gestaltungsfähige Deuter Brahmsscher und Beethovenscher Werke. Die Pianistin wie der Geiger berechtigen bei ihrer Jugend zu den schönsten Hoffnungen. Einen stimmungsvollen Abend bescherte anstelle des allenthalben durchgeführten Liedertages die Ansbacher Sängervereinigung mit einem Abendsingen in dem an Sommerabenden einzigartigen Hofgarten, wobei die verschiedenen Vereine sich selbstlos in den Dienst des deutschen Liedes stellten und eine reiche Auswahl volkstümlicher Lieder boten. Wie sehr auch in unseren Schulen die Pflege guter Musik heutzutage betont wird, das bewies Studienrat Fichtner des Humanistischen Gymnasium mit einer dezenten Nachtmusik ebenfalls im Hofgarten vor der stilvollen Orangerie, die neben Volksweisen auch J. Stamitz Raum gab. — Im Theaterleben herrschte vor wie nach die Operette, vom Stadttheater Fürth mit guten Kräften dargeboten. Den Schlußstrich unter alle Veranstaltungen des Konzert- und Theaterwinters zog der Heimattag anläßlich der Kirchweih. Er brachte erstmalig im Rahmen der alljährlich durchgeführten Rokoko-

spiele die Aufführung der Mozartoper „Cosi fan tutti" mit ersten Kräften wie Lea Piltti, Anny von Stosch, Hilde Oldenburg, Karl Köther, Georg Wieter und Willi Treffner. Die Wiedergabe geschah im einzigartigen Schloßhof des Markgrafenschlosses auf einer reizvoll in den Rahmen gestellten Bühne des jungen Fürther Bühnenbildners Fritz Dieffenbach. Auch das geschmeidig spielende Orchester unter Leitung von Georghanns Thoma entstammte dem Fürther Stadttheater, dessen rühriger Intendant Willi Seidl sich mit der Gesamtregie ein besonderes Verdienst erwarb. Dieser Aufführung, die von der Stadt und Partei in Szene gesetzt worden war, wohnten neben dem Frankenführer auch der Reichserziehungsminister Dr. Rust bei. Dr. Fritz Jahn.

AUGSBURG. Theater- und Konzertleben hat in den letzten Jahren ja überall seine Krisen gehabt. Hier waren sie durch äußere Umstände noch fühlbarer. Sehr späte Verabschiedungen des städtischen Etats zogen zu späte Engagements von Solokräften für das Theater nach sich; dazu kam noch die Verkürzung der Spielzeit auf 9 Monate, die durch die Freilichtaufführungen im Sommer nicht ausgeglichen war. Einsichtsvoll hat nun die Stadt für das neue Jahr wieder ganzjährige Verträge eingeführt. Trotz dieser erwähnten Schwierigkeiten hielten sich aber doch die Leistungen unserer Oper auf schätzenswerter Höhe. Sie sind für den Außenstehenden am besten charakterisiert durch ein Urteil, das Richard Strauß über sie fällte in einem Schreiben, welches er nach einer persönlichen Leitung seiner „Arabella" an Intendant Erich Pabst richtete: „Ich ergreife gern die Gelegenheit, Ihnen meine Anerkennung für die vortreffliche „Arabella" des letzten Sonntag auszusprechen und Sie zu bitten, dieselbe nebst meinem wärmsten Dank auch allen Mitwirkenden zu übermitteln. Ein glücklich zusammengestelltes Ensemble, unterstützt von einem aufmerksam und diskret begleitenden Orchester, sauberste musikalische Einstudierung und einwandfreie Regie ergaben eine Vorstellung, die keinen Vergleich zu scheuen brauchte und mir große Freude bereitet hat."

Ähnlich wie in der Oper war auch die künstlerische Haltung in den städtischen Sinfoniekonzerten, die Operndirektor Egelkraut leitete. Als Neuheiten interessierten in ihrer Reihe Hegers Verdi-Variationen und Graeners „Sinfonia breve". Unter den für diese Veranstaltungen verpflichteten Solisten siegte Kulenkampff mit Spohrs 9. Konzert. Der Oratorienverein brachte seines Dirigenten A. Piechler „Das Tagewerk" (Chorzyklus mit Chor, Soli und Orchester), brillant einstudiert, mit Knappertsbusch als Gastdirigenten heraus, der ja auch die Uraufführung des Lehrergesangvereins München leitete. Händels und Bachs gedachte der Verein mit des Ersteren Orgelkonzert F-dur Nr. 16 und des Letzteren „Magnificat". Die andere bedeutsame Chorvereinigung hier, die Liedertafel, bot mit der „Heiligen Elisabeth" von Haas (Dirigent J. Bach) Bestes und zeigte auch in desselben Komponisten 8stimmigem gemischten Doppelchor a cappella mit Altsolo „Ein deutsches Gloria" (Dirigent M. Vogt) ihr großes Können. — Im Tonkünstlerverein gedachte man des verstorbenen Augsburgers Fritz Klopper, mit einem seinem Schaffen gewidmeten Abend, aus dem wieder seine Cellosonate als eine seiner besten Kompositionen zu werten und zu empfehlen war. Gesteigertem Interesse begegnete im Rahmen dieser Konzerte ein prächtiger Kammermusikabend des Wendling-Quartetts. — Sehr schwer hatte es in diesem Winter die stets rührige Konzertdirektion Gebrath, die nur 4 eigene Veranstaltungen wagen konnte: ein Konzert der Don-Kosaken, einen Sonaten-Abend Eugen Forster (Violine) und Agathe von Tiedemann (Klavier), der sein Publikum fand und verdiente; weiter Elly Ney, deren Klavierabend ein Triumph für sie und ein Erlebnis für die Hörer war. Dasselbe kann man auch in vollem Umfang vom Konzert der Regensburger Domspatzen sagen. G. Heuer.

BARMEN-ELBERFELD. Unsere städtischen Bühnen Barmen-Elberfeld stehen seit dem Herbst vorigen Jahres unter der umsichtigen und zielbewußten Leitung des Intendanten Dr. Starcke. Die Ausführung der Spielpläne liegt in den Händen erprobter Kapellmeister, einer Reihe von Solisten, welche zum Teil die gewohnte Durchschnittsleistung weit überragen, eines stattlichen, tüchtigen Chores und sonstiger Künstler. Die bisherigen Vorstellungen brachten eine sorgfältige Auslese erprobter älterer und neuerer Werke: Don Juan, Rienzi, Walküre, Tristan und Isolde, Aida, Troubadour, Cavalleria rusticana, Bajazzo, Liebesprobe und Josefslegende. Heimische Künstler zeichneten sich besonders aus in Tristan und Isolde: Heinz Wunderlich (Kurwenal), Hermann Abelmann (Melon), während die Titelrollen durch auswärtige Kräfte besetzt waren. KM Schleuning formte im Don Juan die dramatischen Elemente plastisch heraus. Prachtvolle Gestalten boten H. Abelmann (Don Juan), F. Lang (Leporello), Else Frieberg (Donna Anna); eindrucksvoll waren die Bühnenbilder von Paul Mehnert. In der Titelpartie von Martha leuchtete der Sopran von Elly Mirkow. In Mozarts Liebesprobe schuf A. Langenbach reizvolle Bühnenbilder. KM Aug. Vogt leitete die Josefslegende mit starker Einfühlung in den Stil des Werkes. — Der Konzertsaal erklang von wenigen, aber eindrucksvollen Tonschöpfungen. Hohen Ge-

nuß bereitete der Mozartabend (Jupiterſinfonie, Adagio und Fuge für Streicher aus d. J. 1788, B-dur Serenade, d-moll Klavierkonzert, feinſinnig geſpielt von der einheimiſchen Künſtlerin Ilſe Joſten) unter MD Helm. Schnackenburg. Als umſichtiger Dirigent bewährte ſich dieſer ferner in der Oberon-Ouvertüre, Beethovens 4. Sinfonie und in Fauſts Verdammung von Berlioz (Soliſten: H. Marten, A. Fiſcher. A. Armhold). W. Malers Kantate nach Worten von St. George konnte die Herzen wegen des Textes, der ſich wenig zur Vertonung eignet, nicht recht erwärmen.

Ausgezeichnete Pflege findet die Kirchenmuſik durch den Bach-Verein Barmen unter MD Grote (Bach-Kantaten, Werke von Händel u. a.) und den reformierten Geſangverein unter MD Erich von Baur (Brahms' Requiem). Ausgezeichnete weltliche Chorleiſtungen weiſt die Colombey unter MD Theo van Nooy-Köln auf (Liedperlen von Othegraven, Brambach, Neumann).

Vorbildliche Hausmuſikabende geben Siewerts Konſervatorium (erleſene Werke für Geſang, Klavier, Geige, Blockflöte); die Arbeitsgemeinſchaft zur Förderung der Muſikpflege in Wuppertal (Kompoſitionen von Händel und Schumann); die Kulturgemeinde und Kreismuſikerſchaft, worin einheimiſche Kräfte wirkungsvoll darboten: Haydn, Mozart; Volkslieder. Auf Soliſtenabenden traten als hieſige Künſtler erfolgreich auf: Rud. Haym (Balladen); Hilde Weſſelmann und Eva Jürgens (Lieder von Reger, Strauß, Schoeck, Pfitzner); P. Greif (Beethoven-Sonaten); Marga Eick und St. Koſchate Sonaten von Mozart für Klavier und Geige). Das Wuppertal iſt nicht nur reich an ortsanſäſſigen Künſtlern, es weiß ſie auch zu ſchätzen, es lohnt ſie durch faſt immer guten Beſuch ihrer Veranſtaltungen. Auch die ſtädtiſchen Bühnen erfreuen ſich regen Zuſpruches durch Kunſtfreunde der Stadt und der Nachbarſchaft.

H. Oehlerking.

BREMEN. Die „Bremer Oper" eröffnete ihre Spielzeit mit „Lohengrin". Der Schwerpunkt der Aufführung lag im Orcheſter. GMD Beck dichtete das Werk neu im Sinne Wagners. Wie ein unendlicher Strom zog die Muſik vorbei und zwang den Hörer in feſten Bann. Steigerungen in gewaltigen Ausmaßen, klug angelegt und mit größter Gefühlswärme durchpulſt wirkten hinreißend. Das Drama kam voll zu ſeinem Rechte, die Auflockerung der Partitur war von künſtleriſcher Vollendung. Bremen kann ſich wahrhaft glücklich ſchätzen, einen ſolchen Mann wie GMD Beck ſein eigen zu nennen. Die Steigerung des großen Beifalls, als er am Schluß auf die Bühne gerufen wurde, wird ihm unſere Wertſchätzung bewieſen haben.

Dr. Kratzi.

EISENACH. Der letzte Eiſenacher Konzertwinter hatte, wie das in mittleren Städten häufig feſtzuſtellen iſt, über Mangel an Überfluß nicht zu klagen. Viele Gaſtkonzerte mögen allerdings das eigene muſikaliſche Leben etwas gehemmt haben; und dabei iſt es doch ſo, daß eine ſorgliche Auswahl der auswärtigen Kräfte das eigene muſikaliſche Leben nur zu fördern vermag. Eiſenach hat wirklich ein ſehr reges eigenes Muſikleben, das vor allem in der Arbeit des Georgenkirchen- und Bachchores eine liebevolle Pflege der musica sacra erlebt. Das ſtädtiſche Orcheſter unter Leitung von MD Walter Armbruſt hat trotz größten materiellen Kampfes ſein künſtleriſches Niveau in den letzten Jahren zu halten gewußt. Der Muſikverein ſieht ſeine Aufgabe neben ſeiner Chorarbeit darin, in peinlicher Ausleſe auswärtige Kräfte heranzuführen. So eröffnete der Muſikverein den Konzertwinter verheißungsvoll mit einem Gaſtkonzert des Elly Ney-Trios. Pfitzner, Beethoven und Brahms ſtanden auf dem Programm. Im zweiten Konzert ſpielte das ſtädtiſche Orcheſter unter der hervorragenden Leitung von Prof. Dr. Oberborbeck-Weimar die achte Sinfonie von Beethoven. Ferner waren an dem großen Erfolg dieſes Konzertes noch Annelies Schmidt-Leipzig (Cellokonzert B-dur von L. Boccherini) und Carmen Sendel-Berlin (Klavierkonzerte von Bach und Mozart) beteiligt. Das dritte Konzert brachte das Myſterium „Ekkhardt" von Max Anton in einer ſehr guten Aufführung unter Leitung von Studienrat Konrad Freyſe. Im letzten Abend ſang Roſalind von Schirach Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Schillings. Am Flügel ſaß Wilhelm Gonnermann. Die Anrechtskonzerte des ſtädtiſchen Orcheſters zeigten mit wieviel Fleiß an die Arbeit gegangen wird. Alle Konzerte ſtanden unter der Leitung von MD Walter Armbruſt. Seiner zähen und ernſten Arbeit iſt es zu danken, daß Eiſenach ein Orcheſter beſitzt, das auch verwöhnten Anſprüchen genügen kann. Das künſtleriſche Niveau vermag man ſchon an den engagierten Künſtlern zu erkennen: Prof. Edgar Wollgandt-Leipzig, Hans Erich Riebenſahm-Berlin, Claire v. Conta, u. a. In den bisher ſtattgehabten Sinfoniekonzerten hörte man: Brahms' D-dur-Sinfonie, Tſchaikowſkis fünfte Sinfonie, Liſzts Orpheus, Beethovens Es-dur Klavierkonzert, Bruchs g-moll Violinkonzert (in der Interpretation von Prof. Schiering-Würzburg). — Die musica sacra hat in dem von Rudolf Mauersberger gegründeten und jetzt von ſeinem Bruder Erhard Mauersberger weitergeführten Georgenkirchen- und Bachchor eine liebevolle Pflegſtätte. Der Georgenkirchenchor (Knaben- und Männerſtimmen) ſingt in regelmäßigen Abſtänden (14tägig bis dreiwöchig) in den

Vormittagsgottesdiensten der Georgenkirche Motettenwerke unserer großen Meister. Am vierten Advent brachte der Bachchor das Bachsche Weihnachtsoratorium in einer hervorragenden Aufführung. Günther Köhler.

ESSEN. Ausgehend von dem Gedanken, nicht das Musikverständnis des Einzelnen, sondern das Empfinden einer Gemeinschaft zu berücksichtigen, hatte Musikdirektor Johannes Schüler als Leiter der Städtischen Konzertveranstaltungen für den Winter 1934/35 ein Programm aufgestellt, in dem er vorwiegend deutsche Musik zu pflegen bestrebt war. Aber nicht nur die großen Meister der Vergangenheit wurden dabei berücksichtigt, sondern auch die jüngere Komponistengeneration. So brachte Schüler zunächst im Rahmen der Landestagung der Reichsmusikkammer „Das Lebensbuch Gottes" von Joseph Haas erfolgreich zur Uraufführung, ein Chorwerk, das wie die „heilige Elisabeth" den Gedanken des Volksoratoriums verwirklichen will. Haas bleibt hier Lyriker und verzichtet auf dramatische Steigerungen, da sie dem Texte nach Worten des Mystikers Angelus Silesius nicht entsprechen, der weniger die heldische Seite Christi als die Liebe des Heilandes zur Menschheit in den Mittelpunkt seiner Beobachtungen stellt. In Anwesenheit des Komponisten erfuhr das auch in seiner Form eigene Merkmale tragende Werk durch den Chor des Musikvereins und der Oper, das Städtische Orchester sowie Mia Neusitzer-Thönnissens weittragenden Sopran und Anni Bernards beseelten Alt eine sehr gute Wiedergabe. Hindemiths umstrittene Mathis-Sinfonie fand in einem Sonderkonzert bei Publikum und Presse begeisterte Aufnahme. Ein viersätziges Werk Karl Höllers, die „Hymnen für Orchester", denen gregorianische Choralmelodien zugrunde liegen, war dank seiner formalen und polyphonen Eigenarten sowie des religiös-sakralen Gehaltes ebenfalls ein interessanter Beitrag zum Schaffen der zeitgenössischen Tonsetzer. In einem zweiten Sonderkonzert hatte Schüler eine Ouvertüre Hans Haugs „Don Juan in der Fremde" und ein Orchestervorspiel Wilhelm Malers nebst einigen weniger gespielten Orchesterstücken Casellas, Ravels und Debussys mit bekannten Tänzen von Grieg, Brahms, Schubert und Johann Strauß zu einem heiteren Programm zusammengestellt. Solche Abende, an denen man Neuschöpfungen mit weniger Vorurteil entgegentritt, wirken nicht nur anregend, sondern erfreuen sich auch eines gesteigerten Besuches.

Eine Anfang Dezember nachgetragene Richard Strauß-Feier brachte neben bekannten symphonischen Dichtungen des Jubilars, deren Leitung ihm ursprünglich persönlich zugedacht war, die Burleske für Klavier und Orchester, der Poldi Mildner eine vorzügliche Interpretin war. Der dem Orchesterkonzert folgende Kammermusikabend, bestritten von einheimischen Kräften, machte mit seltener gehörten Jugendwerken des Meisters bekannt, der Bläser-Serenade und dem c-moll-Klavierquartett. Emmy Küst von der Essener Oper sang dazu für die erkrankte Sopranistin Erna Berger die Brentano-Lieder musikalisch echt empfunden und technisch einwandfrei. — Die Bach-Händel-Feier der Stadt fiel mit dem 6. Vormiete-Konzert zusammen. Anton Nowakowski (Orgel) konnte bei dieser Gelegenheit zeigen, was wir an ihm verloren haben. Daß Instrumental-Solisten wie Backhaus, Kuhlenkampff u. Cassadò schon durch ihre Persönlichkeit die Zuhörer begeistern, ist selbstverständlich. Neben ihnen behauptete sich der Essener Pianist Erwin Gräwe mit dem Klavierkonzert von Hermann Goetz. Als Gastdirigent bot Max Fiedler Werke von Beethoven, Wagner und Brahms in der ihm eigenen romantischen Deutung. Der Musikvereinschor betätigte sich noch in Haydns „Schöpfung" unter der Leitung von Dr. Ludwig Kraus und gemeinsam mit dem Kruppschen M.G.V. „Gemeinwohl" in Beethovens IX. Symphonie.

Neu waren in diesem Jahre Kammerorchesterkonzerte im Charakter der bisher vom Collegium musicum gepflegten Veranstaltungen. Das Erlebnis des Schlußkonzertes dieser Art war eine Suite Ottorino Respighis, betitelt „Gli Uccelli" („Die Vögel"), unter Leitung des ersten Konzertmeisters Alfred Kunze. Bei einem Wiedersehen ehemaliger Essener Bühnenkünstler übten der Tenor Paul Kötter von der Staatsoper in Hamburg und der Heldenbariton Heinrich Blasel vom Landestheater in Darmstadt auf das Publikum unverminderte Anziehungskraft aus. In den Erfolg des Abends teilte sich mit ihnen die Sopranistin Juliane Döderlein vom Opernhaus in Köln. Einen weiteren Lieder- und Arienabend von nachhaltigem Eindruck gaben außer Schlusnus noch M. Wittrisch und Käte Heidersbach.

Aus der Männerchorwelt seien noch die Heldenehrungen der beiden ältesten Gesangvereine erwähnt. Der Männerchor 1860 (Sanssouci) unter Hermann Meißner gedachte seiner Toten mit Lendvais „Gethsemane" und Trunks drei Gesängen „Von der Vergänglichkeit", umrahmt von Orgelvorträgen Dr. Gaston Deymeks; die „Essener Männer" (Leitung: Peter Jansen) sangen unter Mitwirkung von Willi Hülser (Klavier) und Martha Heinemann (Liederzyklus „Trauer und Trost" von Peter Cornelius, „Gesänge an Gott" von Joseph Haas) das Requiem von Matthieu Neumann und ein Chorwerk von Bruno Stürmer „Aus dem Kriege" (Erstaufführung) als dem Charakter des Tages entsprechend.

Dr. Otto Grimmelt.

FLENSBURG. Das 9. Abonnementskonzert des Winters (Johannes-Paſſion) ſtand im Rahmen des Bach-Händel-Feſtes und ſei um ſeiner Bedeutung willen zuerſt und ausführlich gewürdigt. Unter der Leitung MD Joh. Röders kam eine bemerkenswerte Aufführung der Johannes-Paſſion mit kleiner Chorbeſetzung (etwa 40 Sänger) zu Gehör. Der Verſuch gelang über Erwarten gut. Der „Flensburger Kantatenchor" erſetzte die fehlende Klangfülle durch Intenſität und Straffheit des Singens und brachte die dramatiſche Spannung der Chorſätze zu eindringlichſter Wirkung. Der ſtimmbegabte, aber allzu dramatiſch und perſönlich geſtaltende Evangeliſt war Valentin Ludwig-Berlin; die Chriſtusgeſtalt erfuhr eine geradezu ideale geſangliche Verkörperung durch Günther Baum-Berlin. An Bachfeiern gab es außerdem eine wundervolle Darſtellung der Goldberg-Variationen durch Edmund Schmid am Maendler-Schramm-Cembalo und, wieder unter MD Röders Leitung, eine Aufführung des „Bachſchen Familientages" in der Rahmendichtung von H. J. Moſer. Adelheid Armhold-Berlin (Sopran), Eliſabeth Bauer-Hamann-Flensburg (Alt), V. Ludwig, Hanns Heinz Hamer (Grenzlandtheater Flensburg, Bariton) und Günther Baum waren die Soliſten der Kantaten und muſikaliſchen Szenen. Dem Händelgedenken diente eine Sonntagmorgenfeier mit dem doppelchörigen Orcheſterkonzert in F-dur (Nr. 29), dem Orgelkonzert F-dur Nr. 4 (der hervorragende Soliſt war Carl Seemann-Bremen), der A-dur-Violinſonate, geſpielt von Konzertmeiſter Albert Nocke und Gertrud Trenktrog-Flensburg (Cembalo), der Suite g-moll Nr. 7 (Edmund Schmid). Den glanzvollen Höhepunkt und Abſchluß bildete, von MD Röder geleitet, der 112. Pſalm „Laudate pueri" mit der vorzüglichen Sopraniſtin Trude-Maria Schnell-Dresden, dem Kantaten- und Nikolai-Kirchenchor und dem Kammerorcheſter des Grenzlandorcheſters (Oblig. Oboe: Walter Richter).

Die vorangegangenen 8 Abonnementskonzerte nebſt einem Sonderkonzert wurden nach anfänglichem Schwanken (Zugeſtändniſſe an eine falſch verſtandene „Volkstümlichkeit") auf unanfechtbar künſtleriſcher Linie fortgeſetzt. Im Programm ſtanden klaſſiſche und neuere Muſik in wohlabgewogenem Ausgleich. Bach war mit zwei „Brandenburgiſchen", Haydn mit der „Militärſinfonie", Mozart mit „Jupiter" und g-moll, Beethoven mit Nr. 5 und 6 vertreten; dazu von den letzteren je ein Violin- (Mozart) und Klavierkonzert (Beethoven Es-dur); Schubert mit h-moll und C-dur. Dagegen: Schumann d-moll, Brahms Nr. 2 und 4, Reger „Ein feſte Burg" für Orgel und Mozart-Variationen, Richard Strauß (Don Juan), Hoyer (Toccata für Orgel), Kaminski (Introitus und Hymnus), Heinz Schubert (Concertante Suite für Violine und Kammerorcheſter). Von den ausländiſchen Meiſtern kam wiederholt Tſchaikowſky zu Worte (u. a. Violinkonzert und Rokoko-Variationen). In die Leitung teilten ſich MD. Johannes Röder (fünf) und KM Heinz Schubert (zwei), erſterer unermüdlich feilend und die in ſtraffer Zucht geſchaffene Form mit der Spannkraft glühenden Geſtaltungswillens füllend; letzterer weniger um die Form beſorgt, doch mit friſcher Unmittelbarkeit muſizierend und die Muſik aus ihrem Weſen heraus geſtaltend. Als Soliſten machten ſich die Flensburger Konzertmeiſter Nocke (Violine) und Suchaneck (Cello), ferner Bernhard Hamann, Hamburg (Violine), die einheimiſchen Pianiſten Edmund Schmid, Gertrud Trenktrog und Hedda Klimek und die Organiſten Werner Zinn und Ilſe Struck um die ertragreiche Konzertreihe verdient. Chorweſen und Oper ſollen in den nächſten Berichten zuſammenfaſſend behandelt werden. Erich Hoffmann.

FRANKFURT a. Main. Zu den muſikaliſchen Ereigniſſen der Sommermonate darf man die ſtets ſehr ſtark beſuchten Samstag-Serenaden in dem ſtimmungsvollen Karmeliten-Kloſterhof rechnen, die unter der äußerſt rührigen und umſichtigen Leitung von Guſtav Maerz (und ſeinem vorzüglich eingeſpielten Orcheſter der Frankfurter Kammermuſikfreunde) eine Fülle wertvoller Eindrücke durch die Aufführungen ausgewählter Werke aus dem klaſſiſchen Muſikgut vermittelten. Die Freilegung der Karmeliten-Kirche, dieſes Kleinods gotiſcher Baukunſt geſtattete zum erſten Male — ſeit Jahrhunderten — in dieſem prächtigen Raume (deſſen Schönheit ſich durch klug gewählte Beleuchtungskörper ganz in abendlicher Stunde offenbarte) feſtliche Muſik aufzuführen. Die NS-Kulturgemeinde, die bereits den Kaiſerſaal des Römers als Muſikſaal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat, gab mit ihrem erſten Konzert, das Werke von Telemann, Bach und Händel in ſehr guter Wiedergabe brachte, bedeutſamen Auftakt. Sofern die jetzt noch vorhandenen akuſtiſchen Schwierigkeiten einmal ganz behoben ſind, wird dieſer neue Konzertraum dieſelbe ſtarke Anziehungskraft wie der mittelalterliche Kreuzgang des Karmelitenkloſters beſitzen.

Singe-Abende der Elberfelder (in der Paulskirche) und der Solinger Kurende, die Schuberts klangſchöne „Deutſche Meſſe" in der Peterskirche vortrug, müſſen lobend erwähnt werden, ebenſo die während der Römerbergfeſtſpiele allabendlich in der St. Nikolaikirche auf der älteſten Orgel Frankfurts von W. H. Simmermacher geſpielten Werke. Dieſer

Frankfurter Organist, der auch als Komponist sehr geschätzt wird, bewies außerdem mit der Wiedergabe altfranzösischer, fast vergessener Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, gespielt auf der Orgel von St. Katharinen, eine überraschend hohe technische Könnerschaft, verknüpft mit einer innig reichen, von Herzen kommenden Musikalität des Gefühls.

August Kruhm.

JENA. Den wesentlichen Bestandteil in den Konzerten der letzten Zeit bildeten die Veranstaltungen der Akademischen Konzerte, die wieder eine Reihe namhafter, hervorragender Solisten nach Jena brachten. Da ist das Gastspiel von Gertrude Pitzinger zu nennen, die mit einer ganz prachtvollen Stimme eine einzigartige Darstellungskunst verbindet. Erlebnis wurden die von ihr gesungenen Lieder von Schubert und Wolf. Ein weiteres glänzendes Konzert war der Lieder- und Arienabend von Sigrid Onegin, die besonders in einigen schwierigen Arien (Rossini, „La Cenerentola" und Verdi, „Lady Macbeth") ihre außerordentliche stimmtechnische Kultur bewies. Der von Prof. Rudolf Volkmann geleitete Jenaer Männergesangverein brachte in einem großangelegten Chorkonzert zeitgenössische Werke. Neben Chören von Kaun, Rinkens, Kämpf und Erdlen fesselten stark die Fränkischen Volkslieder von Hans Lang. Der vom 2. Chormeister Paul Trötschel geleitete Kammerchor des Vereins, der sich hier erstmalig der Jenaer Öffentlichkeit vorstellte, sang Werke von H. Latzke (Volksliedbearbeitungen), H. Finken und G. Strecke (Im Quartier). Die Wiedergabe dieser technisch und musikalisch außerordentlich fein durchgearbeiteten Werke zeigte den Chor auf sehr achtbarer künstlerischer Höhe. Der von R. Volkmann geleitete a cappella-Chor steuerte mit den „5 fröhlichen Liedern" von F. Willms eine weitere wertvolle Gabe bei. In diesem Konzert gastierte als Solistin die mit einer guten Koloraturstimme begabte Sopranistin Paula Klötzer. Weiterhin spielte die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper (Quintette von Mozart und Beethoven), Georg Kniestädt trat als Solist mit Corelli und Beethoven hervor. Einen außerordentlich eindrucksvollen Abend bedeutete das Auftreten von Georg Kulenkampff mit Bachs G-dur-Sonate und Regers Solosonate d-moll. Das Vokalquartett Ria Ginster, Lore Fischer, Josef Witt und Rudolf Watzke sang Lieder, Duette und Quartette von Brahms; Watzke gefiel besonders durch den fein gestaltenden Vortrag einiger Löwe-Balladen. Einen durchschlagenden Erfolg hatte die Pianistin Gerda Nette mit Schumanns Abegg-Variationen und Klavierwerken von Chopin. Den krönenden Abschluß bildete die Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven unter der Leitung von Professor Volkmann, ausgeführt vom Orchester der Geraer Reußischen Kapelle und den vereinigten Jenaer Chören, die unter der Mitwirkung des eben genannten Vokalquartettes eine sehr glänzende und auch von den Nachbarstädten Jenas stark beachtete Wiedergabe fand. Die Konzerte des neugegründeten städtischen Sinfonieorchesters finden leider noch nicht diejenige Beachtung und Unterstützung seitens der Einwohnerschaft, die nötig wäre, um die von der Stadt übernommene Finanzierung des Orchesters und seiner Konzerte zu sichern. Trotz der anzuerkennenden Bemühungen des Dirigenten Ernst Schwaßmann um gute und exakte Aufführungen und bereits erzielter Erfolge spielt das Orchester vorläufig noch vor halbleeren Sälen. Unter den Konzerten ist besonders die Richard-Wetz-Feier hervorzuheben, die (ursprünglich als Ehrung zu des Komponisten 60. Geburtstage geplant) unter Mitwirkung der Jenaer Liedertafel (Leitung: Georg Böttcher) veranstaltet wurde. Hier kamen zur Aufführung die Kleist-Ouverture, Lieder mit Klavier und die Werke für Chor und Orchester: Gesang des Lebens, Traumsommernacht und Hyperion. Dank der sorgfältigen Einstudierung unter G. Böttchers Leitung gestaltete sich die Feier zu einem vollen Erfolg und hinterließ starke Eindrücke. Zu nennen sind ferner ein Beethoven-Abend, in dem der heimische Pianist Kurt Maurer das C-dur-Klavierkonzert spielte, ferner eine Bach-Händel-Feier mit Aufführung des 2. Brandenburgischen Konzertes (mit Solotrompete, wobei sich der Trompeter R. Adamek sehr hervortat), der h-moll-Suite von Bach sowie des Concerto grosso D-dur und Orgelkonzertes F-dur von Händel, welches der Organist Walter Zöllner sauber und stilvoll wiedergab. Als Kammermusikspieler bewährte sich Schwaßmann (Klavier) im Zusammenwirken mit den Solokräften des Orchesters bei der Aufführung von Thuilles Sextett B-dur und Schuberts Forellenquintett. Ein Gastspiel der Regensburger Domspatzen vermittelte einen starken Eindruck von der hohen Kultur dieses Kirchenchores. Sehr erfreulich war ferner der Eindruck des Klavierabends von Magda Rusy, einer Pianistin von hervorragendem technischen Können und feinem musikalischen Stilgefühl. Die Bach-Gemeinde brachte mit Lehrkräften und Schülern des Konservatoriums die Bauernkantate von Bach und Mozarts „Bastien und Bastienne" zu gelungener Aufführung.

Heinrich Funk.

KIEL. In den dargebotenen Symphoniekonzerten zeigte das bewährte und immer spielfrohe Städtische Orchester unter Führung von GMD Gahlenbeck tüchtige künstlerische Arbeit. Neben gebührender Beachtung klassisch symphonischer

Werke wurden auch die Pflichten der neueren Kunst gegenüber nicht vernachläßigt. Werke des jungen Rich. Strauß („Aus Italien" und die „Burleske" von Giefeking prachtvoll gemeistert) fanden begeisterte Aufnahme. Als eine Bereicherung der symphonischen Literatur wurde Pillneys Instrumentierung von J. S. Bachs Orgel-Toccata und Fuge d-moll angesehen. Weniger wußte man mit Rudi Stephans „Musik für Orchester" anzufangen, deren Reichtum an dissonanten Klängen und instrumentalen Überraschungen beim erstmaligen Hören nicht viel Freude bringt. Auch Siegfried Walter Müllers „Heitere Musik für Orchester" bekam nur einen Achtungserfolg, trotzdem dieses geistvolle, ehrlich und flüssig geschriebene Werk wesentlich mehr verdient hätte. — Neben volkstümlichen Konzerten des des Städt. Orchesters standen die Veranstaltungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" (Konzertkapelle Horl) an erster Stelle, wenn es galt, in breiteren Kreisen für die holde Kunst zu werben.

Das Collegium musicum der Universität (Prof. Blume) ehrte Bach und Händel mit einer Darbietung selten zu hörender Werke: Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Konzert für 2 Cembali von Bach und die Agrippina-Ouvertüre, sowie Chöre aus dem Anthem „Herr mach Dich auf" von Händel. — In einem Konzert mit neuester Musik gab es neben wenig Erfreulichem (David, Präambel und Fuge d-moll und Pepping, Choralpartita über „Wie schön leuchtet der Morgenstern") Dinge, deren Wert unmittelbar erkannt werden konnte: Kaminskis „Musik für 2 Violinen und Klavier" und von Therstappen eine Sonate für Oboe und Klavier h-moll. — Therstappen, der als Lektor an unserer Universität wirkt, zeigte mit diesem opus 17, daß er frisch und flüssig zu musizieren weiß. Die Sonate steckt voller Einfälle, die zwanglos kommen und haften bleiben; zudem ist das liebenswürdige Werk äußerst dankbar in den Aufgaben, die es den beiden Ausführenden stellt.

Die „Kieler Liedertafel" unter Dr. Deffner war ehrenvoll beteiligt an der Uraufführung von Micheelsens „Feier der Ernte", über die schon gesondert berichtet wurde. In ihrem Jubiläumskonzert setzte sie sich für eine weitere Neuheit ein: Edgar Rabsch, „Deutsche Kantate für Chor mit Instrumenten". Diese Kantate wird ihren Weg machen, weil sie mit gesunder Phantasie und starkem Gefühl geschrieben ist, und weil sie trotz Persönlichkeitshaltung auf Gesuchtheiten des tonalen Ausdruck und die heute üblichen Herbheiten im Klanglichen verzichtet.

In einer Weihnachtsmusik und in einem weltlichen Chorabend zeigte der strebsame Kieler Bachchor (Leiter St.Ass. Dütemeyer), daß er sich zu einer Singgemeinschaft von beachtlichen Qualitäten entwickelt hat, die auch schwierigste Aufgaben nicht zu scheuen braucht.

Außer von dem aus Altona kommenden Schmalmack-Quartett war Kammermusik lediglich von einheimischen Kräften zu hören, die für ihre regelmäßigen Sonntagsmusiken immer den Dank der treuen Gemeinde einnehmen konnten. Eine Veranstaltung des „Kieler Streichquartetts" mit Elly Ney (Brahms, Quintett f-moll) fand besondere Anerkennung.

Neben der üblichen Fülle von Konzerten allenthalben gerühmter Gäste (Pembaur, Giefeking, Kulenkampff, Wittrisch, Hüsch, Ramin u. a.) darf nicht vergessen werden ein Gastkonzert des Orchesters der „Deutschen Musikbühne", in dem Dr. Hans Hörner sich als höchst anregender und seine junge Schar begeisternder Stabführer erweisen konnte.

Fruchtbare Arbeit leistete auch die Oper. Nach einigen matten Anfängen steigerten sich die Qualitäten der Aufführung von Mal zu Mal. Nur das sei hervorgehoben, was Seltenheitswert besitzt. Da gab es eine famos durchgeformte Aufführung von Vollerthuns „Island-Saga" mit Kraayvanger, Kius und Hildegard Kleiber in den Hauptpartien, eine durch die überaus geschickte Inszenierung von Hans Siegle bemerkenswerte Einstudierung der drei Operneinakter von Puccini (Triptychon). Besonders der „Gianni Schicchi" erregte helles Entzücken bei den musikalischen Feinschmeckern. Auch die Inszenierung der Händel-Oper „Xerxes" (wieder Hans Siegle) konnte zu den guten Taten unserer Musikbühne gerechnet werden, zumal die Gestaltung des musikalischen Parts bei GMD Gahlenbeck in besten Händen lag. Ein neuer Kapellmeister (Etti Zimmer) führte sich aufs vorteilhafteste ein. Von einem Gastspiel einer italienischen Operntruppe (Tournée Europea d'Opera Italiana) mit „Rigoletto" läßt sich Erfreuliches nicht berichten. Die Herrschaften hätten sich nicht zu bemühen brauchen. A. Maaß.

LÜBECK. Vom Schülervortragsabend im Staatskonservatorium bis zu den überragenden sinfonischen und Choraufführungen weist unser Lübecker Musikleben gegenwärtig nicht nur ein vorbildliches ideales Vorwärtsstreben, sondern auch einen außergewöhnlichen künstlerischen Leistungsgrad auf. Tatkraft und unerschrockenes Eintreten idealgesinnter Männer für eine Gesundung und Volksverbundenheit unseres in seiner Überlieferung an hohen Ehren reichen Musiklebens streben einer neuen Blütezeit heimatverwurzelter Musikkultur entgegen, die alle Volksteile erfassen und beglücken soll.

Zwei hervorstechende Ereignisse lieferten die

äußere Basis, auf der eine nationalsozialistische Kulturpolitik eine umfassende Musikpflege verwirklichen konnte: mit der Begründung des Lübecker Staatskonservatoriums und Hochschule für Musik (Leitung: GMD Heinz Dressel) erhielt unsere engere Heimat ein neues künstlerisches Wahrzeichen. Sie ist der nach außen sichtbar gewordene starke musikpolitische Impuls, der von den verantwortlichen Männern unserer Kultusverwaltung (Vorsitzender: Senator Ulrich Burgstaller) in ihren Bemühungen zur Begründung einer wahrhaft volksbeglückenden Musikkultur ausgeht. Dieses Kunstinstitut umfaßt drei Abteilungen: die Musikschule des Staatskonservatoriums, die Hochschule (für Kirchenmusik, Schulmusik, Seminar und Meisterklassen) sowie die Staatliche Singschule und die Orchesterschule. Schon in den wenigen Monaten ihres Bestehens übt diese regsam aufblühende musikalische Bildungsstätte einen befruchtenden Einfluß auf das heimische Kunstleben aus und erlangt dank einer systematisch verfolgten Aufwärtsentwicklung eine ausschlaggebende Bedeutung für die ganze Nordmark.

Das zweite denkwürdige Ereignis des lübischen Musiklebens im Verlaufe des ersten Musikwinters unter nationalsozialistischer Führung ist die Einigung seiner beiden wichtigsten Organisationen: die bisher getrennt marschierenden Konzertreihen des Vereins der Musikfreunde und des Chores des Lübecker Lehrergesangvereines (jetzt Lübecker Singakademie) sind nunmehr in einer künstlerischen Einheitsfront vereinigt.

Die Opernfolge des Stadttheaters, dessen bisheriger Leiter Intendant Dr. Edgar Groß ein ausgesprochener Schauspielfachmann ist und sich innerhalb der letzten Spielzeit mit einer einzigen von ihm persönlich überwachten Operninszenierung („Tannhäuser") begnügte, verharrte leider in einer überkonservativ betonten Auswahl. Dies mag die Reihe der allerdings stets mit ernstem künstlerischen Verpflichtungsgefühl durchgeführten Werke erhellen: „Freischütz", „Tiefland", „Wildschütz", „Aïda", „Fra Diavolo", „Maskenball", „Die vier Grobiane", „Martha", „Bastien und Bastienne", „Die lustigen Weiber von Windsor". Neben der immerhin schon ein Vierteljahrhundert zurückliegenden „Elektra" wurde nur mit allerdings wertvollen Aufführungen von Richard Strauß' „Arabella" und Pfitzners „Herz" eine Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Schaffen der deutschen Opernliteratur gesucht. Eine unglückliche Komposition des Spielplans verschuldete zeitweise eine bedenkliche Vorherrschaft der fremdländischen Oper. Der kulturpolitische Aufbruch im Gefolge der nationalen Erhebung drängt aber nach gebührender Würdigung des nunmehr spruchreifen Kunstschaffens volksverbundener deutscher Musikdramatiker, und kein Theater sollte es mit den Absichten des Führers vereinbar halten, der „Deutschen Jugendbühne" als Schlußvorstellung ihres Zyklus, ausgerechnet „Carmen" darzubieten! In einem sonst außerordentlich leistungsfähigen Opernensemble blieb wieder nur das führende Tenorfach ein Sorgenkind. Diese erneute Fehlbesetzung veranlaßte eine tiefbedauerliche Ausschaltung des Wagnerschen Musikdramas vom Spielplan. GMD Heinz Dressel und Kapellmeister Ernst Günther Stoffer (der sich auch für eine musikalische Geltung der Operette erfolgreich einsetzte) sowie die Regisseure Fritz Hensel und Harry Schürmann gaben den einzelnen Opernaufführungen ein markantes künstlerisches Profil. Das einmalige Gastspiel der sehr geschäftstüchtigen und mit bombastischem Reklameaufwand arbeitenden Stagione dell' Opera Italiana im „Barbier von Sevilla" fand zündenden Beifall. Margarethe Klose von der Berliner Staatsoper war als Carmen der einzige zu bewundernde Gast im Verlaufe dieser Spielzeit.

Der Zyklus der Sinfoniekonzerte unter der peinlich gewissenhaften und temperamentsprühenden Leitung von GMD Heinz Dressel enthielt an Gipfelwerken Beethovens „Eroica", Liszts Es-dur-Klavierkonzert (mit Conrad Hansen als überzeugendem Spieler von virtuoser Fertigkeit), Dvořaks Cellokonzert (von Hermann von Beckerath mit bestechendem Können gespielt), Brahms' d-moll-Klavierkonzert Opus 15 (in der ereignishaften Wiedergabe durch Elly Ney), Brahms' und Bruckners d-moll-Sinfonien in tiefschöpfender Ausdeutung. Zwiespältige Eindrücke löste das Konzert für Cello und Orchester Opus 14 von Ernst Gernot Klußmann aus: eine Schöpfung, die in ihrer freitonalen, herben und spröden musikalischen Sprache einer tieferen Substanz entbehrt und als ein überflüssiges Zugeständnis an einen jetzt überwundenen artfremden Musikgeist gewertet werden muß. Ferner Hindemiths Konzertmusik für Solobratsche: eine vorwiegend aus technisch-mechanistischer Haltung gewonnene Musik, die auch hier vom Meinungsstreit umbrandet blieb.

Eine Neuschöpfung unseres Musiklebens war der acht Abende umfassende Zyklus volkstümlicher Sinfoniekonzerte, deren Generalproben zusammen mit einer kurzen programmatischen Erläuterung an den jeweiligen Vormittagen der reiferen Schuljugend unentgeltlich zugänglich gemacht wurden. Die Werkfolge (unter Heranziehung heimischer Solisten) umschloß Bach bis zur Moderne. Tiefere Eindrücke aus seltener gehörten Schöpfungen gewannen wir aus Hermann Gustav Götz' F-dur-Sinfonie Opus 9, in der die in gesunder Romantik wurzelnde Innerlichkeit ihres Meisters pulsiert. Diese Sinfonie zielt im bunten Zierat ihrer Kleinkunst aufs Idyllische ab und bekennt sich zur musikalischen Veranschaulichung eines reichen Ge-

mütslebens, das seine besten Kräfte aus dem kernigen Schollenduft und der erhabenen Schönheit der Schweizer Berglandschaft gewinnt. Ferner Emil Nikolaus von Rezniceks lustig aufsprühende Ouvertüre zur Karnevalsoper „Donna Diana" mit der zündenden Wirkung ihres reizvollen Kolorits und rhythmischen Schwunges. Neben des jungen Rich. Strauß' Waldhornkonzert schließlich Otto Frickhoeffers (unter Stabführung des Komponisten gespielte) sinfonische Improvisation über ein eigenes Thema (Werk 13), die im Jahre 1925 den Preis der Stadt Trier errang; in einem schillernden Farbenspektrum spiegeln sich hier in Rhythmus und Klangfassung die musikalischen Wandlungen des Hauptthemas wider. Ergiebig quellender Phantasiereichtum verbindet sich in diesem harmonisch gesättigten Werke mit gründlicher Sicherheit in der Beherrschung des Orchesterapparats, dem Frickhoeffer bestrickende koloristische Wirkungen entlockt. Das zu rauschendem Pathos sich steigernde Werk ist die musikalische Verkündigung eines charaktervollen und warmblütigen Musikers, dem wir z. Zt. als führenden Dirigenten des Berliner Funkorchesters begegnen.

Das Richard Strauß-Festkonzert bedeutete eine glanzvolle Veranschaulichung des gegenwärtigen Leistungsstandes unseres von GMD Dressel mit anspornendem Eifer und künstlerischer Wachsamkeit betreuten Orchesters: die Auswahl aus der Orchestersuite zum „Bürger als Edelmann" bestätigte sich auch hier als Leckerbissen für musikalische Feinschmecker. Der „Don Juan" strömte den heißen Lebensodem dieser leidenschaftlichen Partitur aus. Julius Patzak (München) fand im Ausschnitt aus dem Zwiegesang der „Guntram"-Schlußszene Gelegenheit zu prunkvoller Entfaltung seiner Stimme, die jedoch nicht mit jener verführerisch wirkenden Klangsinnlichkeit begabt ist, um Lyrismen wie der „Freundlichen Vision" und „Morgen" berückend ins Ohr zu schmeicheln.

Seitens der Lübecker Singakademie erlebte Händels „Messias" gerade am Tage der zum hundertsten Male sich jährenden lübischen Erstaufführung (6. März 1834) unter GMD Dressel eine Wiedergabe, der vor allem eine festumrissene Geschlossenheit in der Kraft ihrer pathetischen Verkündigung nachzurühmen ist. Die Solistengruppe war durch Annemarie Sottmann, Edith Niemeyer, Paul Gümmer und Hartwig Kemper mit bewährten Namen vertreten. Neben dem Brahmsschen „Schicksalslied" war dem Chorkörper noch in einer glänzenden Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie eine größere Aufgabe gestellt, zu derem fruchtbringendem Gelingen ein erlesenes Soloquartett (Käthe Heidersbach, Gusta Hammer, Fred Drissen, Walter Ludwig) gewichtig beitrug.

Nach zehnjährigem Bestehen wandelte sich die von Musikdirektor Hermann Fey mit ausgedehntem künstlerischen Erfolge geleitete Lübische Singschule zur „Staatlichen Singschule zu Lübeck". Sie ist nunmehr dem Staatskonservatorium angegliedert. Das von ihr veranstaltete Festkonzert war ein aufschlußreicher Rechenschaftsbericht ihres bisherigen Wirkens.

Die Kammermusikpflege war mit einem Abend „Hausmusik aus der Barockzeit" (Hermann von Beckerath, Cello; Erwin Milzkott, Flöte; Walter Kraft, Cembalo) von überwiegend musealem Charakter als Angelegenheit ausgesprochener Liebhaberkunst vertreten. Das von Hans Millies geführte Lübecker Streichquartett sowie das Lübecker Trio (Mitglieder des städtischen Orchesters), das den „unbekannten Beethoven" einmal an charakteristischen Werken zeichnete, musizierte mit anerkennenswerter Spielfreudigkeit klassische Meisterschöpfungen.

Im Rahmen der Kirchenmusik ist als Veranstaltung des Lübecker Orgeltages 1933 das Gastkonzert der Thomaner unter Leitung Karl Straubes zu nennen, das den Hörern eine begnadete Feierstunde schenkte. Günther Ramin weilte an dem ihm wohlvertrauten Platz der historischen Orgel von St. Jakobi. Das Gastkonzert des Bremer Domchors (Leitung: Richard Liesche) in St. Martien bewies für diese hundert Mitwirkende umfassende Chorvereinigung ein ausgezeichnetes Material in allen Stimmgruppen. Sorgsam gefeilter Wohlklang und straffe Disziplin verbinden sich zu einem auch geistig gereiften Ausdeutungswillen in der Wiedergabe der Vortragsfolge, die ihren strahlenden Gipfel in Bachs Motette „Singet dem Herrn" erreichte.

Die von Walter Kraft nach dem Vorbilde Leipzigs und Dresdens verwirklichte Neugründung des Marienchors im Marienkantorat hat ihre Existenzberechtigung einstweilen noch nicht überzeugend nachgewiesen. Dieser kleine Chor betreut gegenwärtig die von Kraft neu eingerichteten Sonnabendvespern in Lübecks Hauptkirche.

Hugo Distlers stilstrenges und mit virtuoser Tüchtigkeit bestrittenes Bachkonzert in St. Jakobi (unter Mitwirkung der Berliner Altistin Irmgard Reimann-Rühle) eröffnete den verheißungsvollen Reigen eines Bachzyklus, wie ihn das Lübecker Staatskonservatorium im Laufe der kommenden Monate in den lübischen Kirchen durchzuführen gedenkt.

Der einzige Gesangskünstler von Weltruf, der immer wieder den Weg nach Lübeck findet, ist Heinrich Schlusnus, dessen Lieder-Abend vor einer begeisterten Zuhörerschaft wieder ein triumphaler Erfolg war.

Ein auf allen Gebieten überaus regsames und künstlerisch fruchtbringendes Musikleben, das auf eine erfreuliche Aufwärtskurve hinweist, darf als

das markante Ergebnis des ersten Musikwinters im Zeichen tatmutiger nationalsozialistischer Kulturpolitik gelten. Dr. Paul Bülow.

MEININGEN. Unser Konzertwinter litt diesmal unter starken Störungen. Bereits erfolgter Wechsel in der Besetzung des Intendantenpostens inmitten der laufenden Saison, wiederholte längere Krankheit des 1. Kapellmeisters und mancherlei andere widrige Umstände ließen den gewohnten großen Zug und die traditionelle ganz große künstlerische Note der musikalischen Veranstaltungen unserer Meininger Landeskapelle vermissen. Das ließ sich auch für den Rest der Spielzeit nicht mehr einholen und nicht wieder gut machen. Die Hoffnung gilt dem nächstjährigen Konzertwinter und der glückhaften Neubesetzung des 1. Kapellmeisterpostens. — Von den üblichen 6 Sinfoniekonzerten haben nur 4 stattgefunden. Von 4 in Aussicht genommenen Volkskonzerten ist eins zustande gekommen. Statt der ursprünglich in Aussicht genommenen Opern: „Walküre", „Madame Butterfly" oder „Undine" kamen „Der Wildschütz" von A. Lortzing unter KM Alfred Irmlers Leitung in sehr mäßiger Besetzung und „Genoveva" von Rob. Schumann seitens des Rudolstädter Opernpersonals in einer Neuinszenierung von Intendant Egon Schmid, dem neuen Leiter unseres Landestheaters, und unter der Stabführung von KM Max Stumböck heraus. Die letztgenannte, in löblicher Absicht zu neuem Leben erweckte Oper wird sich auf den deutschen Bühnen kaum Heimatrecht erwerben. Zwei Jugendkonzerte waren der Kunst Joseph Haydns, Franz Schuberts und Richard Wagners gewidmet. Höhepunkte altgewohnter überragender Meisterschaft waren die kammermusikalischen Veranstaltungen des Streichquartetts der Meininger Landeskapelle, (Konzertmeister Hans Warner und Erich Spindler (Violine), Hans Baumeister (Bratsche) und Alfred Möbes (Cello), sowie ein Festkonzert im Rahmen der „Festlichen Veranstaltungen in Erinnerung an die Eröffnung des von Herzog Georg II. seinen Meiningern zur Freude und Erhebung vor 25 Jahren errichteten neuen Hauses". Der Abend war Richard Strauß zum 70. Geburtstag gewidmet und hatte Prof. Alfred Hoehn (Klavier) aus Frankfurt/Main als Solisten. KM Alfred Irmler ließ den Abend zu einem Erlebnis werden. Die Festansprache „Aus der 100jährigen Geschichte der Meininger Hof- und Landeskapelle" hielt Musikoberlehrer Ottomar Güntzel. Der Jubilar Richard Strauß stand im Mittelpunkt seiner Betrachtung. Aufführungen von besonderem Reiz waren „Die Pfingstorgel" von Karl List und das volkstümliche Weihnachtsmärchen „Knurks hat doch ein Herz". Neben einer Reihe sonstiger musikalischer Veranstaltungen zu wohltätigen Zwecken sei als besonders wertvoll und eindrucksstark eine „Gedenkfeier für Joh. Seb. Bach" anläßlich der Wiederkehr seines 250. Geburtstages seitens des Stadtkirchenchores unter Leitung von MD Hermann Langguth hervorgehoben. Diese Feierstunde war insofern auch ein Lichtblick, als es die einzige Choraufführung während des ganzen Winters war! Meiningen, bleibe deiner hohen Aufgaben bewußt und wahre deine große Tradition! Ottomar Güntzel.

MÜNSTER i. W. Von anderen musikalischen Veranstaltungen werden genannt: der mit dem Motto „Geweihtes Leben" bezeichnete Abend des Lehrer-Gesangvereins (Lt. Dr. Heinr. Maria Sambeth), als dessen Hauptwerk J. S. Bachs Motette „Jesu, meine Freude" hervorgehoben werden muß. Von den bisherigen drei Abenden der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik brachte der erste eine Neuheit aus dem zeitgenössischen Schaffen: Karl Spannagels Streichtrio Nr. 1, von Borries' Streichtrio (Siegfried Borries, Karl Spannagel, Herbert Schäfer) famos wiedergegeben; der zweite die Bekanntschaft mit dem Bariton Rudolf Watzke, von dem auch als Mozart-Solisten auftretenden Erich Hammacher am Flügel wirkungsvoll unterstützt, der dritte das hier erstmalige Auftreten Max Pauers, dem in seinem Klavierabend die Wiedergabe der Beethovenschen Sonate op. 111 geradezu vollkommen und einmalig unvergeßlich gelang. Hermann Enßlins Klavierabend, der Mozart, Beethoven und Liszt umspannt, darf als der beste in den Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit bezeichnet werden; er gipfelte in der überlegen und doch musikalisch durchglühten Wiedergabe der Lisztschen h-moll-Sonate. Von den regelmäßig stattfindenden Abenden der Westfälischen Schule für Musik sollen eine Veranstaltung mit nur zeitgenössischer Hausmusik, ein Weihnachtskonzert mit Werken des Hochbarock und ein Orchesterabend mit Werken von den Bachsöhnen und Mozart (Ltg. Erich Hammacher) besondere Erwähnung finden. Dr. R. Greß.

SALZBURG. Auf Orchesterkonzerte mußte man in dieser Saison bis Jahresende gänzlich verzichten. Da durch Stadttheater und Mozarteum ein ständiges Orchester zur Verfügung steht, wäre dieser Ausfall in der Musikstadt Salzburg wohl zu vermeiden gewesen, zumal der Rang, den Salzburg durch die Festspiele in der Welt genießt, doch auch wieder verpflichtet. Das Interesse des Publikums wandte sich infolge dieses Entgangs mehr den kammermusikalischen Darbietungen zu, deren es heuer auch mehr gab. Theodor Müller, der Konzertmeister des Salzburger Streichquartetts, war auf abwechslungsreiche Programme bedacht, die neben unseren Klassikern auch neuere Meister (Max Re-

ger, Ludwig Thuille, Darius Milhaud) aufwiesen. Man beschränkte sich nicht auf die Quartettbesetzung, bezog andere Instrumente ein. So konnte man auf diese Weise etwa das Horntrio von Brahms und einiges an Klavierkammermusik hören. Noch abwechslungsreicher gestaltete Karl Stumvoll eine Abonnementserie, die Solistisches mit Kammermusikalischem mischt. Wir hörten bisher einen Celloabend Richard Krotschaks, eines guten Technikers mit weichem, einschmeichelndem Ton, und einen Abend „Alte Musik auf alten Instrumenten", der allgemein sehr befriedigte und eine sehr feine Wiederbelebung wertvoller Musik vergangener Jahrhunderte genannt werden kann. Als stilsicheren Cembalisten mit bemerkenswertem Nuancenreichtum im Ton lernten wir Werner Dommes (München) kennen. Die Flötistin Magda Baillou und der Koloratursopran Friedl Aicher fanden schon wiederholt anerkennende Erwähnung. Karl Stumvoll beherrscht zu Viola und Violine nun auch Viola d'amore erfreulich gut. Die Gambe fiel Richard Krotschak zu. Aus Brüssel stellten sich in kurzer Folge gleich zwei Vereinigungen ein, das belgische Hoftrio und das Brüsseler Streichquartett. Gemeinsam ist ihnen eine imponierende Fülle des Klangs und eine straffe Spieldisziplin. Beethoven und Brahms gelang ihnen nicht so überzeugend wie Cesar Franck, Claude Debussy und Maurice Ravel, die sie mit sicherem Stilgefühl erfaßten. Von Solistenabenden vermittelte den geschlossensten Eindruck das Klavierkonzert von Robert Scholz. Mit Werken von Busoni, Reger und Skrjabin erzielte dieser ernste, strebsame Künstler einen schönen Erfolg. Auf dem Cello und der Gambe ließ sich Paul Grümmer hören. Besonderem Interesse begegnete der Vortrag des Konzertstücks „Tancred" von Jan Brandt-Buys, der wiederholt werden mußte. Grümmer hat dieser Komposition große Sorgfalt angedeihen lassen. Eva Gebhardt aus München kämpft zu sehr im Technischen, als daß ihr Gesang einen reinen Genuß ermöglichen könnte. Martha Schlager besitzt eine schöne Altstimme und weiß sie zu formen, verfügt aber nicht über die nötige Ausdruckskraft, über den zwingenden Vortrag. Elfriede Thiede sucht durch Sentiment zu ersetzen, was ihr Kabinettstimmchen nicht zu geben vermag. Adele Kramer eine Gittaristin ohne Eigenart und Temperament. — Das Orlando Lasso-Jubiläum brachte uns im Dom unter Professor Joseph Messner eine schöne Aufführung der Messe „Qual donna". Durch die österreichische Erstaufführung des Josef Haas'schen Weihnachtsspiels „Christnacht" erwarb sich Professor Franz Sauer ein Verdienst. Ausführende waren der Chor und das Orchester des Konservatoriums. Der Damensingverein „Hummel" konnte das Jubiläum seines 25jährigen Bestandes feiern. Aus dem Programm des Festkonzertes heben wir die „Ernsten Gesänge" von Brahms und zwei Kammerlieder von Fritz Kappel hervor, einem jungen Grazer Komponisten, der noch kein über gewisse Beherrschung des Technischen abzielendes Urteil zuläßt. Das Stadttheater wagte sich scheu mit einer Opernaufführung im Festspielhaus hervor („Evangelimann"), hat aber bisher keinen zweiten ähnlichen Versuch unternommen. Die genannte Aufführung verfügte über einen trefflichen Gast, Dr. Julius Pölzer, (München) als Matthias. Dr. Roland Tenschert.

SCHWERIN (Meckl.) Die verflossene Spielzeit der Mecklenburg'schen Staatsbühne stand in künstlerischer Hinsicht wieder auf bester Höhe. Wiederum war das Werk des Bayreuther Meisters mit dem „Ring", „Tannhäuser", „Fliegenden Holländer" und „Tristan" der Mittelpunkt regster Anteilnahme, huldigte man dem Genius eines Mozart („Entführung" und „Zauberflöte") in vorbildlich stilgerechter Weise, ließ Beethovens „Fidelio", machtvoll gesteigert erstehen, ehrte den 70jährigen Richard Strauß durch kammermusikalisch fein abgetönte „Rosenkavalier"-Aufführungen und wußte auch sonst den Spielplan recht abwechslungsreich, darunter mit Neueinstudierungen von Aubers „Fra Diavolo" und Kienzls „Evangelimann", zu gestalten. Neu für Schwerin waren Puccinis „Nanon Lescaut", Verdis „Räuber" (als Gegensatz zu dem gleichfalls gegebenen „Othello" einen lehrreichen Einblick bedeutend in die verschiedenen Schaffenszeiten Verdis) und „Zar Saltan" von Rimsky-Korsakoff. War Staatskapellmeister Lutze den beiden Italienern ein trefflicher Vermittler, so wußte auch anderseits Kapellmeister v. d. Nahmer die Feinheiten der russischen Märchenoper plastisch und eindringlich herauszuarbeiten. Die Programme der gegen früher auf 8 erhöhten Konzerte, für deren Durchführung sich Intendant Mechlenburg in echter handwerklicher Treue und feinstem, stilsicheren Verstehen einsetzte, waren in ihrer bunten Fülle aus den Schätzen klassisch-romantischer und moderner Musik sehr anregend gestaltet. Man hatte die Mehrzahl der Konzerte auf reine Orchestermusik gestellt, und nur bei einigen solistische Kräfte, wovon genannt seien Anton Schoenmaker (Geige), Karl Hermann Pillney (Klavier) und Rud. Metzmacher (Cello), hinzugezogen. Auch die Leitung größerer Chorwerke (Bruckner-Messe, Jahreszeiten und Matthäuspassion) gab von der Vielseitigkeit der Dirigentenbegabung Mechlenburgs ein günstiges Bild. Sehr Erfreuliches boten auch die sechs Kammermusikabende des Schweriner Streichquartetts unter seinem neuen Führer Konzertmeister Freund, hier kann man für die Zukunft das Beste erhoffen.

Auch das sonstige Schweriner Konzertleben bot manche Abwechslung und künstlerisch Wertvolles, so die Liederabende von Henriette Lehne, Hilde Siegenstreu und Walther Ludwig, die Violinabende von Professor Gustav Havemann und Konzertmeister Karl Freund, der Klavierabend von Hans Belty und das einzige Konzert des Faßbaender-Rohr-Duo. Dankbar sei auch gedacht des Wiedererstehens des von Werner Ladwig begründeten Laienorchesters des „Collegium musicum", das unter seinem neuen Leiter Wolf v. d. Nahmer in der Pflege alter, vergessener Musik beste Kulturarbeit leistete. A. E. Reinhard.

SCHWERIN (Mecklenburg). Das Bach-Händel-Schütz-Jahr bildete auch im Schweriner Musikleben den Haupt- und Höhepunkt. Ganz besonders nahm sich die Mecklenburgische Staatsbühne in wahrhaft vorbildlicher Weise dieser Ehrenpflicht an, wenn man auch auf eine Würdigung von Schütz verzichtete, die hoffentlich im nächsten Jahre nachgeholt wird. Mit Händels „Rodelinde" erschien überhaupt zum ersten Male eine Händeloper auf der Schweriner Bühne. Und diese Oper wurde einer der schönsten Erfolge der verflossenen Spielzeit dank der gesanglich und darstellerisch reifen Leistungen von Gertrud Clahes in der Titelrolle, Stralendorf (Bertarich) und Minten (Grimwald). Messias, Matthäuspassion und h-moll-Messe mit erlesenen teils heimischen teils fremden Solokräften (Annemarie Sottmann, Edith Niemeyer, Hartwig Kemper, Paul Seebach im Messias, Ruth Patschke, Paul Seebach, Marianne Brugger, Dr. Hans Hoffmann in der Passion und Ruth Patschke, Leonor Predöhl, Paul Seebach, Werner Mäckel in der Messe) wurden zu erlebnisstarken Eindrücken. Leiter der gesamten Bach-Händel-Ehrung war GMD Fritz Mechlenburg, der mit dieser bewundernswert großen Arbeitsleistung erneut seine organisatorische und künstlerische Kraft erwies. Es war ein glücklicher Gedanke in dieser Zeit auch Gluck mit seiner „Iphigenie in Aulis" in der Bearbeitung Richard Wagners zu Worte kommen zu lassen. Auch diese hier kaum bekannte Oper, für deren musikalische Leitung sich Staats-KM Walter Lutze mit feinstem Verstehen einsetzte, auf das wirksamste hierbei unterstützt von Marta Cuno (Klytemnestra), Gertrud Clahes (Iphigenie), Stralendorf (Agamemnon), Mäckel (Achilles) fand eine berechtigt gute Aufnahme. Mit weiteren Aufführungen von „Walküre" und „Siegfried" verabschiedete sich Walter Lutze nach 15-jähriger Tätigkeit von der Schweriner Bühne, einem Rufe an die Deutsche Reichsoper Charlottenburg Folge leistend. In den Jahren seines hiesigen Wirkens hat sich Lutze, der aus Bremerhaven zu uns kam, als vielseitiger, allen Anforderungen stets gerecht werdender Dirigent erwiesen, dessen unermüdlicher Arbeitskraft wir manchen genußreichen und nutzbringenden Abend zu verdanken haben. Eine stattliche Reihe Erst- und Uraufführungen, ich erwähne nur die Namen d'Albert, Grimm, Busoni, Braunfels, Waltershausen, Franckenstein, Siegfried Wagner, Verdi, Bodart, Wunsch und Robert Alfred Kirchner, unterstanden seinem nachschaffenden und erfolgreichen Können. Man wird hier dem Wirken Lutzes, dessen vorbildliche Programmgestaltung der Volkskonzerte wie die Leitung der Vereinigten Schweriner Männergesangvereine als kulturfördernde Arbeit zu bewerten und dessen Mitwirken an kammermusikalischen Veranstaltungen und als Begleiter am Flügel besonders noch anzuerkennen ist, immer eine dankbare Erinnerung bewahren; unsere besten Wünsche begleiten ihn in seinen neuen Wirkungskreis. Als Nachfolger Lutzes wurde vom neuen Intendant Deharde nach erfolgreichem, vielversprechenden Probedirigieren der „Bohême" KM Wilhelm Seegelken (Bremerhaven) verpflichtet. In die Berichtszeit fallen noch Aufführungen von „Tristan", „Königskinder", „Toska", ein Gastspiel von Rosalind von Schirach als Agathe, „Bajazzo" und „Cavalleria", teils unter Mechlenburgs Leitung und teils anvertraut den KMn von der Nahmer und Dr. Bätz, die sich alle auf achtenswerter Höhe bewegten.

Die letzten vier Orchesterkonzerte, sämtlich unter Mechlenburg, in ihrer Werkauswahl auf einer gediegenen Grundlage ruhend, brachten als erfolgreiche Neuheit die Heitere Musik von Siegfried Walther Müller und boten in der solistischen Mitwirkung von Karl Freund, Conrad Hansen, Hans Beltz und dem Pozniak-Trio eine wertvolle, vom Publikum gern begrüßte Bereicherung. Auch die Abende des Schweriner Streichquartetts (Freund, Meißner, Röder und Knochenhauer) vermitteln bestes Musikgut in gediegener Darbietung und erfahren durch Hinzunahme weiterer Kräfte wie der einheimischen Pianistin Marieluise Hollender im Klavierquintett von Schumann, die sich auch an einem eigenen Abend gemeinsam mit Karl Freund als beachtenswerte Könnerin zeigte, und der Sopranistin Irmgard Scheidemantel in Zilchers Marienliedern eine angenehme Abwechslung. Das einzige Konzert des Collegium musicum unter Wolf von der Nahmer entsprach allen Anforderungen, die man an ein Laienorchester stellen konnte (Werke von Händel und Vivaldi). Dem schönen Programm steuerte Konzertmeister Freund fein gewählte solistische Gaben bei. Wärmste Anerkennung verdient auch der Kammermusikabend von Marie Zimmermann in Verbindung mit Prof. Hermann Diener und Kammervirtuos Knochenhauer und das gemeinsame Konzert der Berliner Pianistin Anneliese Kortüm und Prof. Georg Wille. A. E. Reinhard.

WÜRZBURG. J. S. Bach waren auch hier zahlreiche Veranstaltungen gewidmet; so ließ der unermüdliche Hanns Schindler seinen musikalischen Feierstunden im Rosenberghaus einen großen Bachzyklus in der Universitätskirche folgen, ebenfalls bei freiem Eintritt! Die N.S.K. zog dabei erste Solisten hinzu. Herm. Schem, der Organist an St. Johannis, spielte aus tiefem Verstehen heraus die Orgelmesse (Klav.-Übung III), die Liedertafel (J. B. Zeller) führte u. a. das Magnificat auf, Zilcher die h-moll-Messe und in geistig zwingender Nachgestaltung die „Kunst der Fuge" (Gräser). An Neuwerken erklangen u. a.: A. Knabs wundersame „Weihnachtskantate" (diesmal durch die Liedertafel), Willy Czerniks rhapsodisches, geigerisch empfundenes Violinkonzert (Stadttheaterorchester, Solist: H. Otto-Chemnitz), Carl Schadewitz' „Musik am Abend" (durch den Komponisten und das neugegründete Gauorchester), Carl Schäfers durch Formenstrenge und melodische Kraft gekennzeichnetes „Weihnachtsoratorium" für Soli, Chor und kl. Orch. (E. Eichler im Konservatorium), H. Zilchers „Tanzfantasie" und M. Trapps Divertimento op. 27 (Zilcher mit dem Orchester des Staatskonservatoriums). Ganz große Eindrücke hinterließ die stimmgewaltige, urmusikalische Altistin Maria Großhauser mit ihrem Liederabend Schubert—Knab. Eugenie Braun setzte sich dabei erfolgreich für des fränkischen Meisters „Klavierchoräle" ein. Echten Liedstil offenbarte auch der Liederabend Ria Ginsters (am Flügel Zilcher). An Berühmtheiten erschienen u. a. Erna Sack, Lamond und das Wendling-Quartett auf dem Podium.

Dr. Bert Friedel.

WUPPERTAL. Auch die Sommermonate Juni und Juli brachten unseren Musikfreunden noch eine Reihe wertvoller, genußreicher Aufführungen. Von überragendem Musikertum zeugten die Darbietungen — Schuberts h-moll, Bruckners 7. Sinfonie, Beethovens 3. Leonoren-Ouverture — der Berliner Philharmoniker, die Jochum auswendig dirigierte. Eines lebhaften Zuspruches erfreuten sich die Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde, besonders die von Opernkapellmeister Vogt straff geleitete „Fröhliche Musik" mit bunt gemischten Tänzen und Ouvertüren von Nicolei („Lustige Weiber"), R. Strauß („Rosenkavalier"). KM Hans Georg Schmidt hatte starken Erfolg mit Ouvertüren und Arien aus beliebten Opern. Der einheimische, jugendliche Tenor Heinz Viehmeyer bestätigte hierbei seinen künstlerischen Ruf. Unter derselben Leitung hörten wir auf einem schönen Sommerabend in „Romantische Musik" erlesene Werke von Spohr, Schubert, Schumann, Weber, Raff. Ebenso interessant war „Die Musik der Völker". Werke von Kéler Béla ließen das feurige Temperament der Ungarn leuchten. Aus der Sinfonie espagnole Opus 21 von E. Lalo spielte der einheimische Violinvirtuose meisterhaft den Solopart. Die Eigenart niederländischer Tonschöpfung war aus der Rhapsodie „Piet Hein" von Peter van Anrooj zu ersehen. Zur weiteren Veranschaulichung dienten: Karneval von Berlioz, Ouvertüre „zur verkauften Braut" von Smetana; Piemontesischer Tanz Nr. 1 von Sinigaglia, norwegischer Tanz von E. Grieg; die melodienreiche Suite aus dem Ballett „Dornröschen" von Tschaikowsky; die „Freischütz"-Ouvertüre. Ausgeführt wurde dieser belehrende und genußreiche Abend durch unser städtisches Orchester unter Leitung von KM August Vogt. — Aus der nicht vernachlässigten Kammermusikpflege ist hervorzuheben: die Uraufführung eines Streichquartettes des aufstrebenden, einheimischen Komponisten K. Lißmann. Das eingängliche Werk hat 3 Sätze, einfache Thematik, klaren Aufbau, saubere technische Arbeit, Melodienreichtum. Viel Anklang fand das klangschöne d-moll Streichquartett Opus 10 von Boccherini. Besonders eindrucksvoll erwiesen sich Jugendkompositionen Beethovens aus der Bonner Zeit: Es-dur Quartett für Klavier, Geige, Viola, Cello; das reizende Ritterballett für eine Fastnachts-Redoute (in Kostümen dargestellt). — Die fortlaufende Arbeitsgemeinschaft zwischen der NS-Kulturgemeinde und hiesigen Männergesangvereinen — Laetitia, Liederlust, Union — erwies sich als praktisch und fruchtbringend, da die auftretenden Chöre unter Leitung tüchtiger Dirigenten zum Teil ausgezeichnete Erfolge auf dem Gebiete des Volksliedes, volkstümlichen und Kunstliedes hatten und verdiente Anerkennung einer zahlreichen, beifallsfreudigen Zuhörerschaft fanden.

H. Oehlerking.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Im August-Programm der beiden Sender ist als außerordentlicher Gewinn ein bemerkenswerter Einsatz für das zeitgenössische Schaffen festzustellen. Zwei Begegnungen fesselndster Art vermittelte die 14. Folge der Sendereihe „Zeitgenössische Musik" in einer Frankfurter Aufführung der „Variationen über ein eigenes Thema" von Gerhard Frommel und der Kantate „Und es ward Licht" von Fritz Werner-Potsdam. Zwei ganz verschiedene, nach Herkunft und Art vielleicht entgegengesetzte Musikerpersönlichkeiten,

die sich aber in der Gemeinsamkeit des Bewußtseins des organischen Wachtums alles Neuen aus dem Boden der geschichtlichen Entwicklung aufs engste berühren, Frommel ist Pfitzner-Schüler, einer von denen, die sich über die geistigen Gründe ihres Schaffens Rechenschaft zu geben pflegen, wie das Frommel in seinem gehaltvollen Aufsatz über Antike und Klassik in der Musik (in der von seinem Bruder Wolfgang herausgegebenen Aufsatzreihe „Vom Schicksal des deutschen Geistes" im Verlag Die Runde, Berlin) getan hat. Dieser Variationen für Orchester freut man sich ob der wirklich ebenbürtigen Ergiebigkeit des gerundeten Themas wie ob der ebenso gekonnten, wie formal einfallsreichen und persönlichen sinfonischen Durchführung der Wandlungsmöglichkeiten des Themas. Die unter Rosbaud in ihrem Empfindungsgehalt schön zur Geltung gebrachten Variationen weckten den Wunsch, bald die Sinfonische Suite als Ganzes zu hören, deren Mittelstück die Variationen sind. Fritz Werner-Potsdam steht auf sicherem kirchenmusikalischen Grund, der sich in Anlage und Bau seiner Kantate auch dem reichlich phrasenreichen Text gegenüber behauptet. In der allerdings vom Text her stark beanspruchten malerisch-schildernden Kraft seiner Orchestersprache noch nicht ganz eigenständig, erhebt sich Werner im dritten Satz (Lichtjubel der Menschheit) zu einer großartigen polyphonen Chordiktion, deren Höhepunkt eine meisterlich geformte, im Ausdruck hinreißend gesteigerte Chorfuge bildet. Die Aufführung des hochwertigen Werks war eine Glanzleistung des Frankfurter Funkchors unter Paul Belker (mit Gisela Derpschs hohem Sopran im Solopart).

Eine verdienstliche Tat des Stuttgarter Senders war das dem jungen schwäbischen Komponisten Hermann Reutter gewidmete Orchester- und Chorkonzert. Die aufgeführten Hölderlin-Hymnen für Alt und Streichquartett, sublime Klangpoesien feinsten seelischen Gehalts, sind wie die herbe Chor-Kantate „Der glückliche Bauer" (nach Claudius) interessante Vorstufen zu dem Oratorium „Der große Kalender", mit dessen gesunder Kost sich Reutter immer mehr die deutschen gemischten Chöre erobert. In Reutter fließt — um nur kurz anzudeuten, was seine Kunst im tiefsten mit dem Volk verbindet — der Strom alten deutschen Liedguts, ohne daß er irgendwie historisierend nachschaffen würde; die herbe Melodik des Liedes im 15. und 16. Jahrhundert, die, noch weithin auf gregorianischem Grunde blühend, gefühlsklar aus dem Herzen sang, ist in ihm neu gegenwärtig. Die Stuttgarter Sendung, die Ferdinand Drost zu ausgezeichneter Wirkung führte, war ein Erlebnis.

Erwähnen wir noch kurz eine als Gelegenheitsarbeit recht belangvolle Musik illustrativen Charakters von Otto Sonnen zu einem lyrischen Zyklus von Kurt Heynicke und eine Österreichische Liedstunde (u. a. Lieder von Victor Junk und Josef Kolleritsch) — beides im Stuttgarter Programm — so ergibt sich ein ansehnliches Ergebnis für die zeitgenössische Musik.

Im übrigen bezeichnen eine Frankfurter Aufführung der „Zauberflöte" mit überraschend guter Funkwirkung, eine von Friedrich Schnapp literarisch und von Hans Rosbaud musikalisch bearbeitete Konzertfolge mit dem bezeichnenden Titel „Der Tritt dem Genie" und ein Kapitel „Musik und Weltgeschichte", das die Entstehung alter Lieder aus dem Kriegsgeschehen beleuchtete, einen beachtlichen musikalischen Monatsertrag.

Mit besonderem Dank verzeichnet die Chronik beim Weggang Ferdinand Drosts nach München, wo er die Funktionen eines 1. Staatskapellmeisters übernimmt, dessen erfolgreiche Arbeit als musikalischer Leiter des Stuttgarter Senders während zweieinhalb Jahren. Als wesentlichstes Ergebnis der Tätigkeit Drosts, dessen lebendige, der Gegenwart aufgeschlossene Programmgestaltung zu rühmen ist, bleibt seine nachhaltige Steigerung der Qualitäten des Funkorchesters festzuhalten.

Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. „Eine Stunde bei Franz Schubert im alten Wien", ein Hörspiel von Marlies Lück, war ein wohlgelungener Versuch, vom Biographischen her das Wesen des Meisters zu deuten und aus dieser Stimmung heraus die Musik (Leitung: Erich Seidler) dem Hörer nahezubringen. Die gute Dialektbeherrschung der Sprecher leistete das Ihrige, um die Wirkung zu sichern, die durchaus nichts mit dem dumm-verlogenen „Dreimäderlhaus" zu tun hatte.

Ein weiteres Hörspiel, in Teilen schon mehr der Reportage angenähert, betitelte sich „Ein Leben für Händels Werk". Die große, unvergeßliche Tat Friedrich Chrysanders, in ihrer Opferwilligkeit, Erkenntnisstrebigkeit, Systematik, Besessenheit vom Glauben an eine Idee, wurde als Vorbild echten Gelehrtentums gedeutet (Manuskriptverfasser: Theodor Müller). Ein besonderer Wert dieser Sendung, die wir zu den schönsten Unternehmungen des Hamburger Funks zählen dürfen, lag in der Echtheit des Lokalkolorits; einzelne Abschnitte waren Schallplattenaufnahmen von im Bergedorfer Chrysanderhaus geführten Gesprächen, denen die Teilnahme Rudolf Chrysanders die wünschenswerte Authentizität sicherte. Die die „Szenen" abteilenden musikalischen Einschübe konnten mehr als jedes Wort fühlbar machen, warum eigentlich Chrysander die Wiedererweckung der Händelschen Kunst zur Lebensaufgabe seiner selbst und seiner Familie gemacht hat.

Erich Seidler führte erstmalig im Hamburger Funkhaus die von Maurice Ravel instrumentier-

ten „Bilder einer Ausstellung" Modest Mussorgskys auf. Die Gewandheit dieser Orchestertechnik kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß Ravel den genialen Russen ziemlich arg mißverstanden hat. Die mit Recht erhobenen Vorwürfe gegen die „Boris"-Bearbeitung Rimsky-Korssakows werden gegenstandslos, wenn man diesen Ravel gutheißt; denn Rimsky ist immerhin noch Russe, während Ravels Übersetzung in bedenklichem Maße durch Seine-Wasser verdünnt ist. Im übrigen wird ein Pianist, dem Mussorgskys Stücke Herzenssache sind (z. B. Eduard Erdmann), jeder, auch einer russischen, Instrumentierung überlegen sein, da das Klavier ja alles erfüllen kann, was der Komponist von ihm wollte. Jedenfalls aber war es begrüßenswert, daß Seidler die französische Fassung zur Diskussion stellte.

Das Gebiet der Volksmusik wurde u. a. mit einer Sendung ausgebaut „Wir singen Shanties und Seemannslieder", Hamburg hat da ja besondere Pflichten, die Überlieferung zu erhalten.

Für die Aufführung des „Hans Heiling" Heinrich Marschners hatte man sich sehr tüchtig angestrengt. Es ist ein wenig bitter, daß diese prachtvolle deutsche Volksoper heute noch einer Propaganda bedarf. Die Spielleitung Eigel Kruttges berief sich ausdrücklich auf ein Wort Pfitzners, der bekanntlich große Hoffnungen auf eine Marschner-Renaissance gesetzt hat. Wenn unsere Opernhäuser mit ihren für die endgültige Wirkung doch geeigneteren Mitteln so zielbewußt sich um den „Heiling" bemühten, wie die Hamburger Funkaufführung gemäß ihren Möglichkeiten das tat, dann könnte Marschners Werk sehr wohl zum schönen Besitz unseres Volkes werden. Und brauchen wir nicht solche Männer wie Marschner? Schon deshalb, damit unsere neue (ersehnte) Volksoper stilistisch anknüpfen kann? Nicht ästhetische Programme ergeben die Bildung einer Tradition, sondern die lebendigen Werke. Und „Heilings" Lebenskraft bedarf keiner künstlichen Nachhilfe; liebevolle, verständige Aufführungen sind hinreichend, aber notwendig.

Im „Untergang einer Dame", einer nach Anton Tschechow entworfenen „Moritat" Hans Harbecks, hat Walter Girnatis den Stil der „Vier Schwestern" weiter vervollkommnet. Das ist umso höher zu bewerten, als die neue Arbeit über ein weniger glückliches Libretto verfügte. Girnatis ist ein Virtuose der Nuancierung. Während bei anderen vielleicht die Gefahr bestanden hätte, daß die Musik aphoristisch aufgereiht wäre und formal zerfiele, bringt er es fertig, Zusammenhang und Logik zur Grundlage zu machen.

Franz Schuberts selten gespielte „Sechste" (C-dur) wurde von Gustav Adolf Schlemm als Unterhaltungsmusik im besten Sinne bestätigt. Die „Sommernacht" (Erich Seidler) konnte erweisen, daß selbst der junge Richard Wetz („Traumsommernacht") als Empfinder und Gestalter sonst gute Werke mühelos unter sich läßt. Sollte das nicht zu denken geben? Und sollte dieses Denken nicht zum Handeln verpflichten?

Die Uraufführung der Chorsuite „Sommerfreuden" des Hamburgers Ernst Koster sicherte einem jungen Talent einen herzlichen Erfolg, der sich vor allem auf die köstliche Frische dieser Musik gründete.

Mit der „Nordischen Brücke" begann man einen periodischen Zyklus skandinavischer Musik.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Die Ausbeute an wirklich kritikwürdigen Sendungen war im Berichtsabschnitt nicht erschütternd, da der zähflüssige Teig der Unterhaltungsmusik nur wenige Rosinen führte. Die Unterhaltungsmusik in allen Ehren; daß man mit ihr der Entspannung und Erholung des einfachen Mannes dienen will ist eine löbliche Absicht. Aber glaubt man denn im Ernst, daß man mit dem unendlichen Abspielen einer für den Bedarf viel zu kleinen Zahl von Stücken und ewigen Schlagern dem Volk einen besonderen Gefallen tut? Auch in seinen handarbeitenden Schichten ist das deutsche Volk viel zu sehr Kulturvolk, um an einem solchen Betrieb Gefallen und Erholung finden zu können. Dringend wird um Beurlaubung folgender Stücke für wenigstens ein Vierteljahr gebeten: Ouvertüre „Alessandro Stradella", „Vogelhändler"-Musik, „Italienisches Capriccio" von Tschaikowsky. Denkbar unerfreulich wirkte sich wieder der übertriebene Programmaustausch der Unterhaltungsmusik aus. Warum spielt der Rundfunk dem Hörer immer vor „Mag der Himmel euch vergeben". In umgekehrter Richtung wäre diese Geste viel mehr angebracht.

Die Neuheiten leichteren Stils waren meist wenig ermutigend: Hubert Patakys Vorspiel zum „Kampf um die Saar" ist Kino-Illustrationsstil übler Art, die Orchestersuite „Islandfischer" von Piere Maurice und die farbige „Sinfonia sevilliana" von Turina sind thematisch zu substanzlos, um länger leben zu können. Besser, aber auch nicht restlos überzeugend die viersätzige Serenade op. 21 von Joachim Kötschau, die ihr Bestes in dem weltschmerzlichen langsamen Satz gibt, mit dem letzten Satz und den manierierten oder witzig fein sollenden Puccini-Quinten am Schluß aber abfällt.

Ein Lichtblick: Der neue Kapellmeister Kurt Kretzschmar scheint etwas für das Funkpotpourri übrig zu haben, das bisher ziemliches Stiefkind beim Leipziger Sender war. Gut in seiner Anlage war das Marschpotpourri, dagegen ging das Walzerpotpourri zu wenig auf das Grundgesetz dieser Funkgattung ein, daß durch kaleidoskopartigen Wechsel kurzer kontrastierender Einzelstrecken am ersten jener filmhafte Eindruck

entsteht, den ein gutes Funkpotpourri zur Folge haben soll. Man kann natürlich vollständige Walzer spielen, aber besser ist es, nur Teile zu bringen, vor allem wenn es sich um bekanntestes Musiziergut handelt. Ein Zweischrittler hat in einem Walzerpotpourri nichts zu suchen, die „Tosca"-Akkorde wirkten als schlechter Witz. Für die Zukunft: Nicht nur Bekanntestes; mit der Neufrisur von Allerweltsschönheiten ist es allein nicht getan.

Wertvoll die Sendung mit Märschen und Tänzen Beethovens. Das ist ein richtiger Weg, Klassiker dem Volke nahe zu bringen. Wiederholung erbeten!

Wundervoll der Klarinettenton von Gustav Steinkamp im Lautsprecher. Das Dresdener Streichquartett mit Theodor Blumer spielte ausgezeichnet Pfitzners op. 23, das Gewandhausquartett bot mit Beethoven eine ausgeglichene Leistung, doch klang die erste Violine teilweise heiser (ungünstige Stellung zum Mikrophon?). Die Sendereihe „Das deutsche Lied" würde gewinnen, wenn bei der Wahl der Vortragenden ein schärferer Maßstab angelegt würde. Lieder mit Opernsänger-Mätzchen wirken unerträglich. Eine Marschner-Stunde erinnerte daran, daß dieser vielseitige Komponist auch außerhalb der Oper Wertvolles geschaffen hat. Die Serenade aus Schwarzburg war eine willkommene Gabe der musikfreudigen Provinz. Lore Fischer bewährte sich erneut als treffliche Bach-Solistin.

Das stark koloristisch angelegte Violinkonzert op. 22 von Klaus Langer entbehrt einer zwingenden Thematik ebenso wie einer organisch wirkenden Durchführung.

Gut ausgewogen die „Feldprediger"-Sendung; von Almaviva abgesehen erfreulich Rossinis „Barbier" unter Kretzschmar mit guten Kräften wie Erna Sack, Kurt Böhme und Arno Schellenberg.

Das Programm läuft Gefahr, profillos zu werden, denn es fehlt an großen, wirklich packenden musikalischen Funkereignissen.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Merkwürdig, daß man an der Möglichkeit vorbeigegangen ist, die Münchner Festspiele als Reichssendungen propagandistisch zu nutzen; weitergehend sogar, als Weltsendung eine Wagneroper oder ein Meisterwerk Mozarts rund um den Erdball zu schicken. Wir wollen nicht naheliegenden Vergleich (Salzburger Festspiele!) ziehen, sondern im lebensnotwendigen Interesse des deutschen Rundfunks die erwartende Bitte aussprechen, daß man im nächstjährigen Festspielsommer neben den voraussichtlich kommenden Übertragungen vom Bayreuther Festspielhügel auch die Münchner Festspiele funkbedingt in das Programm einbauen möge. Auch der künstlerische Vergleich Bayreuth-München wird lohnen! Der Reichssender München hat nun einmal — daran dürfte nicht zu zweifeln sein! — die ernst verpflichtende Aufgabe, den landschaftlich engeren Kreis der „Hauptstadt der Bewegung" dahin zu weiten, daß er mit in der vordersten Linie steht, Münchens Kulturleben aller Welt zu künden. Und, sollten die dem Münchner Reichssender zur Verfügung stehenden Geldmittel nicht ganz ausreichen, so dürfte angesichts der verpflichtenden Kulturstellung der „Hauptstadt der Bewegung" doch vielleicht ein angemessener Reichszuschuß bewilligt werden müssen. Denn diese Ausgaben rentieren sich nicht nur für den kulturellen Stand des gesamten Reichs, sie sind in ihrer propagandistischen Endwirkung als tatsächlicher Aktivposten dem Ausland gegenüber zu werten.

So bedauerten wir von Herzen, daß die beiden Festspielübertragungen des „Don Giovanni" und des „Lohengrin" auf den Sendekreis München beschränkt blieben.

(Kulturgebundene Zahlen hiezu: 1933 gab es fünf Münchner Festspielübertragungen und dazu die „Meistersinger" aus Bayreuth; 1934 waren es mit der Weltsendung des gesamten „Rings" aus Bayreuth sieben Übertragungen!)

Allen diffizilsten Ansprüchen gerecht wurde die „Don Giovanni"-Übertragung aus dem Residenztheater. Eine wahre Meisterleistung unter der Leitung Hans Knappertsbuschs. Der „Lohengrin" aus dem Prinzregententheater ließ zwar manche Wünsche offen; sie spielen aber, gemessen an der dankbar anerkannten Tatsache, daß überhaupt übertragen wurde, noch verhältnismäßig geringe Rolle.

Vom Senderaum aus kam die Wiederholung der komischen Oper „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys. Der überaus günstige Eindruck der Erstsendung dieser köstlichen Musik verstärkte sich ungeahnt, weil man sich nunmehr enger an die Originalpartitur gehalten hatte. Hoffentlich ist München baldige Gelegenheit gegeben, dieses heitere Meisterwerk als — Reichssendung bringen zu dürfen. Solange unser Rundfunkorchester im wahrlich verdienten Urlaub, wurde das NS-Reichssymphonieorchester in erhöhtem Maße zur Mitwirkung herangezogen. Mit der kolossal gewachsenen Aufführungsleistung des Orchesters ist Franz Adam zu danken, daß er sich des Schaffens noch nicht allzu prominenter Tonsetzer unserer Zeit pfleglich annahm. Die Uraufführung der Szenen aus Englerts Oper „Die Rummelsburg" vermittelte eingängig liebenswürdige Musik im Sinne Siegfried Wagners. Brauchbare Bereicherung bedeutete auch die Uraufführung der Orchestersuite Drechsels aus dessen Oper „Don Juans Ende". Maria Degischer setzte ihren schönen

Sopran für die Orchesterlieder Kanetscheiders ein; eindringlich echt empfundene Arbeiten im Willen zur Größe. Kloß gab, ebenfalls mit dem NS-Reichssymphonieorchester der brillant gestaltenden Ilse v. Tschurtschenthaler Gelegenheit dem uraufgeführten Klavierkonzert Pottgießers eine virtuose Interpretin zu sein; ein formal geschlossenes Werk romantisch schwungvoller Prägung. Als Reichssendung schickte München Ehrenbergs Symphonische Suite, deren langsamer Satz wertvoll tiefe Gedankengänge offenbart.

Von den kleineren Sendungen sei Gerstbergers c-moll Streichquartett, das doch spröde Klaviertrio Hans Gebhardts hervorgehoben. Begrüßenswert, daß man wieder mehr Holzbläser-Kleinsendungen herausstellte. Nachahmenswert, weil der Hörer intensiveren Begriff von Orchesterinstrumenten bekommt. Hanna Fitzner spielte erschöpfend die ernst zu nehmende Chromatische Passacaglia von Gebhard-Elsaß.

Man greife zu:

Volksliedbearbeitungen Otto Jochums für Chor und Instrumentalzutat; die Volksliedsuite Schindlers; die Passacaglia Gebhards-Elsaß.

v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Zur Durchführung des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Frühjahr nächsten Jahres, das in Weimar stattfindet und mit einer Liszt-Ehrung verbunden sein wird, hat der Führer und Reichskanzler 15 000.— zur Verfügung gestellt. Desgleichen hat das Nationaltheater Weimar 10 000.— beigesteuert.

Das Programm der nächstjährigen Bayreuther Festspiele liegt nunmehr endgiltig vor. Zur Aufführung kommen „Lohengrin" am 19., 21., 30. Juli und 19., 28., 31. August; der Ring-Zyklus 23./27. Juli und 21./25. August, „Parsifal" 20., 29. Juli, 18., 27. und 30. August. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Wilhelm Furtwängler und Heinz Tietjen.

Das nächste Internationale Musikfest soll vom 22. bis 27. Februar, in Verbindung mit dem Komponistenrat, in Stockholm stattfinden. — Ferner verlautet, daß England im kommenden Jahre zu einem 2. Fest einladen will und daß für 1937 Madrid als Feststadt in Aussicht genommen ist.

Die Stadt Dresden bereitet für die Zeit vom 17.—24. November eine Felix Draeseke-Feier vor, die durch einen Festakt am Sonntag, den 17. November im Rathaus eröffnet wird, bei dem u. a. der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe spricht. Der Montag bringt ein Sinfoniekonzert mit den Dresdener Philharmonikern unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe. Am 19. veranstaltet der Tonkünstlerverein einen Kammermusikabend, am 20. wird der 1. Teil des „Christus" durch den Sinfoniechor, die Dresdener Liedertafel und die Staatskapelle unter StaatsKM Pembaur zur Aufführung kommen. Am 22. November wird in einem Sinfoniekonzert unter GMD Dr. Böhm u. a. die Sinfonia tragica gespielt. Sonnabend singt der Dresdener Kreuzchor das a-cappella-Requiem unter KMD R. Mauersberger. Den Abschluß bildet die Aufführung des 3. Teiles des „Christus" unter KM van Kempen am 24. November, bei der der Dresdener Lehrergesangverein, die Dresdener Philharmoniker und namhafte Solisten mitwirken.

Bad Köstritz, die Vaterstadt Heinrich Schütz', plant für den 350. Geburtstag ihres großen Sohnes eine Reihe von Veranstaltungen, zu deren Höhepunkt am 12. und 13. Oktober ein Heinrich Schütz-Fest werden soll, der Festausschuß bereitet weiterhin in Köstritz die Errichtung einer ständigen Heinrich Schütz-Gedächtnisstätte vor.

Für die künstlerischen Veranstaltungen bei der Reichstagung des Bayreuther Bundes e. V. vom 4. bis 7. Oktober in Weimar wurden folgende Künstler als Solisten verpflichtet. In dem Volkssinfoniekonzert am Freitag, den 4. Okt. singt die Konzertsängerin Anne Lonk, Weimar (Sopran) drei Wesendonck-Lieder von Richard Wagner; Konzertmeister Prof. Willi Müller-Crailsheim spielt das Violin-Konzert in e-moll von Siegfried Wagner. Bei der Morgenfeier am Sonntag, den 6. Okt., wird Otto Ernst Richter (Bariton) vom Deutschen Nationaltheater in Weimar zwei Lieder von Franz Liszt singen und Wilhelm Kaufmann (Tenor) vom Landestheater Gotha die Gralserzählung in der ursprünglichen Fassung; am Flügel begleitet Albert Müller. Die Abschlußkundgebung auf der Wartburg am Montag, den 7. Okt., wird durch Gesänge der Eisenacher Kurrende unter Leitung von Hugo Kaiser umrahmt; zwischen den Ansprachen singt Konzertsänger Fritz Westermann, München, die Wolfram-Lieder mit Harfenbegleitung von Dorrit Kley, Plauen. Anmeldungen zur Teilnahme an der Tagung, zu der alle Freunde Richard Wagners willkommen sind, nimmt die Vorsitzende der Ortsgruppe Weimar, Konzertsängerin Anne Lonk, Weimar, Bismarckplatz 1, entgegen.

Zu Pfingsten 1936 findet in Heidelberg ein Franz Schubert-Fest statt, das sich aus

einem Sinfoniekonzert, einer Schloßhof-Serenade, einem Kammerkonzert des Elly-Ney-Trios und einem Schlusnus-Liederabend zusammensetzen wird.

In Karlsruhe findet vom 11. bis 13. Oktober das Badische Sängerbundes-Fest unter Mitwirkung von gegen 30 000 Sängern statt. Mit dem Fest wird eine Ausstellung zur Erinnerung an Konradin Kreutzer, Spohn und Friedrich Silcher verbunden sein.

Vom 12. bis 15. Oktober wird unter der Oberleitung von Martin Hahn das 2. Stuttgarter Heinrich-Schütz-Fest abgehalten. Außer einer Reihe von Konzertvereinigungen, die Werke von Schütz und seinen Zeitgenossen zu Gehör bringen, wird sich auch das Stuttgarter Staatstheater mit einer Festaufführung der Oper „Orpheo" von Monteverdi in den Dienst der Veranstaltung stellen.

Heidelberg plant in Verbindung mit der Stadt Mannheim ein siebentägiges Richard-Strauß-Fest unter Mitwirkung des Meisters.

Das nächste (14.) Internationale Musikfest wird nach dem Beschluß der Prager Delegiertenversammlung der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik im Frühjahre 1936 in Barcelona in Spanien stattfinden. In die Jury des vorbereitenden Ausschusses wurden gewählt: Lamote de Grignon (Spanien), Ansermet (Genf), Webern (Wien), Rijsager (Kopenhagen) und Woytowicz (Polen). U.

Zum Gedächtnis des 100. Geburtstages von Felix Draeseke veranstaltet Hermann Stephani mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Marburg am 19. Oktober in Dillenburg eine Draeseke-Feier. Zur Aufführung gelangen neben Solo-Gesängen das „Benedictus" aus dem Requiem in h-moll, die „Osterszene" aus Goethes „Faust" für Bariton und Chor, die „Heinzelmännchen" für a-cappella-Chor und das Quintett für Klavier, Horn und Streich-Trio. Die gleiche Aufgabe hat sich der Philharmonische Chor in Karlsruhe gestellt, der außer der „Serenade" op. 48 für Orchester das „Benedictus" aus dem „Requiem" und Sologesänge von Draeseke zur Aufführung bringt. Das „Benedictus" wird auch im Reichssender Köln erklingen, vorgetragen durch den Düsseldorfer Madrigalchor und Karl Maria Artz.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Aus der Reichsmusikkammer wurde eine Anzahl nichtarischer Kirchenmusiker und Organisten ausgeschlossen. Den ausgeschlossenen Musikern wurde mit sofortiger Wirkung die Berechtigung zur Ausübung ihrer bisherigen Tätigkeit in christlichen Kirchen entzogen.

Eine Sing- und Arbeitswoche des Tonika Do-Bundes E. V. (Verein für musikalische Erziehung), Vorsitzender Landeskirchenmusikdirektor Alfred Stier, findet vom 11. bis 16. Oktober bei Hannover statt. Die Einladung wendet sich an alle an der musikalischen Führung beteiligten Schul- und Privatmusiklehrenden, Chor- und Singgruppenleiter, Musikstudierende, Hortnerinnen, Kindergärtnerinnen usw. — Der ausführliche Tagesplan mit Angabe der Unkosten ist durch die Geschäftsstelle des Tonika Do-Bundes, Berlin W 57, erhältlich.

Der Gau Niedersachsen des Reichsverbandes der gemischten Chöre bestimmte Hermann Grabners gemischten Chor „Jubilate", der bei der kürzlichen Bremer Reichstagung so starken Anklang fand als Pflichtchor für sämtliche Chöre des Gaues.

Der Bayreuther Bund e. V. hält in diesem Jahre vom 4. bis 7. Oktober seine Reichstagung in Weimar ab. Neben den geschäftlichen Sitzungen sieht der Tagungsplan auch eine Anzahl künstlerischer Veranstaltungen vor. Am Freitag, den 4. Okt. wird das 1. diesjährige Volkssymphoniekonzert der Weimarer Staatskapelle als Festkonzert unter der Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck unter dem Leitwort „Die Großen im Gefolge Richard Wagners" die „Italienische Serenade" von Hugo Wolf und die „7. Symphonie in Es-dur" von Anton Bruckner bringen, außerdem das Violinkonzert von Siegfried Wagner und die Wesendonck-Lieder von Richard Wagner. Am Abend des 5. Okt. findet auf dem Fürstenplatz eine öffentliche vaterländische Kundgebung im Geiste Richard Wagners statt, bei der die Weimarische Staatskapelle und eine Anzahl Weimarer Chöre mitwirken. Die Hauptansprache wird dabei eine führende Persönlichkeit des politischen Lebens halten. Den Mittelpunkt einer Morgenfeier am Sonntag, den 6. Okt. bildet der Vortrag des bekannten Wagnerforschers, Prof. Dr. W. Golther, Rostock, über „Lohengrin, die Uraufführung in Weimar und das Bayreuther Festspiel; die geschichtliche Umwelt der Dichtung". Lieder von Liszt und die Gralserzählung in der ursprünglichen Fassung umrahmen den Vortrag. Am Sonntag Abend gibt das Deutsche Nationaltheater eine Festaufführung des „Lohengrin" unter Leitung von Staatskapellmeister Paul Sixt. Die Tagung klingt am Montag, den 7. Okt. mit einer Abschlußkundgebung auf der Wartburg aus, bei der u. a. der Präsident der Reichsmusikkammer, Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe sprechen wird. Gesänge der Eisenacher Kurrende und die Wolfram-Lieder mit Harfenbegleitung geben den musikalischen Rahmen dieser Kundgebung, die mit einer Wartburgbeleuchtung abschließt. Die Vorbereitung der Reichstagung des Bayreuther Bundes liegt in den Händen der Vorsitzenden der Ortsgruppe Weimar, Konzertsängerin Anne Lonk, Weimar, Bismarckplatz 1.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

An der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München wird mit Beginn des neuen Studienjahres ein Seminar für Musikerzieher errichtet, dessen Besuch es ermöglichen soll, den für die Aufnahme in die Fachschaft der Musikerzieher in der Reichsmusikkammer vorgeschriebenen Eignungsnachweis zu erbringen. Das Seminar steht unter der Leitung von Prof. Blessinger.

Die Folkwangschulen der Stadt Essen, Fachschule für Musik, Tanz und Sprechen (Direktor Dr. Hermann Erpf) werden ab Oktober 1935 ein Seminar für rhythmisch-musikalische Erziehung angliedern, das in lebendiger Verbindung mit allen Abteilungen der Schule zur staatlichen Privatmusiklehrerprüfung im Hauptfach Rhythmische Erziehung vorbereitet. Als Leiterin der neuen Ausbildungsstätte wurde Elfriede Feudel berufen. Mit dem neugegründeten Rhythmik-Seminar sind nunmehr solche Einrichtungen in den Städten Berlin, Essen, Halle, Königsberg und Mainz angebahnt.

KIRCHE UND SCHULE

Die Reichsmusikkammer teilt mit: Zur Förderung der Kirchenmusik in Deutschland, und zwar sowohl der evangelischen wie der katholischen, errrichtet der Berufsstand der deutschen Komponisten einen „Arbeitsausschuß zur Förderung zeitgenössischer Chor-, Oratorien- und Kirchenmusik“. Als Obmann hat der Leiter des Berufsstandes der deutschen Komponisten, Dr. Paul Graener, den Organisten und Chordirigenten Hans Georg Görner eingesetzt. Komponisten kirchlicher Musik werden aufgefordert, ihre Werke dem für diese Zwecke eingerichteten Prüfungsausschuß, Charlottenburg, Adolf Hitler-Platz 7—11 einzusenden, damit von dieser Stelle aus geeigneten Kompositionen Aufführungsmöglichkeiten verschafft werden können.

LandesKMD Erwin Zillinger, der Schleswiger Domorganist, spielte auf der Brüsseler Weltausstellung ein Orgelkonzert, das auch auf die Sender von Brüssel und Paris übertragen wurde. Im Schleswiger Dom veranstaltete er diesen Sommer regelmäßige Orgelfeierstunden bei freiem Eintritt, die ausschließlich dem Schaffen Bachs gewidmet waren und sehr starken Besuch — auch aus den Nachbarstädten — aufwiesen.

Prof. Hanns Schindler-Würzburg führte in 10 Bach-Feierstunden in der Universitätskirche eine ständig wachsende Hörergemeinde in das Lebenswerk des Altmeisters deutscher Tonkunst ein. Eine Reihe trefflicher Solisten standen ihm zur Seite, so daß diese Abende im Rahmen der Veranstaltungen der NS-Kulturgemeinde einen wertvollen Bestandteil des diesjährigen Würzburger Musiksommers bildeten.

Der Organist der Hauptkirche U. l. Frauen in Halle (S.), Oskar Rebling, veranstaltete kürzlich seine 300. Orgelfeierstunde mit Werken von Pachelbel, J. S. Bach (Pr. u. Fg. h), Reger (op. 135 b), und Gerard Bunk (Erstaufführung der neuen Passacaglia op. 40).

Unter dem Gesamttitel „Die letzten Orgelwerke von Johann Sebastian Bach“ faßte Domorganist Hermann Zybill im Zwickauer Dom vier Alterswerke des großen Thomaskantors zusammen: die Präludien und Fugen in C-dur, h-moll und e-moll sowie den Orgelchoral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“.

Auf der Tagung der Kirchenmusiker in Falkenstein i. V. brachten Kantor Taubert und MD Gruner Orgelkompositionen von Gerard Bunk, Paul Gerhardt, Vincenz Goller, Paul Krause und Ewald Siegert zu Gehör.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet gemeinsam mit dem Schulungsamt der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin eine Schulungswoche „Jugendmusik, Volksmusik und Laienspiel“ in Rankenheim, Post Großkörris in der Zeit vom 11.—19. Oktober. Die Leitung liegt in den Händen von Helmut Jörns.

Richard Liesche bringt im Laufe des Winters in den Konzerten des Bremer Domchores an zeitgenössischen Werken u. a. zwei Choral-Motetten des Dänen Raasted op. 43 zur Aufführung. Ferner wird der Bremer Domchor die kürzlich erschienene Kantate von Buxtehude „Alles, was ihr tut“, Christian Ritters Kantate „Gott hat Jesum erwecket“ und Sweelinck „Hodie Christus natus est“, sämtlich in den praktischen Neuausgaben von Max Seiffert, singen.

PERSÖNLICHES

Der vollbeschäftigte außerordentliche Lehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg, Professor Kurt Schubert, ist unter Berufung in das Beamtenverhältnis zum Professor bei der gleichen Anstalt ernannt worden.

Zum neuen musikalischen Leiter der Ulmer Oper wurde KM Momme Mommsen ernannt. Mommsen, der 1907 in Leipzig geboren wurde, stammt von friesischen Eltern. Seit 1933 wirkt er als Kapellmeister in Trier.

Nachdem Paul Hindemith auf Einladung der türkischen Regierung schon im Frühjahr längere Zeit in Ankara zugebracht hat, um die dortigen Kulturstellen beim Aufbau des Musikwesens zu beraten, hat ihn das türkische Kultusministerium jetzt aufs neue berufen. Es ist beab-

ſichtigt, auch noch andere europäiſche Muſiker von Rang für das Aufbauwerk heranzuziehen.

Karl Fiſcher, bisher Staatskapellmeiſter an der Bayeriſchen Staatsoper München, wurde von der Stadt Mainz zum Generalmuſikdirektor berufen, wo er ab 1. September die Führung des Städtiſchen Orcheſters in den ſechs Sinfoniekonzerten und in einigen großen Opern, ſowie die Leitung der Städtiſchen Muſikhochſchule nebſt Konſervatorium übernahm.

Prof. Alfred Hoehn erhielt den Ruf zur Übernahme einer Meiſterklaſſe für Klavier an die Hochſchule für Muſik in Köln, mußte aber wegen ſeiner anderweitigen Verpflichtungen und ſeiner pianiſtiſchen Tätigkeit im In- und Auslande dieſe Berufung ablehnen.

Der Leiter der Augsburger Freilichtbühne, G. Burrow, wurde vom mecklenburgiſchen Kultusminiſterium und der Stadt Neuſtrelitz zum Intendanten des Landestheaters Neuſtrelitz berufen.

Der Dirigent Hans von Benda, der bisher am Reichsſender Berlin tätig war, iſt mit der Führung der Geſchäfte des Philharmoniſchen Orcheſters beauftragt worden.

Heinrich Steiner, der bisherige Dirigent des großen Funkorcheſters des Reichsſenders Berlin, iſt zum muſikaliſchen Oberleiter des Stadttheaters Würzburg ernannt worden.

Der Oberpräſident der Provinz Pommern hat zu ſtaatlichen Muſikberatern für die Rechnungsjahre 1935 und 1936 beſtellt: Für den Regierungsbezirk Stettin MD Robert Wiemann in Stettin und Pianiſt und Komponiſt Erich Ruſt in Stettin als Stellvertreter; für den Regierungsbezirk Köslin Studienrat Zenke in Köslin.

Fritz Ebers, der zuletzt das Stadttheater Frankfurt/O und vorher das Stadttheater Guben geleitet hat, wurde als Intendant an das Stadttheater Stolp verpflichtet.

Der Dresdner KM Herbert Nerlich, früher langjähriger Opernkapellmeiſter am Landestheater Gotha, wurde als ſtädtiſcher und erſter Theaterkapellmeiſter nach Meißen verpflichtet.

Die namhafte Lübecker Opernſängerin Armella Kleinke iſt für die diesjährige Spielzeit an die Städtiſchen Bühnen in Chemnitz verpflichtet worden.

An Stelle des bisherigen KM Alfred Irmler wurde Max Stumböck zum Vorſtand der Meininger Landeskapelle berufen. Max Stumböck war am Landestheater Rudolſtadt ſowie an der Waldoper Weißenburg tätig.

Studienrat Karl Landgrebe aus Potsdam iſt zum Profeſſor bei der Akademie für Kirchen- und Schulmuſik in Berlin-Charlottenburg ernannt worden.

Der Reichs- und Preuß. Miniſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung hat MD Wilhelm Nebe-Siegen i. W. erneut für 1935/36 zum ſtaatlichen Muſikberater für den ſüdlichen Teil des Regierungsbezirkes Arnsberg ernannt.

Wilhelm Matthes verläßt nach einer 50jährigen wertvollen Tätigkeit am „Fränkiſchen Kurier“ Nürnberg, um eine Berufung als Muſikkritiker an der Berliner „BZ“ zu folgen.

Unſer geſchätzter Mitarbeiter Prof. Dr. Karl Preiſendanz-Karlsruhe i. B. wurde als Direktor an die Univerſitätsbibliothek Heidelberg berufen.

Georg Ulrich von Bülow-Berlin übernahm die Stelle des ausgeſchiedenen Celliſten Kropholler im Dresdener Streichquartett.

Die Frankfurter Altiſtin Luiſe Richartz ſang auf dem Schumannfeſt in Zwickau und bei der 800-Jahrfeier der Stadt die Altpartie in Schumanns „Paradies und Peri“ mit großem Erfolg.

Prof. Oswald Kabaſta wurde von der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien zum Konzertdirektor ernannt; da er dieſes Amt ſchon im Herbſt antritt, hat er die Leitung der Kapellmeiſterſchule an der Staatsakademie für Muſik zurückgelegt.

Kammerſänger Richard Mayr, der bekannte Baſſiſt der Wiener Staatsoper, tritt mit Beginn der neuen Spielzeit in den Ruheſtand.

Unſer Mitarbeiter Paul Zoll übernahm mit Beginn dieſer Spielzeit die Leitung der Abteilung Muſik in der NS-Kulturgemeinde Darmſtadt.

An die Staatliche Hochſchule für Muſik in Köln wurden an die Violinklaſſen berufen Georg Beerwald, München und Walter Schulze-Prisca, Köln. Die Leitung der Opernſchule übernimmt KM Rudolf Schneider.

Geburtstage.

Die holländiſche Geſangspädagogin Cornelie van Zanten, aus deren Schule zahlreiche berühmt gewordene Sänger und Sängerinnen hervorgegangen ſind, feierte in Den Haag ihren 80. Geburtstag.

Felix von Woyrſch, der hochgeſchätzte Altonaer Komponiſt, Direktor der Singakademie und ſtädtiſcher Muſikdirektor, Mitglied der Berliner Akademie, wird am 8. Oktober 75 Jahre alt. Von ſeinen zahlreichen Opern, Oratorien und Chorwerken iſt neben den Paſſionsoratorien beſonders ſein „Totentanz“ bekannt geworden.

Die in Weimar wirkende Kammerſängerin Agnes Stavenhagen feierte ihren 75. Geburtstag.

Alexander Glaſunow iſt 70 Jahre alt geworden. Glaſunow ſchrieb hauptſächlich Symphonien.

65 Jahre alt wurde der KM und Komponiſt Hermann Hans Wetzler. Wetzler war in der Zeit von 1913 bis 1923 an der Kölner Oper als Dirigent tätig. Er iſt der Schöpfer der Oper „Die baskiſche Venus“, ferner ſtammt von ihm die

Muſik zu Shakeſpeares „Wie es euch gefällt“ (op. 7) und die große ſinfoniſche Legende Aſſiſi (op. 13).

Paul Scheinpflug, ein Schüler Draeſekes, feierte ſeinen 60. Geburtstag. Scheinpflug iſt als Dirigent tätig und hat u. a. eine „Luſtſpielouvertüre“ und die luſtige Oper „Das Hofkonzert“ komponiert.

Der Direktor der Dresdener Staatsoper Herman Kutzſchbach vollendete das 60. Lebensjahr.

Der Wagnerſänger Kammerſänger Karl Moran feierte ſeinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† im Alter von 35 Jahren nach mehrmonatigem Krankenlager der Chormeiſter und Komponiſt Hanns Betz an einem ſchweren Lungenleiden.

† der 56jährige Bühnenarchitekt Profeſſor Oskar Strnad. Prof. Strnad ſchuf u. a. für das Berliner Schauſpielhaus die Bühnenbilder für den „Sommernachtstraum“ und für „Hoffmanns Erzählungen“, ſowie die Dekorationen zum „Tannhäuſer“ in der Berliner Staatsoper.

† der Chordirigent und KM Alfred Kirſchfeldt in Riga.

† in Bremen im Alter von 69 Jahren der Cellokünſtler Heinrich Kruſe.

† im Alter von 66 Jahren Lucienne Bréval, eine der beſten Hochdramatiſchen der Pariſer Oper und große Wagnerdarſtellerin.

† der frühere Mitinhaber und Seniorchef des Verlages Carl Merſeburger, Leipzig, Max Merſeburger, im Alter von 82 Jahren.

† der Muſikſchriftſteller Max Puttmann im Alter von 71 Jahren.

† im Alter von 66 Jahren der auch als Komponiſt geiſtlicher Werke hervorgetretene Kirchenmuſiker Prof. Anton Enz.

† der Komponiſt und Muſikpädagoge Richard Gerlt im 60. Lebensjahr.

† Hans Wilhelm Hartmann, Muſikpädagoge, im Alter von 72 Jahren.

† im 52. Lebensjahre der Dirigent des Kölner Männergeſangvereins und Liederkomponiſt Paul Maria.

† am 2. September im Alter von 87 Jahren in Bremen Hofrat Prof. Carl Schroeder. Er begann ſeine muſikaliſche Laufbahn als Violoncelliſt in der Hofkapelle zu Sondershauſen 1865/66, ſpielte dann mit dem Bilſe- und Johann Strauß-Orcheſter in Petersburg, Warſchau und Paris. Später gründete er ein eigenes Schröder-Quartett, das weite Konzertreiſen unternahm. 1872/73 war er Kapellmeiſter an der Kroll-Oper zu Berlin, 1873/74 1. Celliſt am Hoftheaterorcheſter Braunſchweig, 1874/81 Solocelliſt im Gewandhausorcheſter zu Leipzig, 1881/86 Hofkapellmeiſter in Sondershauſen, deſſen Muſikſchule er begründete und lange Jahre hindurch leitete. Anſchließend wirkte er als Kapellmeiſter in Rotterdam, Berlin und Hamburg. Die Muſikwelt kennt ihn durch ſeine zahlreichen Kompoſitionen für Cello allein, mit Klavier und mit Orcheſter.

BÜHNE

Prof. Dr. Hans Pfitzner wird auf Einladung des Stadttheaters Krefeld erſtmalig ein klaſſiſches Schauſpiel inſzenieren: Kleiſts „Käthchen von Heilbronn“.

Das Landestheater Neu-Strelitz konnte infolge der günſtigen Erfolge die letzte Spielzeit auf ſieben Monate bringen. Gegenüber dem Vorjahr ſchließt das Theater mit einer Mehreinnahme von rund 35 000 Mark.

Die Städtiſche Bühne Hildesheim beabſichtigt als Werbemaßnahme vor Beginn der regelmäßigen Vorſtellungen — der Spielplanentwurf ſieht 25 Neueinſtudierungen vor — drei unentgeltliche Freilichtaufführungen auf dem Markt und dem Domhof unter Mitwirkung ihrer beſten Kräfte.

Die Stadtverwaltung Bocholt hat die Duisburger Oper eingeladen, eine Reihe von Gaſtſpielen im Rahmen des Bocholter Winterſpielplanes zu geben.

Auf dem Spielplan der Göttinger Oper ſind neben 3 Neueinſtudierungen Opern Wagners, Flotows und Verdis, Erſtaufführungen von Marſchners „Hans Heiling“, Webers „Euryanthe“, Schliepes „Der Herr von Gegenüber“, Werner Egks „Zaubergeige“ und Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“ vorgeſehen.

Die Städtiſchen Bühnen in Hannover bringen in der kommenden Spielzeit folgende Werke neu heraus: Max Peters „Sohn der Sonne“, Glucks „Pilger von Mekka“, Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“, R. Wagners „Liebesverbot“, Humperdincks „Heirat wider Willen“ und Rezniceks „Donna Diana“.

Der Reichsminiſter für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels hat dem Stadttheater Regensburg, das ſeit dem 1. September von Intendant Dr. Rudolf Meyer geleitet wird, in Anbetracht ſeiner kulturellen Aufgabe und Bedeutung für die bayeriſche Oſtmark die Bezeichnung „Theater der Bayeriſchen Oſtmark“ verliehen.

Für die Städtiſchen Theater Chemnitz iſt ein Reichszuſchuß bewilligt worden.

Im Stadttheater Roſtock begann die neue Spielzeit am 8. September mit einer Feſtaufführung von Richard Wagners „Rienzi“.

Im Einvernehmen mit dem bayeriſchen Kultusminiſterium beabſichtigt die Gaudienſtſtelle München-Oberbayern der NS-Kulturgemeinde durch Schaffung einer Wanderoper für Bayern,

die der Bayeriſchen Landesbühne angeſchloſſen werden wird, den Anſprüchen ihrer Ortsverbände Rechnung zu tragen. Als erſte Vorſtellung iſt Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" vorgeſehen.

Ende September wurden in der Münchener Staatsoper als Neueinſtudierungen aufgeführt: „Rigoletto", „Freiſchütz" und die „Regimentstochter".

Das Mecklenburgiſche Staatstheater in Schwerin kann in dieſem Jahre auf ſein hundertjähriges Beſtehen zurückblicken. Aus dieſem Anlaß wird die neue Spielzeit, die am 15. September beginnt, eine vollſtändige Neuinſzenierung von Wagners „Ring des Nibelungen" bringen. An Erſtaufführungen ſieht die Spielzeit 1935/36 vor: Egk: „Die Zaubergeige", Lortzing: „Hans Sachs", Pfitzner: „Der arme Heinrich", Puccini: „Turandot", Strauß: „Arabella", Wolf-Ferrari: „Sly", „Die vier Grobiane", Wolf: „Der Corregidor"; ferner Orcheſterwerke von Stephan, Strauß, Pfitzner, Reger, Muſſorgſki und Klußmann. A. E. R.

Thomas Beecham bereitet gegenwärtig die neue Spielzeit an der Covent-Garden-Oper in London und in der engliſchen Provinz vor. Mit der neuen Truppe, die zuerſt am 23. September in Covent Garden auftrat und ſich nach kurzer Spielzeit an andere Orte begeben ſoll, will er neben anderen Werken „Freiſchütz" und „Siegfried" aufführen, die engliſch geſungen werden.

Die Städtiſchen Bühnen Leipzig bereiten im Neuen Theater eine Neufaſſung des Singſpiels „Lila" von Goethe mit der Muſik ſeines Weimarer Zeitgenoſſen Siegmund v. Seckendorff in der Neubearbeitung von Dr. Ernſt Leopold Stahl (Text und Szene), Philippine Schick (muſikaliſche Bearbeitung) und Senta Maria (Tanzfaſſung) vor.

Das Landestheater Darmſtadt hat die Oper „Lottchen am Hofe" von Johann Adam Hiller in neuer Textbearbeitung von A. Anzengruber unter muſikalicher Einrichtung von J. Herburger zur Aufführung angenommen.

Die Pariſer Oper bringt u. a. folgende Neueinſtudierungen: „Zauberflöte", „Don Juan", „Triſtan und Iſolde" und „Elektra" zur Aufführung.

KM Alfred Irmler ſchuf eine Muſik zu Shakeſpeares „Sommernachtstraum", die zu Beginn der neuen Spielzeit in Weimar zur Aufführung kam.

Die im Neuen Theater zu Leipzig vorgeſehene Uraufführung von Hans Stiebers muſikaliſchem Spiel „Der Eulenſpiegel" muß durch die verzögerte Fertigſtellung des Bühnenumbaus auf 1936 verſchoben werden.

Das Prager Deutſche Theater plant für die Spielzeit 1935/36 folgende Ur- und Erſtaufführungen von Opern: Fidelio F. Finke (Sudetendeutſcher) „Die Jakobsfahrt", Monteverdi-Respighi „Orfeo", Debuſſy „Pelleas u. Meliſande", Verdi „Macbeth", Ostrčil „Hanſens Königreich", Karel „Gevatter Tod", Alban Berg „Lulu" und Schoſtakowitſch „Lady Macbeth von Mzensk". An Neuinſzenierungen und Neueinſtudierungen ſind vorgeſehen: Mozarts „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte", Meyerbeers „Afrikanerin", Aubers „Fra Diavolo", Webers „Freiſchütz", Flotows „Martha", Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Weſten" und Wagners „Triſtan" und „Nibelungen"-Teatralogie. N.

Werner Egks „Zaubergeige" wird im kommenden Winter auf den Bühnen in Annaberg, Berlin (Deutſches Opernhaus), Beuthen, Chemnitz, Coburg, Dortmund, Erfurt, Eſſen, Freiburg i. Br., Gladbach, Göttingen, Halle/S., Hannover, Kaſſel, Kiel geſpielt.

KONZERTPODIUM

Die Städtiſchen Konzerte Dortmund (Ltg.: Wilhelm Sieben) widmen ihre Arbeit großenteils der lebenden Generation. Max Trapps „Orcheſterkonzert" (EA), Hugo Kauns Requiem für Männerchor mit Orcheſter, A. Piechlers „Tagewerk" (EA), E. N. von Rezniceks Luſtſpielouverture (EA), H. Alfvens „Midsommarvaka", Karl Höllers „Hymnen für gregorianiſche Choralmelodien" (EA), Hans Pfitzners „Ouverture zu Kätchen von Heilbronn" und ſein Klavierkonzert, Kurt von Wolfurts „Klavierkonzert mit kleinem Orcheſter" (EA), G. Schickerts 5 Orcheſtergeſänge (EA), Wilhelm Malers Orcheſterſpiel (EA), Julius Weismanns „Serenade" werden in dieſem Winter dort erklingen.

Im Rahmen der Konzerte der Münchener Philharmoniker kommt die Urfaſſung von Anton Bruckners 5. Symphonie unter Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger zur Erſtaufführung. An Aufführungen aus dem zeitgenöſſiſchen Schaffen ſind vorgeſehen: Jean Sibelius' Carelia-Suite, Yrjö Kilpinens „Lieder um den Tod", Hans Pfitzners „Ouverture zu Kätchen von Heilbronn", Geſänge mit Orcheſter und ſeine Kantate „Von deutſcher Seele" (EA), Auguſt Reuß' Klavierkonzert g-moll (EA), Rudolf Siegels „Kanoniſche Duette für Mezzoſopran, Bariton und Orcheſter" (EA), Hermann Biſchoffs 1. Satz aus der Symphonie E-dur op. 16, S. von Hauseggers „Aufklänge", Gerhard von Keußlers „Präludium solemne", Heinrich Kaminskis „Magnificat für Sopran, Chor und Orcheſter", E. G. Klußmanns Muſik zu einem Geſang aus der „Edda" (EA), Karl Marx' Violinkonzert (UA), Karl Höllers Kantate für Sopran und Orcheſter (EA), Ernſt Boehes „Tragiſche Ouvertüre".

Die Philharmoniſche Geſellſchaft in Bremen (Ltg.: GMD Prof. Ernſt Wendel) bereitet an Erſtaufführungen vor: Richard Wetz' Kleiſt-Ouverture, H. Fleiſchers Konzert für Flöte, Klarinette und Streichorcheſter, Hans Wedigs

Kl. Symphonie, Werner Egks „Georgica", Heinrich Kaminskis „Dorische Musik".

Joseph Haas' „Deutsches Gloria" kam Ende September in Berlin durch den Staats- und Domchor unter Prof. Alfred Sittard zur Erstaufführung.

Florizel von Reuter wurde vom Collegium musicum in Memel zu 2 Abenden mit deutschen Meisterwerken für Violine verpflichtet.

Die Sinfoniekonzerte der Sächsischen Staatskapelle zu Dresden sehen u. a. eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen vor, Uraufführungen: Wagner-Regenys Klavierkonzert, Kurt Strieglers Sinfonie „Heimat", Josef Lederers Divertimento für Streichorchester, Grete von Zieritz' Vogellieder; Erstaufführungen: Kodalys Tänze aus Galanta, Rozsas Thema, Variationen und Finale f. gr. Orchester, Boris Blachers Kleine Marschmusik, L. Mancinellis Orchester-Scherzo und Schubert-Cassados Arpeggione-Sonate.

Die Städtischen Konzerte Krefeld bereiten für den kommenden Winter 8 Sinfoniekonzerte vor, in denen neben den Altmeistern Max Regers Hymnus der Liebe und seine Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132, Hermann Götz Klavierkonzert, E. G. Klußmanns Hymne für gem. Chor und Orchester op. 13, Werner Egks Georgica zur Aufführung kommen. In 2 Chorkonzerten werden J. Haydns „Jahreszeiten" und J. S. Bachs „Matthäus-Passion" aufgeführt, letzteres unter Leitung von GMD Prof. Dr. Peter Raabe.

Baden-Baden bringt unter der Leitung von GMD Herbert Albert 8 Sinfoniekonzerte u. a. mit der UA von Franckensteins „Präludium" op. 30 und Weber-Cassados „Cellokonzert" und den Erstaufführungen: E. G. Klußmann, 1. Sinfonie op. 6, Max Trapp, Sinfonische Suite für Orchester op. 30, Karl Höller, Hymnen op. 18.

Im Rahmen der 5 Symphoniekonzerte der Städtischen Konzerte zu Bonn (Ltg. MD Gustav Classens) wird ein Reger-Brahms-Müller-Abend geboten. 2 Chor-Orchester-Konzerte sehen die Auführung von Händels „Samson" und Bachs „Hohe Messe h-moll" vor; 4 volkstümliche Sonderkonzerte umfassen eine Schumann-Feier, einen Mozart-Abend, Bachs „Kunst der Fuge" und einen Abend „Heitere Musik".

Die Bielefelder Sinfoniekonzerte des Musikwinters 1935/36 bieten an zeitgenössischen Kompositionen folgende Werke: Alfredo Casella „La donna serpente"; Hans Wedig „Klavierkonzert"; Balthasar Bettingen „Silhouetten".

Die Sing-Akademie zu Berlin unter Leitung ihres Direktors Prof. Dr. Georg Schumann bereitet für das erste Abonnementskonzert (19. Okt.) Beethovens Missa solemnis vor. Für die weiteren Konzerte ist u. a. Gerhard v. Keußlers Jesus-Oratorium vorgesehen.

Die Ostdeutsche Konzertdirektion Richard Hoppe, Breslau, kann am 1. Oktober auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Sie hat sich um das dortige Musikleben durch Veranstaltung wertvoller Konzerte sehr verdient gemacht.

Die Konzerte der Kasseler Staatskapelle versprechen an Neuheiten: Passacaglia für großes Orchester von Albert Jung, „Ein deutsches Heldenrequiem" für Chor, Tenor und großes Orchester von Gottfried Müller, „Hyperion" für Chor, Bariton, Orchester und Orgel von Richard Wetz, Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen" aus der „Zauberflöte" von Louis Trenkner, Symphonie c-moll von Gernot Klußmann, „Nocturno" für Orchester von Max Trapp, „Magnificat" von Kaminski, Variationen über ein Husarenlied von Schmied, Elfenreigen von Friedrich Klose.

Im Mittelpunkt des kommenden Hamburger Konzertwinters stehen zehn Veranstaltungen des Philharmonischen Staatsorchesters unter Eugen Jochums Leitung. Ihre Solisten sind Ria Ginster, Maria Müller, Alfred Cortot, Walther Gieseking, Wilhelm Kempff und Georg Kulenkampff. Die Berliner Philharmoniker geben fünf Gastspielkonzerte, von denen Wilhelm Furtwängler drei und Hermann Abendroth (Leipzig) und Willem Mengelberg (Amsterdam) je eines dirigieren. Ein Kammerkonzert-Zyklus, der sechs Veranstaltungen umfaßt, wird das Trio Erdmann-Moodie-Schwamberger (Köln), das Trio Italiano (Casella-Poltronieri-Bonucci), das Quartetto di Roma, das Calvet-Quartett (Paris), das Stroß-Quartett (München) und das Wendling-Quartett (Stuttgart) nach Hamburg bringen.

Die „Museumsgesellschaft" Frankfurt a. M. plant zwölf große Freitags-Symphoniekonzerte unter Georg L. Jochum, Wilhelm Furtwängler und Willem Mengelberg. Als Solisten sind verpflichtet: Viorica Ursuleac, Jo Vincent, Gertrude Rünger, Gerhard Hüsch, Helmut Schuhmacher, Miguel Candela, Cäcilie Hansen (Violine), Otto Bogner, Gaspar Cassado (Violoncello), Edwin Fischer, Alfred Cartot, Mitja Nikisch, Eduard Erdmann (Klavier).

Die Städtischen Konzerte Remscheid bringen in der kommenden Spielzeit an zeitgenössischen Werken unter Leitung von Horst Margraf, Prof. Dr. Felix Oberborbeck und Prof. Hermann Abendroth u. a. Jarnachs Musik mit Mozart, Klenaus Altdeutsche Liedersuite, Kempffs Klavierkonzert, Graeners Comedietta, Bläsersextett von Hans Herwig-Hagen,

ferner des Kriegsgefallenen Rudi Stephan „Musik für Orchester".

Im kommenden Konzertwinter bringt Carl Schuricht in Wiesbaden u. a. die „Sinfonie" von Friedemann Bach, „Drei Orchesterballaden" von Boris Blacher und die 3. Symphonie des Holländers Henk Bading zur Uraufführung. Ferner gelangen erstmalig zu Gehör: „Liebeszauber" von Rudi Stephan, „Heinzelmännchen"-Ballade von Hans Pfitzner, „Präludium für Orchester" von Ernst Pepping, „Couperin-Suite" von Richard Strauß, „Drei Bauernstücke" von Werner Egk und „Galante Tänze" von Zoltan Kodaly.

Die Schlüterhof-Konzerte im Berliner Stadtschloß erhielten eine besondere künstlerische Note durch die Mitwirkung des Plaß'schen Bläserchors. Fast sämtliche aufgeführten Werke wurden in einer eigenen Bearbeitung des Dirigenten teilweise unter Erneuerung der überlieferten Melodiefragmente zur Aufführung gebracht. Plaß hat sich besondere Verdienste um die Hebung der Turmmusik-Literatur durch seine unermüdliche Sammeltätigkeit und durch eigene stilvolle Kompositionen erworben.

Prof. Leopold Reichwein leitet drei Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters. Das erste Konzert am 4. Oktober bringt als besonders interessante Darbietung Orchestergesänge von Charles Flick-Steger und Bruckners 1. Sinfonie c-moll.

Die Orchestervariationen des Münchener Komponisten und Pfitzner-Schülers Paul Winter wurden von Dr. Rudolf Kloiber, dem musikalischen Oberleiter des „Theaters der Bayerischen Ostmark" (Regensburg) für eines der Symphoniekonzerte zur Erstaufführung angenommen.

Die mit großem Erfolg im Oktober 1934 von der Reichsmusikkammer ins Leben gerufene Konzertreihe „Stunde der Musik" ist in die Obhut der Stadtverwaltung Berlin übernommen worden und wird auch im Winter 1935/36 fortgeführt werden. In den Konzerten während der ersten drei Monate des Winters wirken mit u. a. Maria Müller, die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker, Hedwig Faßbaender, Günther Ramin, Reinhard Wolf, Paul Grümmer, das Elly-Ney-Trio, das Brunier-Quartett, das Calvett-Quartett.

Die Magdeburger städtischen Sinfoniekonzerte, die unter der Leitung von GMD Erich Böhlke stehen, haben einen ständig wachsenden Erfolg zu verzeichnen. Schon jetzt sind sämtliche Konzertanrechte für die Spielzeit 1935 bis 1936 ausverkauft, so daß die Zahl der Konzerte von sechs auf sieben erhöht wurde.

Die Sinfoniekonzerte der Sächsischen Staatskapelle unter der Leitung von GMD Dr. Böhm werden neben den Werken unserer großen Meister der Musik einen Querschnitt durch das zeitgenössische Musikschaffen bringen. An Ur- und Erstaufführungen sind vorgesehen Werke von Boris Blacher, Zoltan Kodaly, Josef Lederer, L. Mancinelli, Miklos Rozsa, Kurt Striegler, Rudolf Wagner-Regeny, Grete von Zieritz und Schuberts Arpeggione-Sonate in der Bearbeitung von Gaspar Cassado.

Die Solisten der städtischen Sinfoniekonzerte in Halle unter Leitung von GMD Bruno Vondenhoff sind Prof. Wilhelm Kempff, Prof. Georg Kulenkampff, Prof. Alfred Hoehn, Günther Baum, das Elly-Ney-Trio und Sigrid Onegin. Das Programm bietet an Neuheiten die Uraufführung der Orchester-Suite „Die 4 Temperamente" von Hans Kleemann und die Erstaufführung von Pfitzners Scherzo.

Aus Anlaß des 60. Geburtstages des Komponisten MD Josef Knettel, Bad Kreuznach-Bingen, fand im großen Kursaal zu Bad Kreuznach ein Sonderkonzert unter Leitung des Komponisten statt, bei dem nur Knettelsche Kompositionen, darunter mehrere Uraufführungen zum Vortrag gelangten.

Die Gewandhaus-Konzerte unter GMD Prof. Herm. Abendroth in Leipzig bringen in der kommenden Spielzeit unter Leitung von Prof. Hermann Abendroth, Paul Schmitz, Edwin Fischer und Wilhelm Furtwängler u. a. Felix Draesekes „Sinfonia tragica", Regers „Sinfonietta", Ferruccio Busonis „Lustspielouvertüre", eine sinfonische Dichtung Mieczyslav Karlowiszs, Pfitzners „Klavierkonzert", Georg Göhlers „Passacaglia über ein Thema von Händel", Georg Vollerthuns Ouvertüre „Islandsaga", Rezniceks „Chamissovariationen", Richard Wetz' „Kleistouvertüre", S. W. Müllers 2. Sinfonie. Unter den Solisten befinden sich: Elly Ney, Sigrid Onegin, Wilhelm Backhaus, Gaspar Cassado, Walter Gieseking, Willy Völker, Helene Fahrni, Anny Quistorp, Anton Rohden und Edgar Wollgandt.

Für die nächste Spielzeit wurde in Kassel das Arbeitsverhältnis zwischen Lehrergesangverein und Landestheater erneuert. Es sind folgende Werke zur Aufführung vorgesehen: „Messias" von Händel am 17. November 1935 im „Hofjäger", „Matthäus-Passion" von J. S. Bach im April 1936 im Landestheater und die „Neunte Symphonie" von Beethoven am 18. Mai im Landestheater.

In den Veranstaltungen des Vereins der Musikfreunde in Kiel kamen Werke zeitgenössischer Komponisten zu Gehör, darunter die VIII. Sinfonie von Hans Fleischer und eine Erstaufführung der „Nächte in spanischen Gärten" von de Falla.

Das Amt für städtische Musikpflege in Altona hat für den Winter vier Konzerte mit Orchester und sechs Kammermusiken vorgesehen, die unter der Leitung von Willi Hammer stehen. Aus Anlaß des 75. Geburtstages von Professor Felix Woyrsch dirigiert der Jubilar seine Böcklin-Fantasien und als Erstaufführung das für Chor und Orchester komponierte „Deutsche Sanktus". Ferner findet die Uraufführung eines Orchesterwerkes des Hamburger Komponisten Heinrich Sthamer und die Erstaufführung „Das deutsche Volksliederspiel" von Hermann Zilcher statt.

Frederic Lamond wiederholt in diesem Jahr seine „7 historischen Klavier-Abende" im Beethovensaal, Berlin. Außerdem wird Prof. Lamond, einer der letzten Liszt-Schüler, mitwirkend an den Ungarischen Liszt-Veranstaltungen teilnehmen, die anläßlich des 125. Geburtstages sowie des 50. Todestages des Meisters 1936 in Budapest durchgeführt werden.

Rich. Wagners „Kinder-Katechismus", komponiert zum 36. Geburtstag seiner Gattin Cosima, kam am 30. September im Rahmen eines Konzertes des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, Ortsgruppe Stuttgart, zur ersten öffentlichen Aufführung, nachdem das Werk von Frau Winifred Wagner, die diesem Konzert beiwohnte, freigegeben wurde.

In Flensburg spielte Prof. Walter Schulz-Weimar, gemeinsam mit Edm. Schmid, auf einer Konzertreise durch Schleswig-Holstein — zum ersten Male in einem Konzertsaal — die drei Gambensonaten von J. S. Bach an einem Abend.

Richard Trunks Männerchorwerk „Haralds Tod" bringt der Friedrichshafener Liederkranz unter MD Frommlet.

Die Harfenistin Ursula Lentrodt wurde von mehreren hervorragenden Dirigenten für die Wintersaison als Solistin verpflichtet.

August Klughardts Konzert für Oboe und Orchester gelangt in Zürich zur Aufführung.

Die junge Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona veranstaltet unter der künstlerischen Leitung von Manfred Mentzel und Kurt Pickert im Konzertwinter 1935/36 sieben Konzerte: Zwei Kammermusikabende (Ausführende: Collegium musicum für alte Musik); zwei Chorkonzerte: Bach „H-moll Messe" und Händel „Deborah" (Ausführende: Chor der Bach-Gemeinschaft); zwei Kammerchorkonzerte (Ausführende: Hamburger collegium musicum vocale) mit Werken von Palestrina, Gabrieli, Senfl, Schein, Fink, Eccard, Distler, Kaminski und Ludwig Weber; ein Orgelkonzert von Günther Ramin und ein Orchesterkonzert (Ausführende: Niederdeutsches Kammerorchester).

Kurt von Wolfurts Klavierkonzert, das vergangenen Winter in 15 Städten gespielt wurde, kommt in Hannover, Essen, Dortmund und Oslo zu Gehör.

Von dem auch in Deutschland bekannten Wiener Komponisten Wilhelm Jerger kommt in den diesjährigen Philharmonischen Konzerten in Wien unter Weingartners Leitung die „Partita für Orchester" zur Aufführung. Die Wiener Konzerthausgesellschaft bringt das „Erlösungsoratorium" desselben Komponisten zur Uraufführung.

Das städtische Orchester der Schumann-Stadt Zwickau veranstaltet unter der musikalischen Oberleitung von MD Kurt Barth im kommenden Winter 10 große Orchesterkonzerte und 4 Kammermusikabende. Neben bedeutenden Solisten, wie Gustav Havemann, Alfred Hoehn, Edmund Schmid, Rosalind von Schirach, Sturzenegger hat Kurt Barth einheimische Künstler und den Nachwuchs verpflichtet. Das Programm ist sehr reichhaltig und zeugt von gesunder Aufbauarbeit.

Das Leipziger Gewandhaus-Orchester spielte im Rahmen der Kulturtagung auf dem Reichsparteitag unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe Beethovens 5. Symphonie.

Die soeben fertiggestellte Cello-Sonate op. 101 von Paul Graener wird demnächst in Brandenburg (Havel) von Paul Grümmer uraufgeführt.

Prof. Wilhelm Stroß wurde von GMD Prof. Krasselt-Hannover für das erste Sinfoniekonzert der Städt. Bühnen am 29. und 30. September eingeladen, das Violinkonzert von Hans Pfitzner zu spielen.

Ludwig Hoelscher hat das neue Cello-Konzert von Hans Pfitzner in sein Repertoire aufgenommen und wird es bereits im kommenden Konzert-Winter, u. a. im Reichssender Köln, zur Aufführung bringen.

Fritz Reuters „Spiel vom deutschen Bettelmann" kommt in Jever (Oldenburg), unter der Leitung von Obermusiklehrer Freese zur Aufführung.

Richard Wetz' „Traum-Sommernacht" für Frauenchor brachte Mitte August der Reichssender Hamburg; die drei gemischten Chöre aus op. 56 der Singekranz in Heilbronn. Sein „Weihnachtsoratorium" hommt in diesem Winter in Breslau zur Aufführung.

Der Pianist Siegfried Grundeis wurde für das Lisztjahr 1936 zu Konzerten in Berlin, Köln, München, Stuttgart und Basel verpflichtet.

Herb. Albert brachte vor kurzem in Baden-Baden zur gelungenen Uraufführung „Russische Tänze" von A. Tscherepnin jun. — eine Reihe fein gearbeiteter Orchesterstücke, welche die Stimmungen der „russischen Seele" außerordentlich gut wiedergeben. Prof. Grümmer spielte mit Erfolg die „Georgische Rhapsodie" desselben talentvollen Komponisten, ein Werk, das

man bereits im vorigen Winter in Paris zum ersten Male zu hören bekam. A. v. R.

Das Prisca-Quartett zu Köln veranstaltet in diesem Winter 8 Kammermusikabende, die fast ausschließlich dem Schaffen der Klassiker gewidmet sind.

Zum 20jährigen Bestehen der Auerbachschen Chor- und Orchestervereinigung zu Altenkrempe i. Holstein veranstaltete dessen rührige Begründerin und Leiterin Frau Magda Auerbach in der dortigen Kirche ein Aufführung von Brahms' „Requiem", was umso verdienstvoller ist, als dies nur unter Überwindung größter Schwierigkeiten möglich war, wie sie eben nur die innere Begeisterung und Liebe zur Kunst bezwingt.

Die Dresdener Philharmonie veranstaltet im kommenden Winter 10 Anrechtskonzerte, die neben den Werken der Altmeister aus dem Schaffen der lebenden Generation: Hans Pfitzners „Scherzo für Orchester", Richard Strauß' „Tod und Verklärung", Rudi Stephans „Musik für Orchester" und Werner Egks „Georgica" zu Gehör bringen. 8 weitere Abende schließen sich zu einem Mozart-Bruckner-Zyklus.

Im Rahmen der unter Leitung von GMD Scheinpflug veranstalteten Kurkonzerte zu Swinemünde sang Charlotte Schwenn-Stettin mit gutem Erfolg „Elsas Traum" aus „Lohengrin".

Gelegentlich des großen Gemeinschaftssingens von 1500 Sängern aus Essen (M.G.V. Concordia), Bochum, Gelsenkirchen und Wanne in Wallenscheid hatte die Uraufführung des Männerchores a capp. „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben" von Dr. Kranzhoff starken Erfolg.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Florizel von Reuter arbeitet gegenwärtig an einer zweiaktigen komischen Oper, die den Titel „Liebesnacht im Schloß" tragen soll und deren Text von ihm selbst stammt.

Werner Egk wird seine drei Orchesterstücke „Georgica" als Ballettwerk umarbeiten, das im Oktober an den städtischen Bühnen Düsseldorf unter der Leitung von Ballettmeister Aurel von Milloß zur Uraufführung kommen soll; das Werk wird als bayerisches Nationalballett eingerichtet.

Armin Knab vollendete die Komposition einer „Erntekantate" für zwei Solostimmen, Chor und Orchester.

Kurt Atterberg, dessen Klavierkonzert (1. Satz) kürzlich beim Musikfest in Lübeck sehr gut aufgenommen wurde, hat den 2. Satz fertig instrumentiert und arbeitet jetzt am letzten. Das ganze Werk soll im April 1936 in Stockholm aufgeführt werden. Ferner arbeitet der Komponist zur Zeit seine 1919 entstandene zweiaktige Oper „Härvart Harpolekare" („Hervarts Heimkehr") grundlegend um. Das Werk erhält gleichzeitig eine vollkommen neue schwedische wie auch deutsche Textfassung.

Der schwedische Komponist Natanael Berg, der durch sein „Pezzo sinfonico" und seine Oper „Engelbrekt" (reichsdeutsche UA. 1933 in Braunschweig in der deutschen Übertragung von Fritz Tutenberg) auch in Deutschland bekannt wurde, hat eine neue Oper „Judith" (nach Hebbel) vollendet. Das Werk wurde von der Kgl. Oper Stockholm zur Uraufführung 1935/36 angenommen. Der „Engelbrekt" wird in der kommenden Spielzeit an einer Reihe deutscher Bühnen erscheinen.

Der schwedische Komponist Oskar Lindberg arbeitet zur Zeit an einer Oper, deren Libretto Fritz Tutenberg nach einer Novelle der Lagerlöf „Die Geächteten" schrieb. Die Dichterin nimmt größte Anteilnahme an der Oper und hat bereits der Stockholmer Presse gegenüber ihre größte Zufriedenheit am Libretto und der werdenden Vertonung ausgesprochen.

Der junge schwedische Komponist A. Henneberg arbeitet an einer Oper „Peruanische Liebessage", die er in dem deutschen Libretto von Fritz Tutenberg vertont.

Werner Creutzburg (Trier) hat im Auftrag des Intendanten Erwin Dietrich (Coburg) eine neue Musik zum „Sommernachtstraum" geschrieben, die im September am Landestheater Coburg zur Uraufführung kommt.

Lutz Helger, der sich einen Namen als Kapellmeister und Chordirektor des Stadttheaters Konstanz gemacht hat, hat eine Oper „Heinz Siebenstreich" vollendet; den Text dazu hat er selber geschrieben.

Aus bisher unbekannten Werken Rossinis hat Bernhard Paumgartner eine Partitur zu einem Singspiel zusammengestellt, dessen Text Hans Adler schrieb. Unter den Musikstücken befindet sich auch eine Suite, die Rossini zur Eröffnung der ersten italienischen Eisenbahn geschaffen hat.

Der Münchener Komponist Fritz Neubert bearbeitet Paul Heyses „Vanina Vanini" als Oper.

Erich Mirsch-Riccius arbeitet augenblicklich an einer Oper „Der Zauberer von Hameln".

Georg Vollerthun schreibt eine Oper: „Die Orgel von Wismar".

Roderich von Mojsisovics hat soeben ein neues Textbuch zu Mozarts „Titus" unter Beibehaltung des alten Titels „Die Milde des Titus" und Beibehaltung der Reihenfolge der Musikstücke des Originals geschrieben. Er ist hierbei von dem Gedanken geleitet worden, daß Mozarts herrliche, zu Unrecht beiseite geschobene Musik unter der stilistischen Diskrepanz zwischen dieser und der steifledernen Handlung Metastasios leidet. Dem ausgesprochenen Rokokocharakter der

Mozartschen Musik sucht er durch eine Rokokokomödie, die an dem Hofe eines Duodezfürsten des 18. Jahrhunderts spielt, gerecht zu werden.

VERSCHIEDENES

Das Warschauer Friedrich - Chopin-Institut plant die Herausgabe eines Chopin-Gesamtkataloges, der sämtliche bisher erschienenen und noch erscheinenden Ausgaben Chopinscher Werke, Schallplatten mit Kompositionen Chopins und die gesamte Literatur über den polnischen Meister verzeichnen soll. Das Institut bittet alle fraglichen Stellen, Verleger, Schallplattenfirmen usw., um Übersendung von Katalogen und Verzeichnissen an den 2. Sekretär des Friedr. Chopin-Institutes, Herrn M. Idzikowski, Warschau, Szustra-Str. 31/I.

Ein Friedrich Silcher-Museum wurde in Silchers Geburtsort Schnait bei Schorndorf i. Wtbg. in seinem Geburtshaus dicht bei der Kirche eingeweiht.

Das Geburtshaus des im Februar verstorbenen Komponisten Edward Elgar wurde jetzt angekauft, um darin eine nationale Gedenkstätte zu schaffen. Führende englische Musiker fordern zu Spenden für diesen Zweck auf. Gleichzeitig veröffentlicht der „Listener" die Bruchstücke von Elgars unvollendet hinterlassener Symphonie.

Der Sonderbeauftragte für Musikwesen beim Reichsarbeitsminister, Hermann Blume, führte bereits lange vor der Machtübernahme einen Aufklärungsfeldzug gegen den Verdeutscher des Niederländischen Dankgebets, Joseph Weyl. Dem Verleger des Dankgebetes war es aber gelungen, die angeblich ausreichenden Abstammungsurkunden zu erhalten, worauf eine Ehrenrettung Joseph Weyls erfolgte. Erst den gründlichen Nachprüfungen des Sachverständigen für Rasseforschung ist es gelungen, den Nachweis der jüdischen Abstammung zu erbringen. Deshalb muß jetzt die Forderung erhoben werden, die eingebürgerte Fassung des Dankgebetes auszurotten. Der Berufsstand der deutschen Komponisten hat auch bereits eine Neufassung von Text und Musik durch Käthe Sommer und den Komponisten Hermann Blume als wertvollen Ersatz für das „Altniederländische Dankgebet" bezeichnet. Es heißt jetzt „Deutsches Dankgebet".

Die Geschäftsführung des Beethoven-Ewigkeitsdenkmals Bonn teilt mit, daß sie ihre Tätigkeit nach erfolgter Genehmigung der Lizenzen für Konzerte und Verträge zu dessen Gunsten seitens des Reichs- und Preußischen Innenministeriums wieder aufgenommen hat. Dem Geschäftsführer Emil Tschirch ist es gelungen, die ersten Spenden von dem ehemaligen Botschafter der Vereinigten Staaten, Shurmann, und dem ersten Musikinstitut der U.S.A., dem Curtis-Bock-Institut in Philadelphia, zu erhalten. Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, begrüßt die Aktion und wünscht ihr besten Erfolg.

Vier griechische Hymnen, die vor etwa viertausend Jahren geschrieben wurden, sind in Medinet Madi, einem Dorfe in der ägyptischen Provinz Fayum, entdeckt worden. Sie sind eingraviert auf zwei Säulen am Eingang eines kürzlich ausgegrabenen Tempels des Ermuthis, eines altägyptischen Erntegottes.

Ein Unterstützungsprogramm für die 25 000 erwerbslosen Musiker der Vereinigten Staaten sieht eine monatliche Beihilfe von 3 Millionen Dollar vor, mit denen man 500 Musikgruppen mit insgesamt 18 000 Künstlern finanzieren will.

Die Reichsbahn beabsichtigt einen „tönenden Zug" einzustellen, der in jedem Abteil einen Lautsprecher enthält.

Es gibt in Deutschland zur Zeit 7000 Harmonika-Vereine, darunter 1000 Handharmonika-Vereinigungen, ferner 6000 Schulorchester für Mundharmonika.

Wie im elften Lagebericht der Deutschen Akademie für den Südosten mitgeteilt wird, hat die Athener Akademie die Herausgabe einer Sammlung griechischer Volkslieder in deutscher Übersetzung beschlossen. Die Übertragungen stammen von der als Übersetzerin schon mehrfach hervorgetretenen Berliner Schriftstellerin Hedwig Lüdecke.

Unter den Besuchern der regelmäßigen Montags-Promenadenkonzerte in Queens Hall, den sogenannten Promsters, ließ die Londoner „Radio Times" eine Umfrage unter dem Motto: „Hören wir zu viel Wagner?" abhalten. Sie ergab, daß diese Hörer zu einem weit größeren Teile, als man angenommen hatte, Wagnerianer waren.

Der Reichsjustizminister hat Richtlinien für das Strafverfahren erlassen, wonach das öffentliche Interesse „bei Verletzung des literarischen, künstlerischen und gewerblichen Urheberrechts bejaht werden müsse". In diesen Richtlinien wird gesagt, daß angesichts der wirtschaftlichen Notlage, in der sich viele der von Verletzungen des literarischen, künstlerischen und gewerblichen Urheberrechts betroffenen geistigen Arbeiter befinden, der Staatsanwalt bei der Prüfung der Frage nicht engherzig verfahren dürfte. Künftig wird also in entsprechenden Fällen der Verletzer geistigen Eigentums mit der Verfolgung durch die Strafbehörden zu rechnen haben.

Durch eine Verordnung des bayerischen Staatsministeriums des Innern wird im Lande Bayern der Mißbrauch der Kampflieder der nationalsozialistischen Bewegung durch Umdichtung des Textes, durch Benutzung ihrer Melodie für einen

fremden Text oder in ähnlicher Weise verboten. Auch die sogenannten „nationalen Potpourris“ werden untersagt. Die Verordnung, die Geldstrafen bis 150 Mark oder Haft bis zu zwei Wochen vorsieht, tritt sofort in Kraft.

Das neue japanische Urheberschutzgesetz, das am 15. Juli in Kraft getreten ist, verlangt die Angabe der Schallplatten-Hersteller und der Fabriknummer bei Rundfunksendungen. Das Verkehrsministerium, das den Rundfunk zu überwachen hat, verbietet jedoch Werbung jeder Art und besteht deshalb auch darauf, daß die Namen der Hersteller nicht genannt werden.

Im Auftrage der Kgl. Italien. Akademie in Rom hat der Historiker Alessandro Luzio die briefliche und musikalische Hinterlassenschaft Verdis bearbeitet und jetzt zwei umfangreiche Werke herausgegeben, die 143 Briefe des Komponisten und 83 Schriftstücke von seiner zweiten Frau Giuseppina Strepponi enthalten.

Ein Großhandelsbetrieb für Musikinstrumente an Klubleiter und Musiklehrer hatte Instrumente angeboten gegen Gewährung einer Provision von 25 bis 33$^1/_3$%. Die betreffende Großhandelsfirma wurde vom Landgericht Stuttgart verurteilt, einen Verkauf zu diesen Bedingungen in Zukunft zu unterlassen, und zwar mit der Begründung, daß der Musikwarengroßhandel nach dem Prinzip der Handelsüblichkeit nur solche Unternehmen oder Einzelhändler als Wiederverkäufer ansieht, die eine fortgesetzte Tätigkeit ausüben, ihren Geschäftsbetrieb anmelden und ein Lager halten.

Die deutsche Schallplattenindustrie gibt bekannt, daß der Gesamtumsatz des Jahres 1935 aller Wahrscheinlichkeit nach nicht sehr viel über den des Jahres 1934, mit 10 Millionen Platten hinauskommen werde. Die Ausfuhr ist beträchtlich zurückgegangen, und zwar von den Spitzenjahren 1929 und 1930 mit über 5 Millionen Platten in den ersten 5 Monaten bis zu 0,69 Millionen Stück in den ersten 5 Monaten des Jahres 1935.

Die Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth, die planmäßig alle Erinnerungen aus der Zeit des Bayreuther Meisters und seines Kreises sammelt, hat in letzter Zeit eine Reihe wertvoller Neueingänge verzeichnen können. Reichsminister Dr. Frick stiftete die Vorstudie zu dem in München befindlichen Beckmannschen Gemälde „Richard Wagner im Kreise seiner Gemahlin, Franz Liszts und Hans von Wolzogens“. Der Kölner Fabrikbesitzer Heinrich Bales vermehrte seine bisherigen, zahlreichen Zuwendungen um das Lenbach-Porträt der Frau von Mouchanoff-Kalergis, der geistvollen Freundin Wagners in der schweren Pariser Tannhäuserzeit. Der unermüdlichen Schöpferin und Leiterin der Gedenkstätte, Frl. Helena Wallem, ist es gelungen, aus dem Nachlaß des berühmten Wagnersängers Theodor Reichmann die von Wagner für den Künstler persönlich niedergeschriebene Begleitung zu den Amfortas-Szenen im „Parsifal“ zu erwerben. Von hohem Wert sind 17 Bühnenbildmodelle, die nach Angaben Siegfried Wagners angefertigt wurden, mit handschriftlichen Angaben und flüchtigen Farbskizzen Siegfried Wagners sowie Briefe der Familie Wagner, darunter drei des Meisters selbst. Eine weitere Bereicherung ist auch der Erwerb der Briefe Wagners an Friedrich Feustel, durch die die umfangreiche Handschriftensammlung der Gedenkstätte um 180 zum Teil noch unveröffentlichte Briefe des Meisters vermehrt werden konnte.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die deutsche Altistin Johanna Egli sang an den Reichssendern Königsberg, Hamburg, Leipzig, ebenso in Bern und Zürich Werke von Reger und Hermann Zilcher. Die Künstlerin ist unter den neuesten Kultur-Schallplatten mit Reger's „An die Hoffnung“ und Mozart's „laudamus te“ aus der großen c-moll-Messe vertreten.

Fritz Werners Kantate „Und es ward Licht“ für gem. Chor, Solo, Orchester und Orgel gelangte im Rahmen der von der Reichssendeleitung veranstalteten Reihe „Zeitgenössische Musik“ von Frankfurt aus über alle deutschen Sender zur Wiedergabe.

Der Präsident der Reichsrundfunkkammer, Ministerialrat Horst Dreßler-Andreß, hat die „Erste Anordnung über die Mikrophonprüfung“ erlassen. Damit beginnt nunmehr auch im Rundfunk der berufsständische Aufbau nach den nationalsozialistischen Forderungen des Reichskulturkammergesetzes. Denn zur Mitwirkung an einem Sendebetrieb ist künftig nur berechtigt, wer die Mikrophonprüfung besitzt. Die Reichssender sind verpflichtet, nur solche Mitwirkende zu beschäftigen, die einen Ausweis über ihre Mikrophoneignung besitzen. Die Feststellung der Mikrophoneignung erfolgt durch eine Prüfung, die bei den Reichssendern gemäß einer Prüfungsverordnung durchgeführt wird. Nicht berührt werden von dieser Maßnahme einzig die Volkskunst-Veranstaltungen.

„Das lichte Land“, Kantate für Soli, Chor und großes Orchester nach Gedichten von J. Rundt, Musik von Albert Henneberg (Op. 25) erlebte kürzlich am Stockholmer Rundfunk ihre erfolgreiche Uraufführung. Das Werk wird wahrscheinlich noch in diesem Konzertwinter in der deutschen Übertragung von Fritz Tutenberg seine Uraufführung in Deutschland erleben.

Der Reichssender Hamburg begann kürzlich eine Sendereihe „Die nordische Brücke“, die mit

der Gegenwartskunst der nordischen Völker vertraut machen soll.

Prof. Walter Schulz-Weimar spielte in letzter Zeit in den Reichssendern Berlin, Königsberg, Leipzig, Hamburg und im Deutschen Kurzwellensender selten gehörte Gamben-Werke u. a. von Haydn, Hammer, Marais und Rinkens.

Im Reichssender Breslau fand in einer Veranstaltung „Zeitgenössischer Musik" mit Übertragung auf alle deutschen Sender eine Aufführung von Ernst Schliepes „Deutsche Kantate" für Soli, Chor und Orchester statt.

Paul Graeners Orchesterwerk „Pan-Suite" kommt im Reichssender Frankfurt zur Aufführung. Seine romantische Komposition für großes Orchester „Waldmusik" gelangte in Berlin, München und Nürnberg zur Aufführung.

Hermann Grabners „Alpenländische Suite" kam durch den Reichssender Hamburg zu Gehör.

Joachim Kötschaus Serenade für Orchester, Werk 21, kam kürzlich im Reichssender Leipzig durch das Leipziger Sinfonieorchester unter Leitung von Theodor Blumer zur Uraufführung.

Am 27. Oktober veranstaltet der Rundfunk eine Weltringsendung „Jugend singt über die Grenzen", an der sich die Jugend aller Staaten der Erde beteiligen wird. Die deutsche Jugend singt zwei neue Lieder der Hitler-Jugend Heinrich Spitta „Wir sind die junge Bauernschaft" und Helmut Papierski „Es dröhnet der Marsch der Kolonne".

Casimir von Paszthorys Klaviertrio kam kürzlich durch das Hamburger Funktrio im Reichssender Hamburg zu einer ausgezeichneten Wiedergabe. Seine symphonische Dichtung „Thyll Uilenspiegel" wird demnächst von Breslau gesendet.

Von Alex Grimpe gelangte kürzlich die im Auftrage des Reichssender Hamburg geschriebene sinfonische Musik für großes Orchester zu Hans-Walter Breyholdts Hördrama „Hauptmann Brühl" im Hamburger Sender unter eigener musikalischer Leitung des jungen Hamburger Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Reichssender Breslau brachte im Mai ds. Js. in einer Kompositionsstunde Werke unseres Mitarbeiters Paul Mittmann-Breslau: 4 Intermezzi für Klavier, Mezzosopranlieder und Rhapsodie e-moll für Flöte und Klavier und im Juni ds. Js. in einem Konzert des Plüddemann'schen Frauenchors 4 Chöre.

Der neue Lieder-Zyklus von Georg Vollerthun, op. 28 „Vier Lieder aus Ostland", nach Texten von Agnes Miegel, gelangte nach der am 5. August erfolgten Ursendung im Reichssender Königsberg mit Georg Höllger als Solist jetzt auch im Reichssender Berlin von Hans Körner, mit dem Komponisten am Klavier, zum Vortrag.

Auf Vorschlag des Berufsstandes der deutschen Komponisten hatte die Reichssendeleitung ein neues größeres Chorwerk von Ernst Schliepe zur Uraufführung innerhalb der Sendereihe „Zeitgenössische Musik" angenommen. Das Werk führt den Titel „Deutsche Kantate" und ging im Laufe des Sommers über alle Sender.

Zu dem Märchenspiel „Genoveva im Walde" von R. Billinger schrieb Herbert Brust eine Musik. Erstaufgeführt wurde das Werk am Reichssender Königsberg. Die Funkpresse bedauert, daß dieses Spiel nicht als Reichssendung gebracht wurde.

„Die Stunde der Nation" vom 9. August war dem Schaffen Joh. Abraham Sixt's gewidmet. Es erklangen Nr. 2 und 3 der vor einiger Zeit erschienenen drei Trios für Klavier, Violine und Cello, bearbeitet von Dr. Erich Fischer, sowie einige andere seiner Instrumentalwerke.

MUSIK IM FILM

Aus USA kommt die Nachricht, man wolle die „Faust"-Oper verfilmen. Eine Opernfilmgesellschaft ist gegründet worden, die das Werk ins Filmische transponieren soll, wozu G. W. Papst (der mit Schaljapin „Don Quichotte" drehte) ausersehen ist.

„Die Zauberflöte" erscheint als Opernquerschnitt der Comedia-Tonfilm unter Leitung von Dr. Ernst Praetorius.

Kammersänger Alfred Jerger übernimmt die Titelrolle eines Johann Strauß-Films, der den letzten Lebensabschnitt des gealterten Walzerkönigs behandelt.

Die schwedische Filmindustrie plant eine Verfilmung der Oper „Der Postillon von Lonjumeau", sowie die Herstellung eines Rich. Wagner-Filmes, dessen musikalische Leitung angeblich Wilhelm Furtwängler übernehmen soll.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Günter und Pauline Raphael spielten im Sommer auf zwei Klavieren in den Sendern Stockholm, Helsingfors und Oslo. Auf dem Programm standen die beiden doppelklavierigen Konzerte von Joh. Seb. Bach und eine Suite für zwei Klaviere von Günter Raphael. Diese Suite, die noch Manuskript ist, wird in der Orchesterfassung in der kommenden Spielzeit von den drei genannten Sendern zur Aufführung gelangen.

Die Choralstudien, op. 12, von Paul Krause wurden kürzlich in der City Hall in Liverpool, in der Guildhall von Plymouth und in der St. Stephens Church zu Guernsey aufgeführt.

Unter der Schirmherrschaft des deutschen Gesandten veranstaltete die deutsche Singakademie in Buenos Aires im Cervantes-Theater eine Händel-Gedenkfeier. Die Festansprache hielt der

Direktor der argentinischen Akademie der schönen Künste Besio Moreno.

Der seit fünf Jahren an der Stockholmer kgl. Oper wirkende deutsche Kapellmeister Kurt Bendix dirigierte auf Einladung des Budapester Radio ein großes Orchesterkonzert mit deutscher und moderner schwedischer Musik.

Die Regensburger Domspatzen gastierten Ende September in Holland mit 4 Konzerten in Heerlen, Den Haag, Amsterdam und Utrecht.

In Buenos Aires wurde Wagners „Tannhäuser" im Teatro Colon unter Leitung von Dr. h. c. Fritz Busch und Prof. Carl Ebert aufgeführt.

Prof. Hermann Abendroth, der Dirigent des Leipziger Gewandhauses, ist eingeladen worden, im Oktober ds. Js. eines der großen Abonnementskonzerte des Londoner Sinfonie-Orchesters in der Queens-Hall zu dirigieren.

Karl Elmendorff, der bereits im Januar 1935 mit außerordentlichem Erfolg die deutsche Opernstagione im Teatro Liceo in Barcelona geleitet hatte, erhielt erneut die Einladung, im Frühjahr 1936 dreimal den gesamten Nibelungenring zu dirigieren.

Prof. Frederic Lamond ist soeben von einer Konzertreise durch Südamerika zurückgekehrt, die ihn nach Brasilien, Uruguay und Argentinien geführt hat. Allein in Buenos Aires konnte er innerhalb von zwei Monaten acht begeistert aufgenommene Konzerte geben. Drei Abende waren Beethoven gewidmet; an den übrigen erklangen Werke von Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms.

Der Magdeburger Madrigalchor, Dirigent Martin Jansen, unternimmt von Ende September bis Anfang Oktober eine Konzertreise durch Jugoslavien. Auf der Hinreise berührt der Chor zunächst Freiberg i. Sa., singt dann in Dresden in der Frauenkirche Werke von Schütz, Draeseke, Haas u. a. und setzt seine Reise mit Konzerten in Budapest, Neusatz, Belgrad, Sarajewo, Ragusa, Agram und in zahlreichen Ortschaften der deutschen Siedlungsgebiete fort. Ein Singen im Reichssender München beschließt die für die Verbreitung deutscher Kunst kulturpolitisch bedeutsame Reise.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1935: 2400. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1935 HEFT 11

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Nachklänge zum 66. Tonkünſtlerfeſt

Gerhard F. Wehle, Berlin, ſchreibt unter dieſem Titel in der „Allgemeinen Muſikzeitung" vom 25. Okt. 1935:

„Die Tagung des *Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins* gab wieder reichlich Gelegenheit zur Stellungnahme in poſitivem und negativem Sinne. In bezug auf die aufgeführten Werke hörte und las man oft die Meinung, es ſei nichts „Neues" zutage gefördert worden. Man machte den Werken den Vorwurf der „Problemloſigkeit" und wies ihnen mehr oder weniger unfreundlich nach, daß ſie von irgendwelchen Vorgängern — Brahms, Strauß, Debuſſy u. a. m. — beeinflußt worden ſeien. Auf der Feſtſtellung ſolcher äußerer Tatſachen beruhten eigentlich die meiſten Beſprechungen.

Demgegenüber ſeien zwei Gegenfragen geſtattet:

1. Kann es eine Muſik geben, die nicht auf den Schultern der Vorgänger aufgebaut iſt?

2. Iſt das völlig „Neue" das Ausſchlaggebende für das Vollwertige, das wir ſuchen?

Zu 1. Beſteht die Möglichkeit, Muſik zu ſchaffen, die gar keine Vorbilder hat? Natürlich iſt die Möglichkeit vorhanden. Wir haben den Fall zur Zeit der Hochblüte des Atonalismus zur Genüge kennengelernt. Dieſe Muſik hatte ſich von der Überlieferung völlig losgelöſt und ſtand nicht mehr auf dem Boden der Vergangenheit. Ihr konnte man nicht nachweiſen, daß ſie von irgendeinem der Großen unſerer Tonkunſt beeinflußt worden war. Sie wollte durch dieſe völlige Entwurzelung aus dem Boden unſerer abendländiſchen Kultur jede „romantiſche" Gefühlsregung im Keime erſticken. Was aber hat uns dieſe Muſik an *ſeeliſchen* Werten gebracht? Wir haben geſehen, daß uns dieſe Artfremdheit in eine Sackgaſſe führte.

Zu 2. Iſt das völlig „Neue" der Maßſtab des Vollwertigen? Dieſe Frage fällt eigentlich mit der erſten zuſammen. Sie beantwortet ſich von ſelbſt. Das Beiſpiel des Atonalismus (der Muſikſprache mit gänzlich anderem, unbekanntem „Wortſchatz") zeigte auch hier, welchen Weg wir ſteuern, wenn das „Neue" als einziger oder wichtigſter Maßſtab für die Bewertung herangezogen wird.

Wie war es denn in der Vergangenheit? Haben unſere ganz Großen immer wirklich Neues geſchaffen? Man ſehe ſich daraufhin einmal das Werk J. S. Bachs an. Man kann kaum irgendwo „Neues" bei ihm finden. Wollte man den Wert ſeiner Werke nach dem für die damalige Zeit wirklich Neuen bemeſſen, müßte Bach nicht an der Spitze unſerer Muſikkultur marſchieren, ſondern als Epigone regiſtriert werden. Es iſt ja auch bezeichnend, daß Bachs Zeitgenoſſen in ihm nicht den überragenden *Tonſchöpfer*, ſondern den genialen *Orgelſpieler* verehrten (von einigen wenigen Ausnahmen abgeſehen).

Heute legen wir an Bach einen ganz anderen Maßſtab, der von den äußeren Stilmerkmalen abſieht und dafür das Augenmerk auf den *ſeeliſchen* Aufbau ſeiner Werke richtet. Hier erſt tun ſich uns ungeahnte Weiten auf.

Paul Schwers und Fritz Bruſt haben in Nr. 40 der AMZ mit feinen und unmißverſtändlichen Worten gezeigt, welche Verwirrung das ewige Schreien nach dem „Fortſchritt" und dem „Neuen" anrichtet und daß es für den Schaffenden nur *eine* Forderung gibt: Natürlichkeit, Übereinſtimmung mit ſich ſelbſt." Und „Der echte Muſiker hat überhaupt nicht nachzudenken oder zu ſpekulieren, wie er zu ſchreiben hat."

Wenn nun ein großer Teil unſerer Kritiker den Nachdruck auf die Forderung nach „Neuem" legt und das Problemhafte, das Experiment in den Vordergrund der Beſprechungen ſtellt, ſo darf man ſich nicht wundern, wenn ungefeſtigte Naturen, beſonders unter der Jugend, hier einhaken und „Neues um jeden Preis" ſchaffen wollen, weil ſie wiſſen, daß ſie dann am meiſten Anwartſchaft haben, beachtet zu werden.

In wieviel Kritiken des diesjährigen Tonkünſtlerfeſtes konnte man aber die Forderung nach *ſeeliſchem* Gehalt als oberſtem Grundſatz finden? Die Forderung nach dem Neuen iſt ſo gleichförmig geworden, daß wir uns nicht wundern dürften, wenn über kurz oder lang eine neue Richtung auftaucht, ein neuer „. . . ismus", der ſich als Paralellerſcheinung zum Atonalismus auswächſt.

Wird aber als höchſtes Erfordernis für die zeitgenöſſiſche Produktion die *ſeeliſche* Spannkraft gefordert, fragt man danach, wieviel der Aufgeführte uns an *ſeeliſchen* Werten zu übermitteln hat, dann muß allerdings an den Kritiker auch die hohe Aufgabe geſtellt werden, nicht nur mit dem Verſtand zu meſſen, ſondern jedem Werk mit der ganzen inneren Bereitſchaft gegenüberzutreten. Dann freilich geht es auch nicht an, als „kühler Beobachter" an die Neuigkeiten heranzugehen, wie einmal ein bekannter Berliner Kritiker von ſich ſelbſt ſprach! Muſik kann man überhaupt nicht kühl beobachten. Tut man das, ſo ſtellt man ſich außerhalb des ganzen muſikaliſchen Geſchehens. Die ſeeliſche Bereit-

ſchaft, ſich mitnehmen zu laſſen, das Geöffnetſein dem Neuen gegenüber — das iſt es, was bei jedem Kritiker, der ſein Amt mit Gewiſſenhaftigkeit verwaltet, im Vordergrund ſtehen ſollte. Das Verſtandesmäßige iſt dann ſozuſagen das Steuer für den Kritiker, damit er nicht vom Gefühl abgetrieben wird und ins Uferloſe hinausgleitet.

Zu einer ſolchen Einſtellung als Kritiker gehört aber, da ſie ein außerordentlich hohes Maß an die geiſtigen und körperlichen Kräfte ſtellt, daß die Spielfolgen nicht überlaſtet werden. Ein Konzert mit neuer Muſik, das von vormittags 12 bis faſt 15.30 Uhr dauert (wie es beim Tonkünſtlerfeſt am Sonntag vormittag in der Singakademie der Fall war), kann unmöglich mit gleicher Spannkraft und immer gleicher innerer Freudigkeit vom Kritiker wahrgenommen werden.

Wie nun verhält es ſich mit dem „Experimentieren", das als ein Vorrecht der Jugend angeſprochen wird? Das Experiment iſt, wie aus dem Wort ſchon hervorgeht, eine rein verſtandesmäßige Angelegenheit, die ſich lediglich auf Äußerliches, auf Stilmerkmale, bezieht. Von dieſer Seite kann das letze Wort in der Kunſt nie geſprochen werden. Der Stil iſt nur der äußere Anſtrich des Werkes. Den ſchöpferiſchen Menſchen ausdrücklich zum Experimentieren aufzufordern, halte ich für ebenſo gefährlich wie überflüſſig; gefährlich inſofern, als er dadurch von der Hauptſache, dem einfallsgemäßen Schaffen, abgelenkt wird. Und überflüſſig deshalb, weil der echte Künſtler überhaupt nicht wie ein Chemiker, experimentiert, ſondern aus innerem Müſſen heraus zu einer Stilart gelangt, die anderen möglicherweiſe als Experiment vorkommt, ihm ſelbſt aber gemäßer Ausdruck ſeiner geiſtig-ſeeliſchen Veranlagung iſt, ſeiner Einſtellung zu dem jeweiligen künſtleriſchen Vorwurf, deſſen er ſich als Mittler bedient. Es iſt daher durchaus möglich und wahrſcheinlich, daß ein Tonſetzer heute in einer dem Außenſtehenden vielleicht als bedenklich erſcheinenden Stilart ſchreibt, während er morgen ein völlig problemloſes Werk ſchafft — eben weil der Stoff, aus dem heraus er formte, für ihn jenſeits des Problems lag*). Das Entſcheidende bei der Beurteilung beider Werke wird nicht in erſter Linie das Neue, das Experiment oder auf der anderen Seite die Problemloſigkeit der Schöpfung ſein dürfen, ſondern die Frage, inwieweit hier die ſeeliſche Spannkraft des Tonſetzers imſtande war, ſich auf den Zuhörer zu übertragen und ihn mitſchwingen zu laſſen. Dieſe Fähigkeit, den anderen mitzureißen, ihn innerlich zu berühren, hängt aber nicht in erſter Linie vom Neuen, vom Experiment ab, ſondern von der Kraft der Perſönlichkeit des Schaffenden. Das aber, was bleibenden Wert hat und die Zeiten überdauert, iſt nicht das Neuartige, das über kurz oder lang doch „veraltet", ſondern die innere, ſeeliſche Haltung.

*) Man denke etwa an das „fortſchrittliche" Werk „Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz, das im Jahre 1625 erſchien und an ſeine 23 Jahre ſpäter veröffentlichte „problemloſe" geiſtliche Chormuſik! Oder an Richard Strauß' „Salome" und „Arabella".

EHRUNGEN

Die in unſerem Oktoberheft abgebildete Heinrich Schütz-Büſte von Profeſſor Hans Haffenrichter-Berlin, wird in einem Bronzeabguß im Rathaus zu Dresden zur Aufſtellung kommen.

Kammerſängerin Marie Jeritza wurde durch die Verleihung des Ritterkreuzes 1. Klaſſe des öſterreichiſchen Verdienſtordens ausgezeichnet.

Die an der Kaiſerlichen Akademie der Tonkunſt in Tokio wirkende deutſche Konzertſängerin Maria Toll hat für ihre Verdienſte um die Förderung deutſcher Muſik im Ausland den Orden des Roten Kreuzes II. Klaſſe erhalten.

Arthur Jahn, der erſte Geiger des Orcheſters des Deutſchen Opernhauſes in Berlin, ebenfalls tätig an der Hochſchule für Muſik, wurde von dem Reichs- und Preußiſchen Miniſter für Wiſſenſchaft, Erziehung und Volksbildung zum Profeſſor ernannt.

Carl Schuricht, der bereits im Vorjahr in Holland einen ganzen Bruckner-Zyklus dirigierte, wurde nach Aufführung der „Nullten" und Siebenten Sinfonie wegen ſeiner Verdienſte als Vorkämpfer Bruckners in Holland ſoeben vom Vorſtand der niederländiſchen Bruckner-Vereinigung zum beratenden Mitglied ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Stadt Berlin hat einen Muſikpreis geſtiftet, der Künſtler und Künſtlergruppen fördern ſoll, die in der Öffentlichkeit noch nicht oder kaum bekannt ſind. Der Preis, über deſſen Verteilung ein Kuratorium entſcheidet, kommt in Höhe von Rm. 5000.— alljährlich bei Eröffnung der Berliner Kunſtwochen zur Verteilung.

Die Stadt Düſſeldorf hat einen alljährlich zu verteilenden Preis für arteigene Kompoſitionen in Höhe von Rm. 5000 ausgeſchrieben. Durch

dieses Ausschreiben will die westdeutsche Kunststadt das neue musikalische Schaffen im nationalsozialistischen, weltanschaulich gebundenen Sinne fördern. Im ersten Jahre soll der Preis einem abendfüllenden Chorwerk für Soli, Chor und Orchester zugesprochen werden. Teilnahmeberechtigt sind alle deutschen Komponisten arischer Abstammung. Das Preisgericht wird sich voraussichtlich zusammensetzen aus dem Führer des Berufsstandes deutscher Komponisten Prof. Graener, dem Leiter der Musikabteilung der NS-Kulturgemeinde Dr. Hermann Gerigk, Oberbürgermeister Dr. Wagenführ, dem Kunstdezernenten Ebel, GMD Balzer, Hauptschriftleiter Herzog und einem weiteren Mitglied der Reichsamtsleitung der NS-Kulturgemeinde. Die erste Aufführung des preisgekrönten Werkes soll im Rahmen der nächstjährigen Konzertzeit erfolgen. Der Preis kann auch geteilt und für ein Jahr ausgesetzt werden. Einsendungen sind bis zum 1. April an das Amt für kulturelle Angelegenheiten, Düsseldorf, Rathaus, zu richten.

E. S.

Für ein Preisausschreiben für Volkslieder werden drei Preise von Rm. 150, Rm. 100 und Rm. 50 für die beste Vertonung eines der Gedichte „Heimat, Liebe, Lebensrätsel" ausgesetzt. Der Rundfunk wird als Preisrichter bestimmt, da jedes der Lieder im Rundfunk gesungen werden muß. Die näheren Bestimmungen sind bei Siegfried Dyck, Königsberg (Pr.), Ziegelstraße 15, gratis zu beziehen.

Der Gau Westmark im DSB beabsichtigt im Rahmen seines nächstjährigen Gausängerfestes in Saarbrücken in einer Darbietung einen Querschnitt durch das westmärkische Chorschaffen zu geben. Die in der Westmark ansässigen oder beheimateten Chorkomponisten werden hiermit aufgefordert, geeignete Werke an die Geschäftsstelle des Sängergaues Westmark, Saarbrücken, Ludwigspark, einzusenden. Die Einsendungen dürfen nicht den Namen des Komponisten tragen, sie müssen mit einem Kennwort versehen sein. Eine beigegebene Briefhülle, welche ebenfalls dieses Kennwort trägt, enthält Angaben über Titel des Werkes und Name des Komponisten. Die eingesandten Werke müssen auch für einfache Chorverhältnisse geeignet, sanglich, nach Text und Musik künstlerisch einwandfrei sein. Erwünscht sind insbesondere Vertonungen von Dichtungen westmärkischer Schriftsteller. Text und Musik müssen dem Charakter des Männerchors entsprechen. Schlußtermin der Einsendungen ist der 31. Dezember 1935. Über die Aufnahme der eingesandten Werke in das Festprogramm entscheidet ein eigens benannter Prüfungsausschuß.

Der Walther-Bachmann-Preis, Dresden, wurde zu gleichen Teilen verteilt, und zwar an einen Pauer-Schüler: Otto Schäfer, Berlin und einen Schüler Walther Bachmanns: Johann Schneider, Marfels.

VERLAGSNACHRICHTEN

Die neue „Werkreihe für Feiergestaltung" im Verlage P. J. Tonger, Köln, wendet sich an alle, denen die bisher üblichen Formen musikalischer und dichterischer Mittel nicht mehr genügen: an die deutsche Staatsjugend, an den Arbeitsdienst, an die Wehrmacht, an Chorvereine und Schulen. Die ersten Veröffentlichungen der Werkreihe sind: „Bauernkantate", Text von Eberhard Wolfgang Möller, Musik von Hermann Unger, „Junges Bekenntnis", ein chorisches Spiel von Herbert Napiersky, „Heldenfeier", „Die Fahne", „Sonnwendfeier", drei chorische Spiele von Rolf Wägele mit begleitender Musik von Hugo W. Schmidt, „Flamme glüh auf!", ein chorisches Spiel für die Sonnenwende von Herbert Napiersky mit Musik von Karl Foltz.

Das volksliturgische Apostolat in Klosterneuburg bereitet ein umfassendes kirchenmusikalisches Nachschlagewerk vor, das im wesentlichen drei Aufgaben erfüllen soll. Es soll zunächst über alle sachlichen Fragen der Kirchenmusik in bündiger, aber doch erschöpfender Form Auskunft geben, weiterhin alle bereits der Geschichte angehörigen Namen enthalten, deren Träger für die Kirchenmusik von Bedeutung sind und schließlich sollen auch in weitem Umfange die lebenden Kirchenmusiker einbezogen werden. Zu diesem Zwecke hat das volksliturgische Apostolat in mehreren liturgischen und kirchenmusikalischen Zeitschriften einen Aufruf an alle prominenten Diener der musica sacra erlassen, in dem um Angabe der Personalangaben gebeten wird.

Dem heutigen Heft liegen wiederum einige Prospekte bei, die dem Leserkreis der ZFM zur Beachtung besonders empfohlen werden:

Die Fa. Koehler & Amelang-Leipzig kündigt eine Reihe von musikalischer Unterhaltungs-Literatur an, während die Fa. Muth'sche Verlagsbuchhandlung-Stuttgart ihr Verlagswerk „Theater wohin —?" ankündigt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Karl Gerstberger verläßt Bremen zum 1. Oktober, um in Berlin die Abteilung Musik in der Zeitschrift „Das innere Reich" aufzubauen.

Das neugegründete Kulturamt der Reichsjugendführung hat sich für seine Musikarbeit eine eigene Musikzeitschrift „Musik und Volk" geschaffen,

die in den Verlagen Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, und Bärenreiter-Verlag, Kassel, gemeinsam verlegt und jetzt vom Kulturamt, Hauptreferat Musik, herausgegeben wird.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Martin Lange: „Die erzieherische Bedeutung der Musik" (Kölnische Zeitung, Köln 7. 9. 35).

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: „Mozart und die Gegenwart" (Kölnische Zeitung, Köln 4. 10. 1935):

„Wenn wir heute Mozarts klassisches Werk als entscheidenden Wesensbestandteil deutscher Musik der Vergangenheit pflegen, so erwächst die Pflicht, es rein und unversehrt, befreit von den Verkleisterungen des 19. Jahrhunderts, der Nation darzubieten. Dabei wirft sich bei seinen auf italienische Dichtungen geschriebenen Opern sofort die immer wieder erörterte Textfrage auf, und es ist ein unbestreitbares Verdienst der NS-Kulturgemeinde, daß sie den feinfühligen Übertragungen Dr. Siegfried Anheißers zu ihrem Recht verhilft und damit den verbreiteten Übersetzungskarikaturen der deutschen Opernbühne endlich ein Ende bereitet. Weiterhin verlangt die Inszenierung eine Gestaltung aus dem Geist der Musik. Wenn z. B. die scharfgezeichnete Kontrastfigur des Monostatos in mißverstandener Weise immer noch ins Gegenteil verzerrt wird, als ob Mozart eine Verdoppelung der komischen Figur des Papageno beabsichtigt hätte, so zeigt dies, wie notwendig diese Forderung erscheint. Und dem Dirigenten obliegt die schwierige Aufgabe, den Mozartschen Stil zu erfassen, der weder in rokokohafter Spielerei noch im tragischen Pathos Beethovens beschlossen ist. Ein ähnliches Verstehen und Eingehen in Mozarts deutsche Kunst ist auch gegenüber seinen anderen Werken notwendig, um ihre Eigenart und Schönheit zu bewahren.

Mozarts Kunst ist in uns heute lebendig, weil sie ebenso wie die der andern großen deutschen Meister in ihrer Art deutsches Wesen gestaltet und verklärt. Es ist eine würdige Aufgabe, weiteste Kreise auch an sie näher heranzuführen und ihnen das Erlebnis einer besonders gearteten großen deutschen Kunst der Vergangenheit zu ermitteln."

Dr. Joachim Herrmann: „Von schlesischer Musik" (Breslauer Nachrichten, Breslau, 28. 9. 35).

Dr. Fritz Stege: „Blinde Musiker" (Der Westen, Berlin, 26. 9. 35).

Litterscheid: „Die städtische Konzertpflege 1935/36 im deutschen Westen" — Starrheit oder Wandel der Konzerttradition (National-Zeitung, Essen, 10. 9. 35):

„In der Auswahl neuester Musik ist aber eine auffällige Bevorzugung solcher Werke zu verzeichnen, die die romantische Tradition nur fortsetzen, und wenige andere, die über sie hinauszuweisen vermögen. Ein flüchtiger Überschlag ergibt folgende abgerundeten Zahlen für die Aufnahme von Werken lebender Komponisten in die Gesamtprogramme der einzelnen Städte: Bochum $^{1}/_{7}$ neue Musik, Dortmund $^{1}/_{4}$, Düsseldorf $^{1}/_{3}$, Duisburg $^{1}/_{6}$, Essen $^{1}/_{3}$, Gelsenkirchen $^{1}/_{8}$, Mühlheim $^{1}/_{3}$, Münster $^{1}/_{8}$, Oberhausen $^{1}/_{6}$. Das sind Zahlenverhältnisse, die sehr viel darüber aussagen, in welch starkem Maße unser Konzertleben von der Musik der Vergangenheit zehrt und zu welch geringem Grade es nur eine wirklich lebendige Musikpflege darstellt. Wenn man sich außerdem noch die Zahlen, in denen die verschiedenen Konzertarten auftreten, vergegenwärtigt, so wird einmal mehr deutlich, wieviel noch zu tun übriggeblieben ist:

	Chorkonzerte	Sinfonie konzerte	Kammer-musikkonzerte
Bochum	3	10	8
Dortmund	2	10	4
Düsseldorf	4	5	6
Duisburg	3	6	4
Essen	3	11	7
Gelsenkirchen	2	10	2
Mülheim	6	3	3
Münster	4	20	—
Oberhausen	2	4	—

Felix von Lepel: „Schillers Stellung zu musikalischen Stilfragen" nebst einem wenig bekannten Schiller-Briefe (Deutsch. Shanghai-Zeitung, Shanghai, 11. 9. 35).

Dr. Gustav Georg Röll: „Um die deutsche Musik — Pfitzners Kampf für Wagners deutsches Erbe" (Bayerische Ostmark, Bayreuth, 12. 9. 35).

Heinz von Schumann: „Richard Strauß und Hans Pfitzner" (Preußische Zeitung, Königsberg, 31. 7. 35).

„Für uns deutsche Jungen ist Hans Pfitzner die Verkörperung deutschen Ideals in der Musik. Und wenn man immer wieder versucht hat, ihn zurückzudrängen und es kaum nötig findet, seiner zu gedenken — ein 65. Geburtstag sei kein besonderer Gedenktag, schreiben Kritiker — so wird wohl der Tag kommen, da jeder ihn als den großen deutschen Musiker unserer Zeit sehen wird. Man hat ihn weltabgewandt genannt, weil er nicht jede Stilmode mitmachte, herb-asketisch, weil seine Musik nicht in sinnlicher Glut gebadet und nicht voll wilden Klangrausches ist. Daß er „weltabgewandt" sei, haben wir nirgends in seinem Werk finden können. Wir erleben ihn immer, ob in der urgewaltigen cis-moll-Sinfonie oder in der Kantate „Von deutscher Seele" oder in „Palestrina" als den lebensvollen Musiker, der im Lebenskampf mitten drin steht und sich emporringt zum Licht. Was ist denn seine einzige Sinfonie anders, als ein wolkendurchbrechendes Gebet? Seine Künstlerschaft ist ihm Priestertum! Und immer wird nur der Reine, der Strebende Ewiges schaffen. Wir erleben auch so viel goldige Heiterkeit in seinen Liedern, daß wohl das Märchen vom weltabgewandten Hans Pfitzner bald schwinden dürfte."

Oskar Franz Schardt: „Ein Meister deutscher Kirchenmusik: Johann Krieger" (Münchener Zeitung, München 2. 8. 1935).

Walter Jacob: „Robert Franz im Bach-Händel-Jahr. Aus unveröffentlichten Briefen von R. Franz." (Kölnische Zeitung, Köln 2. 8. 1935).

Dr. H. Dinger: „Richard Wagner und die Wartburg". (Jenaer Volksblatt, Jena, 30. 7. 35).

H. J. Ekardt: „Musik zwischen gestern und morgen oder die Einordnung Max Regers in die Musikgeschichte" (Berliner Börsenzeitung, Berlin, 14. 7. 35).

Irmgard v. Stein: „Musikinstrumente in Frauenhänden" (Berliner Lokal-Anzeiger Berlin, 1. 8. 1935).

Paul Zschorlich: „Cosima Wagner in Kampf und Sieg" (Völkischer Beobachter, Berlin, 1. 8. 1935).

Hermann Julius Richter: „Stunden mit Franz Liszt" (Dresdner Neueste Nachrichten, Dresden, 1. 8. 1935).

Oskar Schwär: „Oberlausitzer Musikantentum" (Völkischer Beobachter, Berlin, 6. 8. 35).

Karl Rehberg: „Musik in der Schule" (Hakenkreuzbanner, Mannheim, 6. 8. 35).

Kurt Engelbrecht: „Der Bruch Wagner-Nietzsche und seine tieferen Gründe" (Berliner Börsenzeitung, Berlin, 20. u. 21. 7. 35).

Hans Rörig (London): „Englische Dirigenten" (Kölnische Zeitung, Köln, 14. 7. 35).

Julius Bistron: „Das Deutsche an der Musik. Auf den Fundamenten der Gegenwart betrachtet" (Berliner Börsen-Zeitung, Berlin, 26. 7. 35).

Walter Berten: „Sorge um den Hörer-Nachwuchs" (Deutsche Allgemeine Zeitung, 26. 7. 35).

Dr. Fritz Stege: „Randglossen zur Operette des Rokoko" (Hessische Landeszeitung, Darmstadt, 12. 9. 35).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Der Filmkurier, Berlin, vom 11. Juli brachte folgenden eigenartigen Vorschlag:

„Ein Wort Hans Pfitzners, ein Wort — das betroffen macht:

„Zwei Dinge darf ich mir in meinem Leben nicht mehr leisten: krank zu werden und — zu komponieren! Vor hundert Jahren war der „Freischütz" das Lieblingswerk der Deutschen, heute liebt man „Tosca" und „Butterfly". Ein verbittertes Wort von Hans Pfitzner — das Kurt Heifer im Düsseldorfer „Mittag" in diesen Tagen wiedergegeben hat. Ein einseitiges Wort. Wir greifen es auf und denken mit Bedauern daran, daß dem deutschen Meister noch niemals eine Gelegenheit gegeben worden ist, ihn mit der Film-Musik in Verbindung zu bringen. Wem dieser Gedanke Pfitzner und Film absurd erscheint, der kennt den ernsten Kunstwillen des deutschen Films nicht, die Verbindung ist doch sicherlich nicht weniger absurd als Peter Kreuder und „Das Mädchen Johanna" — und Peter Kreuder hat nicht einmal enttäuscht, sondern dem Film eine packende Illustration gebracht. Was würde wohl bei der Planung eines der großen Kulturfilme oder der „romantischen" Stoffe, die doch kommen werden, für eine Arbeit Pfitzners entstehen, wenn man dem Meister Zeit ließe und auf lange Sicht schaffen? Wenn nun einmal das „Rautendelein" verfilmt wird, wer macht die Glocke tiefer tönen als er . . .?"



Beethoven

Maske nach dem Leben

Bleistiftzeichnung von Prof. Hans Wildermann

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1935 HEFT 11

Von ungedruckter Muſik Beethovens.

Von Max Unger, Zürich.

Es werden nicht viele Verehrer Beethovens wiſſen, daß noch eine Fülle Muſik des Meiſters unveröffentlicht in den Bibliotheken und Archiven ſchlummert. Eine gute Vorſtellung davon gewährt der Beitrag „Beethovens Werke und ihre Geſamtausgabe“, den Willy Heß (Winterthur), der fleißige Sammler unbekannter Muſik des Meiſters, für den fünften Jahrgang des Schweizeriſchen Jahrbuchs für Muſikwiſſenſchaft (Zürich 1931) geliefert hat. Rechnet man jedes Muſikſtück auch der Sammelwerke einzeln und zählt man auch eigenhändige Bearbeitungen und Bruchſtücke mit, ſo kommt man ſchon in Heß' Aufſtellung auf über 80 Stücke, die noch der Veröffentlichung harren. Dabei ziehe ich nur die Muſik in Betracht, die ohne weiteres in Ur- oder Abſchriften zugänglich iſt. Wollte man verſchollene Muſikſtücke mitrechnen, von denen wir auf irgend eine Art beſtimmte Kenntnis haben, ſo würde ſich die obige Zahl noch erheblich erhöhen.

Natürlich befindet ſich darunter kein Werk von ganz großem künſtleriſchen Gewicht. Alle dieſe hat der Meiſter ſelbſt in Druck gegeben. Das gilt auch von der Partitur des ganzen „Fidelio“, obgleich ſie zum erſten Mal wahrſcheinlich erſt 1848 aufgelegt wurde; denn Beethoven hatte ſie ſchon im Jahre 1815 mit einer Reihe anderer Werke an S. A. Steiner in Wien verkauft; nur müſſen ſie dieſer und ſein Nachfolger Haslinger niemals herausgebracht haben (vgl. meinen Aufſatz „Stichfehler und fragliche Stellen bei Beethoven“, Juni-Heft d. J., S. 635). Vielmehr handelt es ſich bei ſolcher unbekannten Muſik um Früh- und Gelegenheitswerke, Volksliederbearbeitungen, Faſſungen, die beſſeren weichen mußten, u. dgl. Aber das Meiſte davon trägt doch den Stempel der Perſönlichkeit des Tondichters, und man muß es nur bedauern, daß noch ſo viel von ſeiner Muſik nicht ohne weiteres zugänglich iſt; denn jedes kleinſte Stück fügt ſein geringes Teil zum Bild der künſtleriſchen Entwickelung des Meiſters hinzu, und gerade auch den verſchiedenen noch unbekannten Jugendwerken, mögen ſie auch vielfach noch manches Irdiſche an ſich haben, kommt in wiſſenſchaftlichem Betracht oft noch höhere Bedeutung als ſpäteren Gelegenheitsſtücken zu.

Wir müſſen leider damit rechnen, daß eine Menge ſolcher Muſik Beethovens umgekommen iſt. Dennoch darf man ſich der Hoffnung hingeben, daß noch manches weitere Stück der Verborgenheit entriſſen werden wird. So fand ich in dieſen Jahren, wie ich ſchon anderwärts mitgeteilt habe, ſelbſt in einer großen privaten Schweizer Sammlung von Beethoven-Handſchriften eine beträchtliche Reihe unbekannter kurzer Stücke. Da ich ſeit meinen früheren Vorveröffentlichungen über dieſes einzig daſtehende Beethovenarchiv noch auf einige weitere kleine Sachen geſtoßen bin, will ich über dieſe Dinge vorerſt mit wenigen Sätzen im Zuſammenhang berichten.

Am wichtigsten davon sind je zwei Kadenzen und kadenzierende Überleitungen zu eigenen Klavierkonzerten des Meisters. Diese Handschriften fand ich bei neun anderen Urschriften von Kadenzen, die in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel schon gedruckt sind (9. Serie, 2. Bd., S. 101 ff.). Alle diese Blätter waren auch, bevor sie in Schweizer Besitz übergingen, im Archiv des Leipziger Verlages und bildeten offenbar die Vorlagen für die Gesamtausgabe, die sie im Erstdruck bot. Dort blieben alle 13 ein halbes Jahrhundert lang vergessen und tauchten erst wieder auf, als vor etwa 15 Jahren das Archiv geordnet wurde. Leider knüpft sich an diese Kadenzen keine alte Überlieferung. Zwar könnte man wegen der sehr verschiedenartigen Notenschrift und der wechselnden Papierbeschaffenheit glauben, die Stücke seien in weit auseinander liegenden Zeiten entstanden. Aber zumal Beethovens Notenschrift trügt oft leicht. Durch knifflige Untersuchungen, die sich auf alle Merkmale der Schrift, des Stils, und nicht zuletzt auch des Papiers erstreckten, habe ich festgestellt, daß sie insgesamt mit großer Wahrscheinlichkeit in nicht zu großen Zeitabständen im Jahre 1809 niedergeschrieben wurden, möglicherweise im Frühjahr, als der Meister wegen der Besetzung Wiens durch die Franzosen nicht zu größeren zusammenhängenden Arbeiten kam. Aber es ist nicht bekannt, ob es zum eigenen Gebrauch oder für einen Schüler, etwa für den Erzherzog Rudolph, geschah.

Die unveröffentlichten Stücke dieser Art sind folgende:

1. Eine Kadenz zum ersten Satze des G-dur-Konzertes. Sie ist kürzer als die beiden schon gedruckten (vgl. a. a. O. S. 120 ff.), deren Urschriften sich auch in der Schweizer Sammlung befinden, dabei aber ein sehr beachtliches Stück und wird Spielern und Hörern willkommen sein, die gleich mir der Meinung sind, daß das Ende des sowieso ziemlich langen Satzes durch eine zu umfängliche Kadenz nicht zulange verzögert werden sollte.

2. Eine Überleitung „senza misura" zum Rondo desselben Werkes. Sie gehört an Stelle einer anderen Lesart, die am Ende der 253. Seite des Abdruckes in der Gesamtausgabe (9. Serie, 1. Bd.) zu finden ist. Der Meister hat diese ungedruckte Fassung wahrscheinlich nachkomponiert und wohl für die bessere angesehen.

3. Eine sehr kurze Kadenz zu demselben Satze. Sie stellt die eigentliche Kadenz des Teiles dar und gehört an die Stelle, wo in den Abdrucken nur der Vermerk steht: „La Cadenza sia corta" (55 Takte vor dem abschließenden Presto-Teil, S. 258 des Abdruckes in der Gesamtausgabe). Beethoven hat sie in der Tat äußerst kurz gefaßt; er wünschte also weiter keine merkliche Verzögerung des stürmischen Schlusses.

4. Eine Überleitung im Rondo des von Beethoven nach dem eigenen Violinkonzert bearbeiteten Klavierkonzertes. Die Stelle, die „Zweiter Eingang in's Thema vom Rondo" bezeichnet ist, gehört zum 92. Takte des Satzes (Gesamtausgabe, 9. Serie, 2. Bd., S. 244, 11. Takt). Ich gebe zu, daß sie dem Tondichter weniger geglückt ist, wie schon überhaupt die Bearbeitung des ganzen Konzertes, das auf Bestellung Muzio Clementis, des Klaviertonsetzers und Verlegers, entstanden zu sein scheint, einen etwas eiligen Eindruck macht. (Trotzdem sollte das ganze Werk aber von den Konzertveranstaltern bei besonderen Veranstaltungen mal mit berücksichtigt werden; so habe ich es vor einigen Jahren einmal dem Mitteldeutschen Rundfunk vorgeschlagen, und es hat damals nach allem Aufmerksamkeit erregt und gar nicht so übel gewirkt.)

Von Instrumentalstücken könnte ich noch einen oder zwei fast fertige Walzer aus dem Skizzenbuch zur siebenten und achten Symphonie, das einst bei Gustav Petter in Wien war, sowie ein Bruchstück einer Studienfuge, als unbekannte Musik mitzählen.

Unveröffentlichte Gesangsmusik findet sich in der Schweizer Sammlung meist auch auf Skizzenblättern in fertiger oder fast fertiger Gestalt. So entzifferte ich auf der letzten Seite von Beethovens eigenhändigen Posaunenstimmen zur neunten Symphonie eine Anzahl höchst undeutlich mit Bleistift geschriebener Zeilen als zwei Kanons über die Worte „Te solo adoro" aus Metastasios geistlichem Operntext „La Betulia liberata". Sie gehören wohl dem Frühjahr 1824 an. Aber keiner von beiden deckt sich mit der von Gustav Nottebohm gleichfalls nur einem Entwurfsblatte entnommenen, in der Gesamtausgabe mitgeteilten Fassung. Ferner fand ich in Skizzenblättern aus dem Jahre 1814 ein kleines frisches Gesangsstück ohne Begleitung über den Text „Geschlagen ist der Feind" und auf einem Bogen, der einige Jahre später beschrieben ist, einen ebenfalls unbegleiteten Gesangsscherz über „To—bi—as" (= der Verleger Tobias Has-

linger). Endlich wird auf einem Blatte von Albumformat noch ein lustiger Kanon für vier Männerstimmen und Begleitung von Streichbässen (Kontrabaß oder Violoncell oder von beiden) aufbewahrt, nach dem Text „Bester Magistrat, ihr friert" geschrieben. Dieses Stück ist bisher nur in einer Nachbildung erschienen. Worauf die Worte anspielen, steht nicht eindeutig fest: Entweder verspotten sie den Wiener Magistrat, der sich in der Klage wegen der Vormundschaft über den Neffen Karl gegen Beethoven auf die Seite seiner Schwägerin gestellt hatte, oder sie sind als harmloser Scherz über einen Magistratsrat, etwa Tuscher, aufzufassen. Vielleicht gibt man der ersten Deutung den Vorzug. Das Gesangsstück gehört wohl in die Zeit um 1819.

Diese Mitteilungen nur zum Beweis dafür, daß, wie die beiden Kanons über „Te solo adoro", die schon bei verschiedenen deutschen, österreichischen und englischen Sammlern waren, gewiß noch zahlreiche unbekannte Musikstücke des Meisters an privaten oder öffentlichen Stellen aufbewahrt werden — manche selbst für ihre Besitzer oder Verwalter verborgen, nämlich nicht lesbar.

Eine unbekannte Klavierbearbeitung des Liedes „Freudvoll und leidvoll".

In Louis Kochs kostbarer Handschriftensammlung, heute im Besitze seiner Tochter Frau Maria Floersheim-Koch, befindet sich unter vielen anderen wertvollen Beethoven-Handschriften auch eine eigenhändige vereinfachte Klavierbearbeitung des zweiten Klärchen-Liedes aus „Egmont". Bisher sind davon nur Nachbildungen der ersten Seite veröffentlicht worden: im zweiten Juni-Heft des Jahrgangs 1910 der Zeitschrift „Die Musik", in der ersten Auflage von P. Bekkers Beethoven (Berlin 1911, Bilderanhang S. 71) und in der kleinen Beethoven-Biographie von Ferdinand Pfohl (Velhagen und Klasings Volksbücher Nr. 7, S. 58, auch schon in dem Vorgänger dieses Buches von Gustav Thormälius). Diese Fassung, die 2⅔ Seiten in Querquartformat umfaßt, ist jedoch als Ganzes noch unveröffentlicht. Frau Floersheim-Koch, die mir im vorigen Jahre die Abschrift gestattete, sei für ihre liebenswürdige Erlaubnis des ersten Abdruckes im vorliegenden Heft auch an dieser Stelle aufrichtig gedankt.*)

Wie man sieht, hat Beethoven in der Bearbeitung die Singstimme zur leichten Übersichtlichkeit für einen nicht weit vorgeschrittenen Spieler mit in das obere System des Klaviers einbezogen. Die Bezeichnung am Kopfe der ersten Seite lautet in genauer Wiedergabe:

„Freudvoll Leidvoll von Göethe [so!] . in Musick gesezt von Beethowen"

Das Stück fesselt aber nicht nur rein äußerlich als eine eigene Bearbeitung des Tonmeisters, sondern ist auch, näher betrachtet, wegen einiger Auffälligkeiten in den Bezeichnungen und im Satze nicht ganz ohne Bedeutung. So hat der Tondichter die Baßführung im 3. und im 10. Takte etwas abgeändert (die 4 Takte Vorspiel fehlen in unserer Klavierbearbeitung). Der 3. und 4. lauten:



statt der Lesart der üblichen:



der 10. und 11. so



statt der Urfassung:



*) Vgl. die Notenbeilage 10a dieses Heftes.

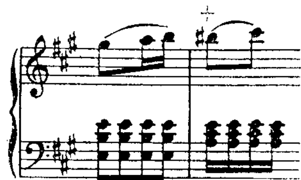
Beſonders auffällig iſt aber die Veränderung der Mittelſtimme im 16. Takte. Dieſer lautet in der Originalfaſſung:



(mit der übermäßigen Quint auf der erſten Silbe von „Tode"), in der Bearbeitung dagegen matter ſo:



Dann hat Beethoven den Vorhalt vor cis''' im 29. Takte:



übergangen und dafür ſo



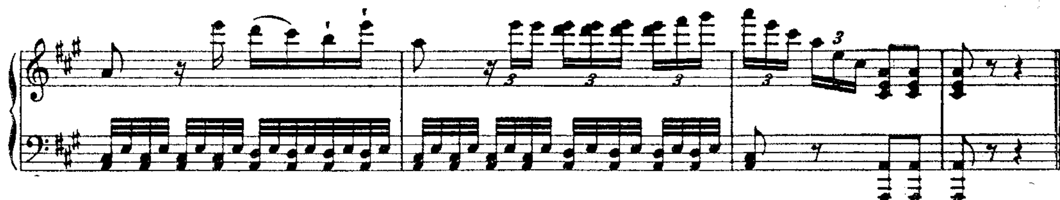
geſchrieben; ferner im 31. die ſchöne Baßführung über g hinunter weggelaſſen



und die Stelle wie früher gefaßt:



Noch ſei aufmerkſam darauf gemacht, daß Beethoven die Sechzehnteltriolen des Nachſpiels in Zweiunddreißigſtel verwandelt, nämlich ſo



geſchrieben hat, im Gegenſatz zur genaueren Faſſung des gedruckten Klavierauszuges, der die Stelle ſo bietet:



(Ich führe sie nach Max Friedländers Ausgabe der Edition Peters an). Man sieht: Es ist dem Meister nicht auf engsten Anschluß an die Partitur angekommen.

Ebenso wichtig, wenn nicht noch bedeutungsvoller als diese Abweichungen im Satze sind die einige Male anders lautenden Vortragszeichen. Wer die vorliegende mit der landläufigen Fassung des Liedes sorgfältig vergleicht, wird im 17. Takte — die Zählung immer ohne das Vorspiel gedacht — gleich drei Unterschiede entdecken. Die bekannte gibt die ganze Stelle so wieder:

die unsrige dagegen so:

Die überlieferte Lesart hat also bei + keine Fermate und bei × kein Portamento von gis' zu cis" (von Beethoven als gerade Linie statt eines Bogens vermerkt), außerdem ist Allegro assai vivace statt Allegretto als neues Zeitmaß vorgeschrieben, und zwar gleich zu Anfang, nicht erst in der Mitte des Taktes. In der üblichen Fassung geht es — das wird auch in der rechten Hand des Klavierteils durch die Auflösung der Viertelnote in Sechzehntel ausgedrückt — ohne Aufenthalt weiter. Der Tondichter läßt hier, im Gegensatz zu unserer Bearbeitung, den trüben Gedanken nur kurzes Verweilen, um so schnell als möglich den Sturm des liebenden Herzens zu schildern. Wenige Takte später stellt man noch eine kleine Abweichung fest: Unser Klavierauszug läßt das ri-tar-dan-do schon im 23. Takt beginnen, in der herkömmlichen Fassung steht es aber erst am Ende des 25. Taktes. Eine musikalische Sängerin wird allerdings von selbst das Zeitmaß schon beim 23. Takte wieder etwas zurückhalten. Durchaus nötig ist also die Zurückversetzung der Angabe nicht. (Auf dynamische Vermerke, die in dem vereinfachten Klavierauszug zufällig fehlen, gehe ich nicht erst näher ein, da sie Beethoven nur in der Eile übergangen hat; es handelte sich für ihn ja nicht um eine Druckvorlage. Im Abdruck der Beilage dieses Heftes habe ich sie in eckige Klammern gesetzt.)

Beethovens Musik zu Egmont ist, soviel man weiß, etwa von Ende 1809 bis zum Frühling 1810 entstanden. Leider gewähren die Skizzenbücher nicht viel Sicheres über die Chronologie im einzelnen. Am 24. Mai 1810 wurde das Schauspiel zum ersten Mal mit der Musik im Theater an der Wien mit Toni Adamberger, Theodor Körners Braut, in der Rolle Klärchens gegeben, aber das Ereignis wurde merkwürdigerweise in den öffentlichen Blättern nicht einmal einer Erwähnung gewürdigt. Am folgenden 6. Juni bot der Meister die zehn Musikstücke Breitkopf & Härtel zum Verlag an und schickte sie etwa am 1. Juli ab; sie erschienen da auch in der Zeit von Ende dieses Jahres bis Frühling 1812, die Stimmen der beiden Klärchenlieder zusammen mit den anderen Nummern außer der schon im Dezember 1810 veröffentlichten Ouvertüre im Januar 1812, der Klavierauszug im Mai desselben Jahres (vgl. Otto Erich Deutschs verdienstvolle Zusammenstellung von „Beethovens Goethe-Kompositionen" im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, 8. Bd., Leipzig 1930, S. 116 ff.).

Jeder gute Musiker, der den vorliegenden Klavierauszug mit der gedruckten Fassung sorgfältig vergleicht, muß zu dem Urteil gelangen, daß die vereinfachte Lesart mindestens vor der Absendung der gesamten Partitur an den Leipziger Verlag, also vor Anfang Juli 1810, geschrieben ist. Zugegeben, daß die kleinen Abweichungen im Satz Flüchtigkeiten sein können: Der 17. Takt des vereinfachten Auszugs stellt bestimmt eine weniger vollkommene, demnach frühere Lesart als die gedruckte Form dar. Ja ich glaube sogar mit ziemlicher Gewißheit, daß unsere Fassung vor der Niederschrift der Partitur entstanden ist. Andernfalls müßte in dieser die ältere Leseweise des 17. Taktes noch enthalten oder wenigstens verbessert sein.

Aber für wen war der vereinfachte Auszug bestimmt? Georg Kinsky, der ein handschriftliches Verzeichnis der Sammlung Louis Kochs angefertigt hat, meint in der vorläufigen Übersicht, die er im fünften Bande des von Adolf Sandberger herausgegebenen Neuen Beethoven-Jahrbuches (Braunschweig 1933) S. 48 ff. veröffentlicht, er sei für Therese Malfatti angefertigt, die gerade damals von dem Tondichter umworben wurde, und in seiner Arbeit „Die Handschriften von Beethovens Egmont-Musik" (Wien 1933) stützt er diese Ansicht auf die Überlieferung, daß sich eine Handschrift des Liedes in Albumformat im Nachlaß der Dame befunden habe. Ich vermag mich dieser Annahme nicht anzuschließen. Wenn Kinsky aus Ludwig Nohls Beethovenbiographie schöpft — und das ist wohl sicher —, so kann es sich bei der Urschrift der Kochschen Sammlung schwerlich um die aus dem Besitz der Malfatti stammende handeln; denn auf dieser sollen der eigenhändige Vermerk „Aus Goethe's Egmont von L. v. Bthvn." und von fremder, vielleicht Theresens Hand das Wort „Therèse" gestanden haben (vgl. a. a. O., II. Bd. SS. 326 und 532). Beides trifft jedoch auf die Handschrift der Kochschen Sammlung nicht zu.

Ich möchte eher annehmen, daß diese für Toni Adamberger bestimmt gewesen sei, und diese Möglichkeit äußert auch Otto Erich Deutsch (a. a. O., S. 119). Sind doch auch zwei ähnliche vereinfachte Niederschriften in G-dur und F-dur den sechs Nummern aus der eigenhändigen Egmont-Partitur eingefügt, die sich jetzt in der Berliner Staatsbibliothek befinden. (Auf der in G-dur steht: „Einmal einen Ton tiefer", auf der in F-dur: „Noch einmal einen Ton tiefer".) Das erste Klärchen sollte sich wohl die ihr der Höhe nach am besten zusagende Lesart auswählen, und vielleicht fiel die Wahl dann auf F-dur; denn nach Kinskys Aufstellung der Egmontmusikhandschriften ist das Lied in Berlin partiturmäßig zweimal vorhanden — in A-dur und in F-dur. In dieser Tonart wurde von der Sängerin nur f'' als höchste Note gefordert.

Zu diesen Ausführungen will auch Toni Adambergers eigene Erzählung gut passen, die sich über ihr erstes Zusammentreffen mit dem Meister in ihrem Briefe an A. W. Thayer vom 5. Januar 1867 findet:

„Ich war damals ein kindliches, heiteres, fröhlich junges Ding, das dieses Mannes Werth nicht zu schätzen wußte, und dem er auch gar nicht imponirte, während ich jetzt — mit sechs und siebzig Jahren, das Glück ihn gekannt zu haben vollkommen fühle. Daher kam es auch, daß ich ihm ohne alle Befangenheit entgegentrat, als meine selige Tante, meine Erzieherin und Wohlthäterin, mich auf ihr Zimmer rufen ließ und ihn mir nannte. — Seine Frage: ‚Können Sie singen?' beantwortete ich ohne Verlegenheit mit einem unbefangenen Nein! Erstaunt betrachtete mich Beethoven und sagte lachend: ‚Nein? — Ich soll ja die Lieder zum Egmont für Sie setzen.' — Ich versetzte ganz einfach, daß ich nur vier Monate gesungen, nach einer Heiserkeit aber aufgehört, weil man fürchtete, daß bei meinem angestrengten Studium des Recitirens mein Organ leiden könnte. Da sagte er lustig im scherzhaft angenommenen Wiener Dialect: ‚Nun, das wird was Sauberes werden', — und von seiner Seite wurde es etwas Herrliches.

Wir gingen an das Klavier und meine Musikalien — alte Erbstücke von meinem Vater, die ich alle wie ein Papagei ihm nachsang und zu dieser Stunde auswendig weiß — umstörend, fand er oben auf das allbekannte Rondo mit Recitation (Rezitativ) aus Romeo und Julie von Zingarelli. ‚Das singen Sie', rief er lachend heraus, daß es ihn schüttelte, indem er sich zweifelnd zum Accompagniren setzte. Eben so harmlos als ich mit ihm schwatzte und lachte,

sang ich meine Arie heruner. Da wurde sein Auge sehr wohlwollend, er strich mir mit der Hand über die Stirne und sagte: ‚Ja so, jetzt weiß ich es' — kam nach drei Tagen wieder und sang mir die Lieder einigemal vor. Als ich sie nach wenigen Tagen inne hatte, ging er von mir mit den Worten: ‚So, jetzt ist's recht. So, so ist's recht, so singen Sie, lassen Sie sich nichts einreden und machen mir nicht ein Mortant (Mordent) hinein.' Er ging, ich sah ihn in meinem Zimmer nie mehr. Nur auf der Probe, als er dirigierte, nickte er mir öfters freundlich wohlwollend zu . . ."

Der Brief wird heute in den Sammlungen des Bonner Beethovenhauses aufbewahrt. Auch der Entwurf dazu ist noch vorhanden; ihn besitzt Frau Anna von Haimerle-Eiselsberg in Deutsch-Matrai (Nordtirol), eine Urenkelin der Schreiberin. Durch die Güte Frau von Haimerles, die ihn mir zur Einsicht sandte, konnte ich feststellen, daß er nur unwesentlich von der endgiltigen Niederschrift abweicht. Zwei Monate nach dem Briefe an Thayer besuchte Ludwig Nohl die alte Dame, die 1817 die Gattin des Altertumsforschers von Arneth geworden, aber wieder verwitwet war, und erfragte von ihr gleichfalls die näheren Umstände ihrer Bekanntschaft mit dem Tondichter. Die Auskunft lautete ganz ähnlich; daher seien nur die wichtigsten Stellen daraus angeführt: „Bei der ersten Einstudierung von Goethes Egmont, wo Klärchen ihr gegeben wurde, kam Beethoven wegen der Composition der Lieder zu ihr. Er fragte sie, ob sie singen könne? ‚Nein.' — ‚Aber wie wollen Sie denn das Klärchen machen?' — ‚So gut ich kann, und wenn sie im Publikum zischen, muß ich mir das gefallen lassen.' — Beethoven stemmte vor Erstaunen die Hände in die Seiten und lachte hell auf. Dann ging sie ans Klavier. Da lagen ihres Vaters Noten: Haydns Schöpfung, Weigls Schweizerfamilie und Waisenhaus. Beethoven fragte, ob sie daraus singe? Ja, so gut sie es ihrem Vater abgelauscht habe, sagte sie. Dann sah er Ombra adorata aus Zingarellis Romeo daliegen. ‚Können Sie das auch?' — ‚Ja.' — Er setzte sich hin und begleitete; sie sang, er lobte nicht, er tadelte nicht, sondern sagte am Schluß: ‚So, Sie können ja singen, ich werde die Lieder componiren.' Bald darauf brachte er sie, sang sie mir vor und begleitete sie mir dann am Klavier . . ." (Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, Stuttgart 1877, S. 59.)

Daß Beethoven die beiden Lieder erst damals — also etwa Anfang Mai 1810 — gearbeitet hätte, ist nicht wörtlich aufzufassen. Gerade zu „Freudvoll und leidvoll" sind schon Entwürfe aus dem Herbst 1809 vorhanden. Der Tondichter wollte jedenfalls nur wissen, was die junge Schauspielerin gesanglich und musikalisch leisten könne, und sich ihren Fähigkeiten bei der Niederschrift der Lieder möglichst anpassen. Die Einbeziehung der Singstimme in den Klavierteil, die Satzvereinfachung und vor allem die dreifache Möglichkeit der Tonartenwahl scheinen das zu beweisen. — Solange kein zwingender Gegenbeweis erbracht wird, darf man nach alledem annehmen, daß auch die vereinfachte Klavierbearbeitung der Sammlung Koch für Toni Adamberger bestimmt war.

Es sei nebenbei erwähnt, daß Toni von Arneth in späterer Zeit selbst auch einige Beethovenhandschriften besaß: einige Briefe und einen Kanon über die Worte „Ewig dein". Daß man dabei aber nicht auf zarte Beziehungen zwischen ihr und dem Meister schließen darf, wie einmal in dem Verzeichnis einer Handschriftenversteigerung angedeutet worden, werde ich an anderer Stelle nachweisen.

Zu meinem Abdruck der vereinfachten Fassung des Goethe-Beethovenliedes bedarf es einiger Bemerkungen. Mit Ausnahme von planen Schreibfehlern wie fehlenden Versetzungszeichen sowie einiger weniger Takte, die mir Flüchtigkeiten oder kleine Versehen aufzuweisen scheinen, habe ich mich natürlich streng an die Urschrift gehalten. Kleine Abweichungen gestattete ich mir nur in der Art der Niederschrift, wenn dabei die Wirkung die vom Tonmeister beabsichtigte bleibt. Über die Verdeutlichung der Singstimme, die der Tondichter nicht durchweg so hervorgehoben hat, vergleiche man die Fußnote des Abdruckes.

Aus inneren Gründen bin ich bei den folgenden beiden Stellen von der Urschrift ein wenig abgewichen:

Vom 14.—17. Takte habe ich die rechte Hand aus leicht ersichtlichen Gründen statt dieser ursprünglichen Lesart

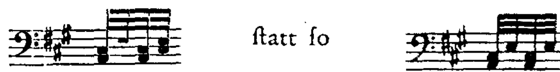


so vermerkt:



(Bei den angekreuzten Stellen greift die Hand die Singstimme mit.)

Zu Anfang des viertletzten Taktes hat Beethoven die ersten vier Zweiunddreißigstel der linken Hand so



vermerkt — ein bloßes Versehen; im nächsten Takte hat er die Noten richtig geschrieben.

Zwei Entwürfe nach einem Gedicht von Jean-Jacques Rousseau.

Jean Chantavoine hat im zweiten Märzheft 1902 (1. Jahrgang) der Zeitschrift „Die Musik", S. 1078 ff. zum ersten Mal die Entwürfe Beethovens zu zwei französischen Liedern mitgeteilt, die aus den früheren Wiener Jahren des Meisters stammen. Der zu dem ersten von beiden ist nach einem Gedicht gearbeitet, das sein Verfasser schon selbst in Musik gesetzt und so veröffentlicht hatte. Die erste Strophe beginnt mit den Worten „Que le temps me dure . . ." (bei Rousseau selbst: „Que le jour me dure . . ."); das Lied steht unter dem Titel „Air de trois Notes" als Nr. 53 in dem Bande „Les Consolations des Misères de ma Vie ou Recueil d'Airs, Romances et Duos par Jean-Jacques Rousseau" (Paris 1781). Diese eigene Vertonung des Dichters war um 1800 sehr verbreitet. Das geht schon daraus hervor, daß sich außer Beethoven auch verschiedene andere Tonsetzer daran versuchten, z. B. J. G. Albrechtsberger, der Abt Vogler, J. A. Naumann u. a. (vgl. Hans Boettcher, Beethoven als Lieder-Komponist, Augsburg 1928, S. 41, Anmerkung 20). Da die schlichte Originalweise Rousseaus uns Deutschen sehr schwer zugänglich ist — der Sammelband befindet sich nicht einmal in der Preußischen Staatsbibliothek —, sei sie an dieser Stelle mitgeteilt:

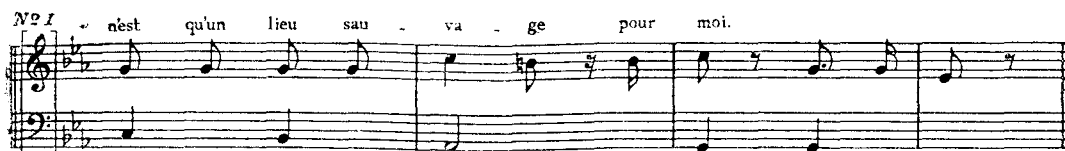


Aus dem Wortlaut des Anfangs schließe ich, daß Beethoven den Text von einem etwas veränderten Nachdruck übernommen hat; denn er schreibt „temps" für „jour". Es war aber im allgemeinen nicht seine Art, in Gedichten Änderungen anzubringen, und zumal bei einem französischen halte ich das für ausgeschlossen.

Im Herbst 1934 bin ich bei einer Durchsicht der zahlreichen Skizzen des Meisters, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt werden, ebenfalls auf das Blatt gestoßen und entdeckte, daß er einem ersten Entwurf unmittelbar einen ganz anderen nach dem gleichen Text hat folgen lassen: Melodie-, Takt- und Tonart sind völlig voneinander verschieden. Ich weiß nicht, weshalb Chantavoine den zweiten Versuch übergangen hat, aus Übersehen oder einem anderen Grunde. Jedenfalls finde ich, daß der Vergleich der beiden Fassungen in mehrfachem Betracht fesseln muß, stelle sie daher hier einmal einander gegenüber:

Schluß — que le tems me
du - re pas- se loin de toi tou - te la Na - tu - re n'est plus ri - en pour
moi le plus verd bo - ca - ge si tu n'y viens pas n'est qu'un lien sau -
u. s. w. die Begleitung
va - ge pour moi sans ap - pas NI

Andante
que le tems me du - re pas se loin de
u.s.w.
toi tou - te la Na - tu - re n'est plus rien pour moi le plus verd bo - ca - ge si tu n'y viens
pas n'est qu'un lieu sau - va - ge pour moi sans ap - pas pour moi pour moi sans ap - pas



Daß meine Entzifferung des Entwurfes der ersten Fassung von der des ersten Deuters in manchen Punkten etwas abweicht, sei nur nebenbei erwähnt. Die vorliegenden Skizzen hat Beethoven ja noch verhältnismäßig deutlich geschrieben, aber sie enthalten doch auch einige fragliche Stellen. Eine völlige Einigung wird sich, wie ich schon mehrfach betont habe, bei der gewöhnlichen Beschaffenheit seiner Entwürfe überhaupt nur ausnahmsweise erzielen lassen. In der Eile setzte er die Notenköpfe, wenn überhaupt nicht bloße Hälse, vielfach nicht einmal an die richtige Stelle, sondern deutete ihre Lage nur ungefähr an.

Da aber in den Entwürfen zu den beiden französischen Liedfassungen sogar meist mindestens die Baßstimme mit vermerkt, manchmal sogar die Begleitung angedeutet ist, war es nicht schwer für mich, die beiden Stücke fertig auszuarbeiten. (Beethovens Skizzen aus früheren Jahren sind vielfach in zwei Notensysteme gebracht; in späteren dagegen begnügte er sich, selbst bei Vorarbeiten zu den großen Orchesterwerken, im allgemeinen mit den Vermerken der wichtigsten Noten auf einem einzigen Fünfliniensystem.)

Die obigen Entwürfe zeigen, daß der Tonmeister dem Gedichte von verschiedenen Seiten beizukommen suchte; in c-moll $^6/_8$-Takt, in C-dur $^2/_4$-Takt sowie in c-moll $^2/_4$-Takt. Die aus dem Zusammenhang gerissenen, am Schlusse stehenden vier Takte der zuletzt angeführten Fassung sollen, wie die einander entsprechenden Vermerke „No I" zeigen, nach dem im $^6/_8$-Takt stehenden Versuch eingeschaltet werden. Bei meinen diesem Hefte beiliegenden Bearbeitungen für eine Singstimme und Klavier, wie die Entwürfe von Beethoven gedacht sind, habe ich sie, da der motivische Stoff nicht ausreicht, natürlich unbeachtet gelassen. Es ist merkwürdig, daß die vier Takte in c-moll $^2/_4$ unmittelbar den Entwürfen im $^6/_8$-Takt angefügt sind. Ich kann mir indes nicht recht denken, daß der Tondichter beabsichtigt hätte, die erste Melodie in den $^2/_4$-Takt zu übertragen; denn dann müßte die ausgeschaltete kurze Stelle der ersten Fassung mindestens sehr ähnlich sein, aber sie hat mit ihr melodisch so gut wie nichts gemeinsam.

Um etwas Brauchbares zustande zu bringen, mußte ich kleine Veränderungen an den Vorlagen vornehmen. Vor allem hat der Tondichter, wie schon Chantavoine vermerkt, wegen seiner mangelhaften Kenntnisse in der französischen Sprache einige Male gegen die Gesetze der Prosodie verstoßen, indem er „loin", „rien", „toi" und „moi" auf je zwei Noten bringen wollte. (Da sich die dritte Strophe dem Schlusse der zweiten Fassung, den Beethoven auf die erste zugeschnitten hat, nicht fügen wollte, habe ich auf sie im Abdruck überhaupt verzichtet.) So ist die Notenzuteilung



die der Meister im 4. Takte der Melodie derselben Fassung beliebt, unstatthaft; ich habe sie einfach durch diese Form



ersetzt. Weiter mußte ich, um den Wortbetonungsgesetzen einigermaßen zu genügen, einige von Beethoven vermerkte Noten weglassen und verschiedene Melodiestellen in beiden Bearbeitungen für die zweite (und dritte) Strophe durch kleine Noten oder Pausen etwas abändern. Das ist in einigen Fällen auch auf die falsche Prosodie des Meisters, im wesentlichen aber auf das Gedicht zurückzuführen; denn schon bei der Wiedergabe der 2. und 3. Strophe von Rousseaus Liedweise würde der Sänger solche kleine Textverschiebungen vornehmen müssen. Endlich glaubte ich im Klavierteil der beiden

Faſſungen einige Baßführungen etwas abwandeln zu müſſen und fügte zu dem der erſten ein kurzes Vor- und Nachſpiel hinzu.

Man nehme das Zeitmaß der zweiten Bearbeitung, ohne es gerade zu verſchleppen, wirklich ruhig; dies entſpricht auch dem ſentimentalen Textinhalt am beſten.

Chantavoine hat bei ſeiner Mitteilung des erſten Entwurfes das Jahr 1793 als vermutliche Entſtehungszeit feſtgeſtellt. Auf demſelben Doppelblatt, das die Skizzen zu den beiden Faſſungen des Liedes enthält, befindet ſich nämlich eine Vorarbeit zu den Klavier-Violin-Variationen über das Thema „Se vuol ballare“ („Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen“) aus Figaros Hochzeit. Man darf alſo am natürlichſten annehmen, daß die Liedſkizzen ungefähr gleichzeitig mit den Variationen entſtanden ſind. Da dieſe im Juli 1793 erſchienen, wird man kaum fehlgehen, wenn man ſich als Zeit der Niederſchrift aller Skizzen des Doppelbogens den Anfang des Jahres 1793, wenn nicht ſchon das Ende des vorhergehenden, alſo die allererſte Wiener Zeit des Tonkünſtlers denkt.

Mit meinen Bearbeitungen, die dieſem Heft beigegeben ſind*), möchte ich nicht mißverſtanden werden. Beethovens eigene endgültige Niederſchriften würden zweifellos noch etwas anders ausgeſehen haben, und zwar ſchon deshalb, weil ſeine Skizzen oft eine längere Entwickelung durchmachen mußten. Aber ich glaube doch, daß die beiden Geſangsſtücke in der von mir vorgelegten Geſtalt ſich nicht ſehr weit von dem Charakter ſeiner Einzelgeſangsmuſik von 1792 entfernen. Gerade auf dieſem Gebiete entwickelte ſich der junge Tondichter verhältnismäßig am ſpäteſten zum Meiſter. Die beiden beſprochenen Stücke ſcheinen mir für ſeine frühe Wiener Zeit charakteriſtiſch zu ſein. Am beſten gelungen iſt ihm, ſchon im Entwurf, das erſte. Man darf den meiſten Worten, die Chantavoine a. a. O. für den Eindruck der Weiſe hat, zuſtimmen: „Betrachtet man .... dieſes Liedchen genauer, ſo findet man darin die erſten Spuren der Eigenſchaften, die ſich ſpäter in Beethovens Geſangsmuſik entwickeln: die richtige Angemeſſenheit des melodiſchen Ausdrucks zum Text und die Wahrheit der Deklamation. Die hübſche, ſchüchterne Melodie wird von Pauſen unterbrochen, wie ein leiſes Seufzen, wie die Klage des Einſamen ....“ Chantavoine erachtet es dann für möglich, daß der Tondichter das Lied in Erinnerung an Eleonore von Breuning geſchrieben habe. Auch Ludwig Schiedermair hält dieſes junge Mädchen für den Gegenſtand der erſten ernſthaften Liebe Beethovens. Das erſcheint nach deſſen beiden erhaltenen Briefen an ſie wohl möglich, wenn auch nicht unbedingt beweisbar; denn der junge Künſtler war, wie Ries berichtet, „nie ohne eine Liebe und immer von ihr in hohem Grade ergriffen“.

Die zweite Faſſung des Gedichtes erreicht die erſte nicht ganz. Vor allem iſt ſie innerlich zu gleichmäßig angelegt, und der 4. und 5. Takt (im Entwurf der 3. und 4.) wirken ſogar etwas flau.

Worte von Rouſſeau hat Beethoven ſpäter nicht wieder mit einer eigenen Melodie verſehen, jedoch befindet ſich in der Preußiſchen Staatsbibliothek eine von ihm angefertigte Bearbeitung eines „Air by Rousseau“ (für eine Singſtimme, Violine, Violoncell und Klavier), dem leider kein Text beigegeben iſt. Daher kann ich hier den genauen Titel noch nicht mitteilen. Die Singſtimme beginnt:

Dieſe Bearbeitung gehört auch noch zu Beethovens unveröffentlichter Muſik und wird in der Zeit um 1816 entſtanden ſein.

*) Vgl. die Notenbeilagen 10b und 10c.

Beethoven und E. Th. A. Hoffmann.

Von Max Unger, Zürich.

Es kann mir an dieser Stelle weder auf den Nachweis von Nachwirkungen Beethovens im musikalischen und literarischen Schaffen E. Th. A. Hoffmanns noch auf eine Bewertung der Kritiken des romantischen Schriftstellers über die Musik des Meisters ankommen; denn diese Dinge sind erst vor wenigen Jahren — im dritten Bande von Adolph Sandbergers Neuem Beethoven-Jahrbuch, Augsburg 1927 — von Erwin Kroll sachkundig behandelt worden. Der Zweck des vorliegenden Beitrages ist vielmehr eine kritische Betrachtung der Hoffmannspuren bei Beethoven. Natürlich wird dabei von musikalischen Einwirkungen auf den Meister schon deshalb nicht die Rede sein, weil dieser vielleicht kein einziges Tonwerk des Königsberger Dichterkomponisten gesehen oder gehört hat. Ich möchte vielmehr das wenige, was über die persönlichen Beziehungen der beiden Männer bekannt geworden, sowie die einschlägigen Äußerungen aus den Gesprächsheften des Meisters noch einmal vollständig zusammenstellen und mit möglichster Sorgfalt gegeneinander abwägen.

Ist das, wo doch jede kurze Lebensbeschreibung des Meisters darüber berichtet, überhaupt noch notwendig? Nun — ich denke doch. Überdies fordert ein Aufsatz von Hans Kuznitzky über denselben Gegenstand in Nr. 23/24 des Jahrgangs 1927 der „Allgemeinen Musikzeitung", der eine ganze Anzahl Mängel enthält, zur Berichtigung geradezu heraus.

Ich muß freilich eine mäßige Einschränkung meiner „Ansprüche" auf Genauigkeit meiner Untersuchungen machen: Bei den Anführungen nach den Gesprächsheften konnte ich leider nur in einem Falle bis auf die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte Quelle zurückgehen, und war somit auf das einschlägige Schrifttum, insbesondere den bisher erschienenen ersten Band der Sammlung jener eigenartigen Schriftzeugnisse angewiesen. Diese Ausgabe ist aber leider so unzulänglich, daß man nur ungern daraus anführt.

Eine solche Unklarheit besteht schon bei der Stelle, wo E. Th. A. Hoffmann zum ersten Mal, Ende Februar oder Anfang März 1820, in den Gesprächsheften genannt wird. Bei Thayer-Riemann (IV. Bd., S. 198) heißt es, sie sei von einem Unbekannten eingetragen; in der Gesamtausgabe hingegen werden sie Carl Czerny zugeschrieben. Die uns angehenden Worte des Unbekannten lauten:

„In den Phantasiestücken von Hofmann ist viel von Ihnen die Rede. Der Hofmann war in Bamberg Musikdirektor, nun ist er Regierungsrath. — Man giebt in Berlin Opern von seiner Composition." („Bromberg" statt „Bamberg" ist ein Lese- oder Druckfehler bei Thayer-Riemann; in den Gesprächsheften selbst steht der Stadtname richtig.)

Nach diesen Zeilen hat der Tondichter selbst hingeschrieben:

„Hofmann du bist kein Hofmann."

Es liegt natürlich nahe, die angeführten Sätze mit den Vermerken, die vor- und nachher dastehen, in Zusammenhang bringen zu wollen. Da mir aber die Sache aussichtslos erscheint, verzichte ich hier auf die Wiedergabe dieser Einträge. Es will mir auch nicht recht einleuchten, Beethoven habe mit dem Wortspiel „Hofmann, du bist kein Hofmann" einen Anwesenden ansprechen wollen; denn da müßte man doch voraussetzen, daß der Meister einen dieses Namens zum Duzfreund gehabt hätte. Aber fast ausgeschlossen ist es, daß uns ein solcher Vertrauter aus seinen späteren Lebensjahren entgangen sein sollte.

Die Vermutung, daß es sich um ein Wortspiel handelt, das auf keinen Bekannten des Tonmeisters gemünzt war, wird noch durch den Vergleich mit einem Entwurf zu Beethovens Hoffmann-Kanon und mit dessen gedruckter Form erhärtet. Dem Zuvorkommen des Direktors der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, Herrn Prof. Dr. Georg Schünemann, verdanke ich die Möglichkeit, dem vorliegenden Hefte eine Nachbildung des Entwurfes, der um die Mitte März 1820 ins Gesprächsheft geschrieben ist, beizugeben. (Eine der Sammlung der Konversationshefte beigefügte Nachbildung ist ganz unbrauchbar, da sie der Herausgeber offenbar nach einer Pause hergestellt hat.) Die Entzifferung ist nicht nur wegen der Flüchtigkeit der

Einträge schwierig, sondern vor allem auch deshalb, weil der Tondichter zwei verschiedene Versuche ineinander vermerkt und sich an einer oder mehreren Stellen offenbar verschrieben hat. Man findet denn noch nirgends im gesamten Beethoven-Schrifttum eine Übertragung des Entwurfes. Die folgende will auch keinen Anspruch auf unbedingte Richtigkeit jeder einzelnen Note der augenscheinlich ersten Skizze zu dem Kanon machen, wird aber wenigstens eine Vorstellung davon geben:

nein ich nein heiße ich Hofman
f:

u. bin kein Hofma
p: *sf* [?]
sondern ein Elen = [der]

fff schuft

Darunter steht noch von der eigenen Hand Beethovens diese Lesart des Buchstabentextes: „Nein nein ich bin kein Hofmann sondern heiße Hofmann" — offenbar ein Versuch zu weiterer Abwandlung des Textes; darüber hat eine unbekannte Hand einen Männerkopf gezeichnet und Schindler die hier zuletzt angeführten Sätze des Meisters sowie das Wort „Schuft" wiederholt. Dies sind nachträgliche Vermerke Schindlers; zugegen war er nicht, als Beethoven die Einträge machte.

Der Entwurf ist von der endgültigen Fassung noch weit entfernt. (Man vergleiche damit die unten wiedergegebene gedruckte Form.) Es handelt sich dabei allerdings nur um die frühesten musikalischen Einfälle zu den ersten 7 Takten. Der Tondichter ist vom $^3/_4$-Takt ausgegangen und hat zuerst je zwei halbe Noten vermerkt, zu denen der Name „Hofmann" — nicht „Hoffmann" — ergänzt werden muß. In den Noten finden sich zweifellos einige Fehler: Im 4. Takte muß eine Viertelnote oder -pause — ich vermute ein Viertel *c''* — fehlen; zu Beginn des 5. hat der Meister wegen der weiten Entfernung der untersten von der zweituntersten Notenlinie offenbar die Zwischenräume verwechselt und als erste Note statt eines *as* ein unverständliches *ces'* vermerkt. Vielleicht muß man dasselbe Versehen auch im nächsten Takt annehmen, und der Entwurf hat, mit Hinzufügung des Textes, erst wohl ungefähr so lauten sollen:

Hof = mann, Hof = mann. Ich hei = ße Hoff = mann und bin kein Hof = mann.

(Es ist sogar nicht ganz ausgeschlossen, daß der Tondichter schon im 4. Takte dreimal *a'* statt zweimal *c''* meinte, und es sieht auch so aus, als ob er im 3. statt der ganzen Taktpause erst zu einer ganzen oder halben Note *c''* angesetzt habe.)

Die ungefähre Richtigkeit dieser Deutung vorausgesetzt, hat der Tondichter den Namen dann erst in umgekehrter Folge zu skandieren versucht: im 1. Takt „Hoffmann" mit Vierteln und im 5. „Hofmann" mit einer Halben und einem Viertel. Damit kam er der gedruckten Lesart schon näher, aber erst durch Versetzung der Melodie aus dem geraden in den $^3/_4$-Takt erzielte er die beste Art der Skandierung.

Es ist nun die Frage, ob Beethoven bei diesem ersten Entwurf an E. Th. A. Hoffmann gedacht habe — aber es will mir auch hier nicht den Anschein haben. Denn wie wäre sonst der

Ausfall „ſondern ein Elen[der] ſchuft" zu erklären? (Das Wort „Elen[der]" hat noch kein Beethoven-Schriftſteller zu deuten vermocht. Es ſteht indes für mich ziemlich zweifelfrei feſt; an dem großen Buchſtaben des Beiwortes inmitten eines Satzes braucht man ſich bei einer Niederſchrift Beethovens wahrhaftig nicht zu ſtoßen.) Zwar nehme ich an, daß es ſich dabei nur um einen derben Scherz handelt; aber auch im Spaß hätte der Meiſter den von ihm geſchätzten, verſtändnisvollen und einfühlungsſtarken Beurteiler ſeiner Werke nicht mit einem ſolchen Kraftwort bedacht.

Es liegt demnach nahe, dieſe Lesarten als unperſönlich gemeinte Abwandlungen des Gedankens zu deuten, auf den Beethoven bei dem Berichte über den Berliner Muſikerdichter und Regierungsrat gekommen war. An dieſer Auffaſſung ändert die Tatſache kaum etwas, daß der Meiſter die endgültige Form des Kanons fünf Jahre ſpäter in der Mainzer Zeitſchrift Caecilia (1825, 7. Heft, S. 206) mit der Überſchrift „Auf einen welcher H o f f m a n n geheißen" veröffentlichte. Dieſe dichteriſche Freiheit kann dem vorausgehenden Gegenſtück zuliebe geſchehen ſein, das „Auf einen welcher S ch w e n k e geheißen" überſchrieben iſt. Da wir die Entſtehungsurſache des Hoffmann-Textes kennen, erſcheint es mir ſogar faſt abwegig, einer Perſönlichkeit nachzuſpüren, auf die das Geſangsſtückchen abzielen könnte. Den Meiſter beluſtigte das Wortſpiel — Anlaß genug für ihn, es in Kanonform zu verwandeln. Um dem Leſer das Nachſehen im Beethovenſchrifttum zu erſparen, ſei das ſpaßige Stück auch an dieſer Stelle wiedergegeben, und zwar b e i d e Stimmen ausgeſchrieben:

Auf einen welcher Hoffmann geheißen

Hoff - mann! Hoff - mann! Sei ja kein Hof - mann! ja kein Hof - mann! Nein, nein, nein,
Hoff - mann!

nein, nein, nein, nein, ich hei - ße Hoffmann, und bin kein Hof - - mann. Hoff - mann!
Hoff - mann! Sei ja kein Hof - mann! ja kein Hof - mann! Nein, nein, nein,

Hoff - mann! Sei ja kein Hof - mann! ja kein Hof - mann!
nein, nein, nein, nein, ich hei - ße Hoff - mann und bin kein Hof - - mann.

Es iſt alſo ein zweiſtimmiger Kanon im Einklang. Man muß ſich ihn in ziemlich flottem Zeitmaß vorgetragen denken, weil ſonſt die erſte Silbe des Wortes Hoffmann nicht kurz genug herauskommt.

Das eigentliche Gegenſtück dazu bildet der kurze Kanon über „Ars longa, vita brevis", den Beethoven im September 1825 dem Engländer Sir George Smart widmete:

Ars lon - ga, vi - ta bre - vis.

Auch in dieſem iſt die Möglichkeit der Gegenüberſtellung einer langen Note (auf „ars") zu zwei kurzen (auf „vita") ausgenutzt.

Nach Thayer-Riemann (IV. Bd., S. 199 f.) erfuhr Guſtav Nottebohm von einem gewiſſen Groß, deſſen Vater die Urſchrift beſeſſen hatte, „der [Hoffmann-]Kanon ſei im Matſchaker Hof, in welchem Beethoven zu Mittag aß, geſchrieben und beziehe ſich auf einen Komponiſten von Kirchenmuſik und Regens chori Hofmann [ſo!], der, wenn er nicht irre, Vincenz geheißen habe. Dieſer Vorname findet ſich nicht in einem Verzeichniſſe von Wiener Muſikern dieſes Namens, welches Nottebohm zuſammengeſtellt; in dieſem wird aber ein Muſiker und Chorregent Joachim Hoffmann . . . erwähnt, auf welchen die Angaben paſſen und für den ſich auch Nottebohm im Thematiſchen Verzeichnis (S. 162) entſcheidet. Die heitere Laune war Beethoven wiedergekehrt; hält man den Brief an den Erzherzog daneben, dann meint man, er wolle auch ſich ſelbſt mahnen . . .“ (In einem Briefe des Meiſters an den Erzherzog Rudolph vom 3. April 1820, alſo nur wenige Wochen nach den Einträgen in die Geſprächshefte heißt es u. a.: „Wenn J. K. H. mich einen ihrer werthen gegenſtände nennen, ſo kann ich zuverſichtlich ſagen, daß J. K. H. einer der mir wertheſten gegenſtänden im Univerſum ſind, bin ich auch kein Hofmann, ſo glaube ich, daß J. K. H. mich haben ſo kennen gelernt, daß nicht bloß kaltes Intereſſe meine Sache iſt, ſondern wahre innige Anhänglichkeit mich allzeit an Höchſtdieſelben gefeſſelt und beſeelt habe, und ich könnte wohl ſagen, Blondel iſt längſt gefunden, und findet ſich in der Welt kein Richard für mich, ſo wird Gott mein Richard ſeyn. . . .“) Und in einer Anmerkung heißt es noch: „Nach weiterer Erzählung habe Beethoven im Matſchaker Hof ein Notizbuch bei ſich geführt und die Unterhaltung ſei ſchriftlich geführt worden“.

Dieſen Mitteilungen, ſoweit ſie den Bericht über die Entſtehung des Kanons betreffen, iſt jedoch wenig Vertrauen zu ſchenken. Nach allem, was die Geſprächshefte überhaupt verraten, ſcheint keiner namens Hoffmann Zeuge des Kanonentwurfes geweſen zu ſein (vgl. a. a. O. S. 408); auch weiß man wohl ſonſt nichts weiter davon, daß der Tondichter im Matſchaker Hof verkehrt habe. Vielmehr hat es den Anſchein, als ob das Geſangsſtückchen in der Weinſtube von Selig entworfen worden ſei; denn bei dieſem war Beethoven nach den Geſprächsheften um 1820 ſehr häufig Gaſt, und außerdem wird Selig kurz vor dem Eintrag des Entwurfes einmal mit Namen angeführt (vgl. a. a. O. S. 407).

Mit ziemlicher Gewißheit darf man alſo ſagen: Der Hoffmann-Kanon iſt ein Muſikſtückchen auf einen Text, der zwar ſeine Entſtehung einer Unterhaltung über den romantiſchen Dichter verdankt, der aber ihn nicht treffen ſoll, ſondern ein Bekenntnis aus Beethovens freiheitsliebendem Herzen iſt. Er war, wie eigentlich bekannt genug, überhaupt ein Gegner der monarchiſchen Staatsform und ſetzte ſich offen für die Republik ein, wobei ihm der Freiſtaat Platos als Wunſchbild vorſchwebte. Von ſeiner „politiſchen Unzuverläſſigkeit“ wußte man auch am öſterreichiſchen Hofe; Kaiſer Franz I. ließ ſich über ihn gelegentlich ſogar einen Geheimbericht erſtatten, doch ließ man den Tondichter wohl gewähren, weil man ihn in ſtaatsanſchaulichem Betracht nicht ernſt nahm. Dafür wurde er aber bei Hofe auch übergangen. Hören wir darüber die bezeichnendſten Stellen aus Schindlers Beethoven-Biographie: „Außer dem Erzherzog Rudolph wendeten die andern hohen Glieder des Kaiſerhauſes der Hehren (der Tonkunſt) den Rücken zu, denn daß einzelne darunter eine kleine Anzahl Konzertbillette zu honorieren pflegten, auch Konzerte beſuchten, wollte doch gar zu wenig bedeuten . . . Als Lehrer der kaiſerlichen Kinder fungierte zuerſt Anton Tayber, ſpäter aber Joſeph Eybler. Erſterer brachte es bis zum Hofcompoſiteur, der andere bis zum erſten Hofkapellmeiſter nach Salieris Ableben. Mit Argusaugen bewachte jeder die Pforten zum Palaſte, damit ja kein anderer Muſiker ihren kaiſerlichen Eleven nahe komme, und es glückte ihnen, ſelbe vor ſchädlichen Einwirkungen zu bewahren. Beide dieſe Hofmuſiker ſtanden fortan in der Vorderreihe der Beethovenſchen Gegner, und bei erſtgenanntem verblieb es nicht ohne verletzende Ausfälle gegen den großen Meiſter am Hofe. Ein Kammercompoſiteur ſtand hoch über einem Beethoven und durfte ungeſcheut nach beſter Laune ihn dort lächerlich machen und anſchwärzen. Hätte man nur im geringſten von unſerem Meiſter Notiz genommen, er würde vielleicht von ſeiner Hartnäckigkeit etwas abgelaſſen haben, und eine Annäherung wäre durch Vermittlung des Erzherzogs Rudolph möglich geworden. Einen bloßen Titel anzunehmen, wie ſeine Freunde in früheren Jahren gewünſcht, z. B. „Kaiſerl. Kammervirtuoſe“, für den kein Pfen-

ning Honorar verabfolgt wird, das erlaubte sein Künstlerbewußtsein nicht...." (3. Aufl., 2. Teil, S. 27). Mag auch einzelnes an dieser Schilderung von Schindler etwas persönlicher zugespitzt sein als nötig, so trifft sie die Frage doch sicher im Kern.

Im erwähnten Aufsatz von Kuznitzky soll sich der Meister bei der Erwähnung E. Th. A. Hoffmanns an dessen Zugehörigkeit zum Berliner Demagogenausschuß erinnert haben und das Wortspiel auf diese Art entstanden sein. Mir will das nicht einleuchten. Denn wo ist der Beweis dafür, daß Beethoven von der Mitgliedschaft des Dichters wußte?

* * *

Bei dem einzigen Briefe des Meisters an Hoffmann liegen die Dinge im ganzen klar, seit ich ihn im 13. Jahrgang der Musik (1. Novemberheft 1913) zum ersten Mal sinngemäß wiedergeben konnte. Nicht in allen Teilen genau, sondern mit verständlicher Verdunkelung zweier Personennamen, findet sich das Schreiben schon in Eduard Hitzigs Werke „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß", das 1823 — zwei Jahre nach des Dichters Tode und noch zu Lebzeiten des Tonmeisters — in Berlin erschien. In dieser Form boten es dann alle Lebensbeschreibungen und Briefsammlungen Beethovens. Die Urschrift muß dann zwischen 1909 und 1912 von der Kgl. Bibliothek in Berlin erworben worden sein; denn auch Kalischer, der die dortigen Beethovenbriefe für seine große Ausgabe verglichen hatte, gab die Zuschrift noch in ihrer unvollkommenen alten Gestalt wieder. Wie ich besonders betonte, versteifte ich mich bei meinem Abdruck vom Jahre 1913 nicht auf unbedingte Buchstabentreue, sondern es lag mir eben nur daran, ihn zum ersten Mal inhaltlich richtig zu bieten.

Zur Jahrhundertfeier des Todes des Meisters brachte dann Kuznitzky den Brief in seinem Aufsatz von neuem, und zwar erstmals angeblich „wort- und zeichengetreu". Aus mehreren Merkmalen wußte ich aber schon beim ersten schnellen Überlesen, daß diese Behauptung denn doch mindestens übertrieben war. Auf so viele Verstöße, wie Kuznitzky gegen die unbedingte Buchstaben- und Zeichentreue begangen hatte, war ich aber doch nicht gefaßt. Alle Schikanen der Rechtschreibung, die Unterscheidung großer und kleiner Buchstaben, lateinischer und deutscher Schrift, Abkürzungen, Worttrennungen sowie fehlende Satzzeichen eingerechnet, enthält sein unbedingt wort- und zeichengetreuer Abdruck wohlgezählte 18 Fehler. Nimmt man ein paar Lücken dazu, die der Tondichter sinngemäß zwischen je zwei Sätzen angebracht, so sind es insgesamt 20 Verstöße. Es kommt also etwa auf jede volle Schreibzeile durchschnittlich mehr als ein Fehler. Dabei hat sich Beethoven gerade bei diesem Brief sichtlich ganz ungewöhnlicher Sorgfalt befleißigt. Ich erinnere mich aus seiner späteren Lebenszeit keines zweiten, der so deutlich geschrieben wäre.

Um mit meinen „Nörgeleien" nicht mißverstanden zu werden, möchte ich aber doch noch betonen, daß auch ich keineswegs in allen Fällen eine buchstabengetreue Wiedergabe von Beethovenbriefen fordere; zumal die volkstümlichen Ausgaben werden auf Glättungen der oft so wilden Schreibart des Meisters nicht verzichten können. Aber wer mit dem Anspruch auf letzte Genauigkeit hervortritt, dann einem um die deutsche Musikromantik verdienten französischen Musikschriftsteller auf die Finger klopft, weil er die verbesserten neueren Abdrucke übersehen hatte und die Urschrift noch für verloren hielt, und endlich in die kurze Zuschrift selbst so viele Fehler hineinliest, darf sich nicht wundern, seine „Sünden" hier angekreidet zu sehen; zumal bei der Sorgfalt der Niederschrift, deren Einsicht geradezu einen ästhetischen Genuß bietet.

Hier folge das Schreiben „zum überhaupt ersten Male" wirklich mit letzter Genauigkeit:

„Wien am
23ten März
1820

Euer wohlgebohrn!

Ich ergreife die Gelegenheit durch Hr: Neberich, mich einem So geistreichen Manne, wie sie sind, zu nähern —

auch über meine wenigkeit haben sie geschrieben, auch unser S c h w a c h e H r : S t a r k e zeigte mir in seinem Stam̄buche einige Zeilen Von ihnen über mich, Sie nehmen also, wie ich glauben



Wien am
23ten März
1820

Euer Wohlgeboren!

Ich ergreife die Gelegenheit durch Hr: Neberich, mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern — auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Hr: Starke zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von ihnen über mich, Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Antheil an mir; Erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne ihresgleichen mir sehr wohl thut. ich wünsche ihnen alles Schöne u. gute und bin

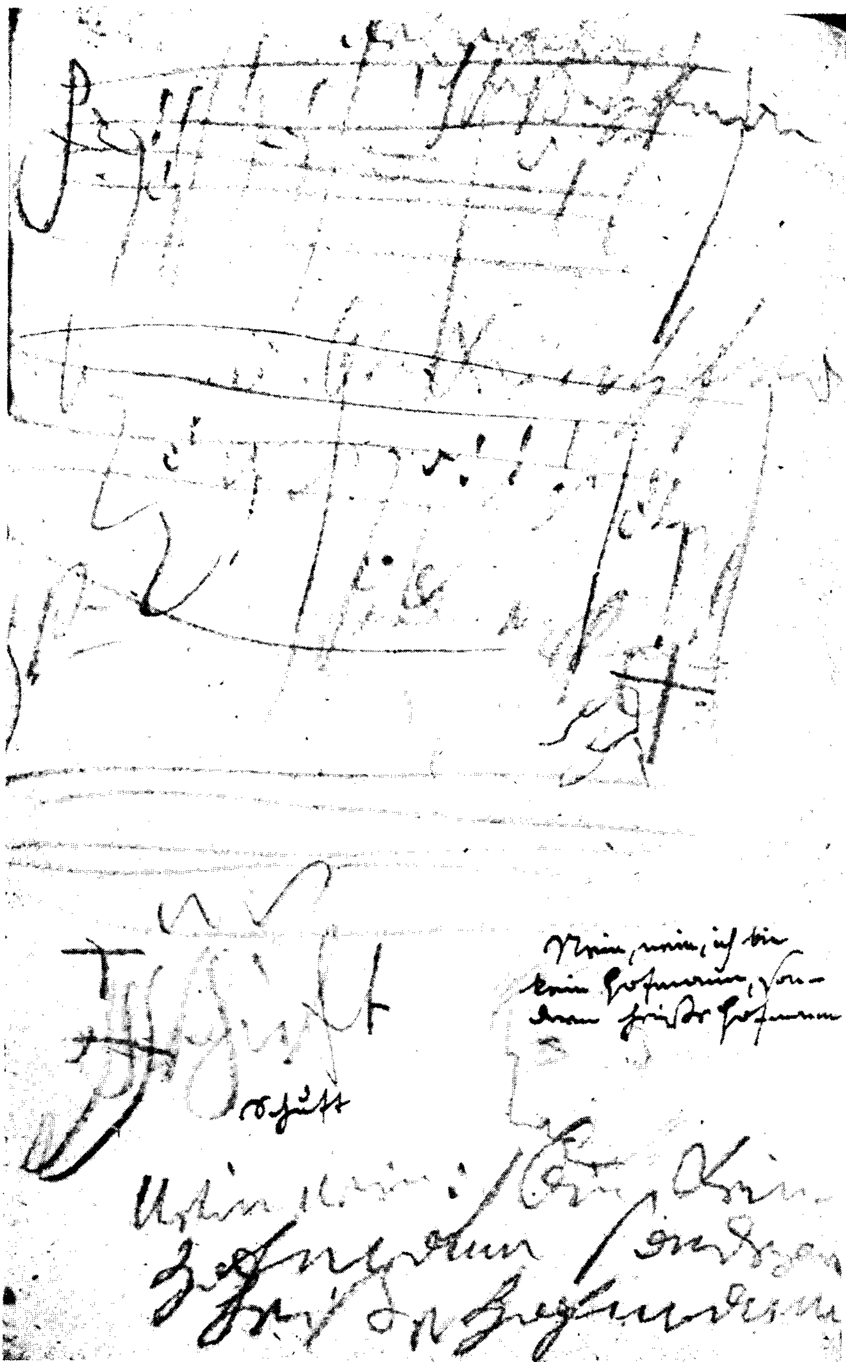
Euer Wohlgebohren
Mit Hochachtung
... ergebenster
Beethoven.

An Seine Wohlgebohren
Hr: Regierungsrath
v. Hoffmann.
in Berlin.

Brief Beethovens an E. Th. A. Hoffmann

mit der Anschrift (im Original auf der Außenseite)

(Zu Dr. Max Unger: Beethoven und E. Th. A. Hoffmann)



Seite aus Beethovens Konversationsbuch

(Zu Dr. Max Unger: Beethoven und E. Th. A. Hoffmann)

muß, einigen Antheil an mir; Erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses, von einem mit So aus gezeichneten Eigenschaften begabten Manne ihres gleichen, mir sehr wohl thut.
ich wünsche ihnen alles Schöne u. gute und bin

Euer wohlgebohrn
Mit Hochachtung
ergebenster
Beethoven."

[Auf der Außenseite:]
„An Seine Wohlgebohren
Hr: RegierungsRath
v. Hofmann.
in Berlin."

Die Urschrift, die diesem Beitrag wiederum durch das dankenswerte Entgegenkommen des Direktors der Preußischen Staatsbibliothek, Herrn Prof. Dr. Georg Schünemann, in Nachbildung beigefügt werden kann*), weist nur ganz wenige Verbesserungen des Textes auf — auch ein Beweis für die Hingabe des Tondichters an die Niederschrift. Sie beschränken sich auf die folgenden Kleinigkeiten: „ihres" gegen Ende des Brieftextes scheint nachträglich eingefügt und teilweise über ein anderes kleines Wort geschrieben zu sein; kurz darauf ist „mir" mittels Schlangenlinie über der Zeile nachgetragen. Zum Äußeren sind noch erwähnenswert die Schlußschnörkel unter der Unterschrift sowie unter „Hofmann" und „*Berlin*" in der Anschrift.

Von Kuznitzkys falschen Deutungen gehe ich nur auf die beiden wichtigsten ein: Beethoven schreibt niemals „Wien" sondern stets „Vien" — vielleicht in Anlehnung an das Französische (jedoch wohl immer „Wiener") und in der Aufschrift muß vor „Hofmann" ein „v." ergänzt werden. Kuznitzky hat es hier wohl läuten, aber nicht zusammenschlagen hören; denn er sagt buchstäblich: „Vor dem Worte ‚Hofmann' findet sich ein V-ähnlicher Aufstrich, den ich als mißglückten Ansatz zum H deuten möchte, da jede andere Möglichkeit fehlt [sic!!]". Nein, diese Häkchen sind die eigenartige Form von Beethovens deutschem kleinen v (Kuznitzky denkt, indem er eine derartige Deutung der Häkchen ausschließt, gewiß an die lateinische Gestalt). Auch Beethoven machte im allgemeinen den alten österreichischen Brauch mit, jeden, der nicht gerade den unteren Volksschichten angehörte, in Briefen einen „Herrn von" zu nennen. Sogar seine jungen Freunde Schindler und Holz wurden gewöhnlich so tituliert.

Der Inhalt des Briefes erfordert nicht viele Auskünfte. Der Herr Neberich, der ihn dem Dichter und Regierungsrat überbrachte, war seines Zeichens Weinhändler, also von einem Fache, das der Empfänger wohl zu schätzen wußte. Wie es scheint, kam er mit dem Tondichter hin und wieder zusammen. Dieser hatte ihm schon Anfang März 1816 an Franz Brentano in Frankfurt a. M. einen Empfehlungsbrief mitgegeben, worin er als „erster Weinkünstler Europens" gepriesen wird, der „selbst in der ästhetischen Anordnung des Aufeinanderfolgens der verschiedenen Weinprodukte" Meister sei usw. Neberichs Name wird sehr bald nach dem Entwurf des Hoffmann-Kanons — also wohl noch um die Mitte März 1820 — im Gesprächsheft von dem Schriftsteller Carl Bernard ohne nähere Mitteilungen nebenbei erwähnt. Der Brief an Hoffmann ist nur wenige Tage, höchstens ein paar Wochen später, niedergeschrieben.

Mehr als über den Weinkünstler ist über den „schwachen Herrn Starke" überliefert. Im Jahre 1774 zu Elsterwerda (Sachsen) geboren, lernte Friedrich Starcke nach Gustav Schillings Universallexikon der Tonkunst „zunftmäßig" — d. h. gewiß in der Kapelle seines Geburtsstädtchens — alle Saiten- und Blasinstrumente spielen, bildete sich aber besonders zum Hornisten aus. Viel auf Reisen, kam er auch nach Wien, hörte da noch Mozart spielen und trieb bei Albrechtsberger Theoriestudien. Dann wirkte er in Salzburg als Klaviermeister, in den ersten

*) Eine Nachbildung des wichtigen Schriftzeugnisses (Textseite) ist bisher nur in dem Beethovenbuche von Edmond Vermeil (Maîtres de la Musique ancienne et moderne, I, Paris 1929, Anhang, Tafel 39) erschienen. Es wird also Zeit, daß eine solche Wiedergabe auch einmal in einer deutschen Veröffentlichung erscheint.

Kriegsjahren als Regimentsmusikdirektor und von neuem in verschiedenen österreichischen und ungarischen Städten als Musiklehrer. Spätestens 1812 ließ er sich für dauernd in Wien nieder, wurde auf Beethovens Empfehlung als Hornist bei der Hofoper angestellt und erteilte angeblich zeitweise auch dem Neffen des Tondichters Klavierunterricht. Starcke soll seinen Wiener Aufenthalt nur noch durch eine Reise in seine Heimat unterbochen haben, wobei er auch Prag und Leipzig mit besuchte. Vermutlich war er dabei mit in Berlin, von wo er sich, nach dem Briefe Beethovens, einen Eintrag E. Th. A. Hoffmanns in sein Album mitbrachte. Ende 1835 starb er in Döbling bei Wien. Der Meister schätzte den biederen Sachsen als Menschen und Waldhornisten, ließ sich von ihm über die technischen Möglichkeiten der Blasinstrumente beraten und überwies ihm für den dritten Teil einer Klavierschule auch fünf Bagatellen aus W. 119 und ein „Konzertfinale", eine selbständige Bearbeitung des letzten Satzes des c-moll-Konzertes (ohne Orchesterbegleitung). Das Wortspiel „der schwache Herr Starke" deutet auf dessen gelegentliche Ausflüge in die Bezirke der Komposition, ist aber gewiß nicht bös gemeint. Carl Bernard kommt auf ihn in einem Gesprächsheft vom Februar 1820 wie folgt zu sprechen: „Starcke wünscht ein kleines Musikstück von Ihnen zu haben, für seinen zweiten Teil der Klavierschule, wozu er schon Beiträge von den ersten Tonsetzern hat, nebst kurzen biographischen Notizen. Wir müssen ihm etwas geben. Er ist bei seinem großen musikalischen und schriftstellerischen Verdienste doch immer äußerst bescheiden, fleißig und demüthig. Er versteht die Kunst zu kompiliren. Es gibt jetzt überall Schwache, selbst unter den Starken." (Nach Thayer-Riemann, IV, S. 202, in der Sammlung der Gesprächshefte mit einigen Abweichungen S. 370 f.)

Erinnerungen an den Meister stellte Starcke dem Hofmusikdirektor Dr. F. S. Gaßner in Karlsruhe für eine geplante Beethovenbiographie noch selbst zur Verfügung; nachdem es dazu nicht gekommen war, teilte sie Ludwig Nohl in seinem Buche „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" mit (Stuttgart 1877, S. 144 ff.). Es ist sehr zu bedauern, daß das Stammbuch Starckes mit den Zeilen Hoffmanns verschollen ist. Sollte es wirklich nicht mehr erhalten sein?

Dem Leser wird schon selbst aufgefallen sein, daß Hoffmanns Name in der Aufschrift des Briefes nur ein f enthält. Nun ist es zwar Tatsache, daß dem Meister, außer Fremdwörtern, nichts so viel Mühe machte wie die Schreibweise von Eigennamen. Aber ich kann es mir denn doch nicht vorstellen, daß er sich bei dem Entwurf des Kanons mit der scharf beobachteten Skandierung von „Hofmann" und „Hoffmann" den Berliner Dichter gedacht und dessen Namen nur wenige Tage später wieder falsch geschrieben habe.

Es ist schon so: Der Dichter-Komponist Hoffmann kommt bei dem Kanon am wenigsten in Betracht, aber es ist auch unwahrscheinlich, daß ein bestimmter anderer Träger des Namens gemeint ist. Vielmehr wird sich die Sache eben verhalten, wie schon oben auseinandergesetzt: Der Text belustigte den Meister als Wortspiel, entsprach seinem Unabhängigkeitssinn und seinem „Mannesstolz vor Königstronen" und bot ihm die Möglichkeit, sich an reizvollen musikalischen Skandierungsgegensätzen zu erproben.

* * *

Soweit zu sehen, können heute nur noch zwei Fälle nachgewiesen werden, wo der Name E. Th. A. Hoffmanns in das Blickfeld Beethovens trat. So heißt es einmal in einem Gesprächsheft vom Jahre 1825: „Also nicht wie Hoffmann! Der hat täglich 6 bis 8 Flaschen Champagner getrunken" sowie: „Das ist die beste, die göttliche Begeisterung an der Natur!" Das soll sich gewiß auf einen Gegensatz der künstlerischen Wesensarten Hoffmanns und Beethovens beziehen: Dieser bedurfte nicht geistiger Getränke sondern der freien Gottesnatur, um sich in Schaffensstimmung zu versetzen. Wesentlich bedeutungsvoller ist aber der zweite Fall, von dem wir noch Kenntnis haben: Im Februar 1826 sandte der Tonmeister das für ihn von Grillparzer verfaßte Opernbuch „Die schöne Melusine" an den Grafen Brühl, den Generalintendanten des Berliner Nationaltheaters, mit der Anfrage, ob es mit seiner Musik Aussicht auf Annahme haben werde. Das Schreiben wurde dem Grafen von Adolph Martin Schlesinger, dem Berliner Verleger, persönlich übergeben, und dieser drang, wie ein von mir vor einer Reihe von Jahren veröffentlichter Brief an den Meister bekundet, sogleich in Beethoven, ihm den Klavierauszug

und alle Arten Bearbeitungen des erst geplanten Werkes zu überlassen (vgl. mein Buch „L. van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner, Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin", Berlin 1921, S. 96). Da aber in der Dichtung Grillparzers ein ganz ähnlicher Stoff wie in E. Th. A. Hoffmanns „Undine", die einige Jahre vorher in Berlin aufgeführt worden war, behandelt wird, trug der Graf Bedenken, das Werk anzunehmen, und äußerte den Wunsch, der Tondichter möge sich mit Grillparzer zur Bearbeitung eines anderen Stoffes entschließen. Darauf scheint Beethoven nicht geantwortet zu haben, und so war wohl Hoffmanns „Undine" schuld daran, daß der Meister im letzten Jahre seines Lebens nicht doch noch eine zweite Oper schuf.

Die Beethovenbilder von Neugaß.

Von Max Unger, Zürich.

Eines schönen Tages während der letzten Florenzer Maifestspiele spazierte ich zur Villa Landau-Finaly, die in einem verzauberten Park des Vorstadtteiles La Pietra liegt. Meine Absicht war, eine Musikhandschrift Beethovens zu sehen, die Frau Jenny Finaly, die ehrwürdige Besitzerin des an Sammlungen aller Art so reichen Hauses, nach Hörensagen aufbewahre. Damit war es nun leider nichts. Aber wie groß war meine Überraschung, als man mich in einem der Säle dem Originalgemälde Beethovens gegenüberstellte, das sich einst in der Familie Brunsvik zu Martonvasar in Ungarn befand!

Die Bekanntschaft damit war mir aus verschiedenen Gründen willkommen: War mir doch sein Maler schon vor langen Jahren einmal bei Feststellung eines unbekannten Haydnbildnisses, begegnet, und bot sich mir nun doch die Gelegenheit, die Beziehung des Brunsvikschen Beethovenbildes zu einem ihm ganz ähnlichen, das im Fürstl. Lichnowskyschen Schlosse zu Grätz bei Troppau hängt, genauer zu untersuchen. Ferner ermöglichte mir das liebenswürdige Entgegenkommen der Besitzerin, diesem Hefte eine neue Wiedergabe beizufügen. Genau genommen ist das, mit ziemlicher Sicherheit, die erste wirklich gute Veröffentlichung in Deutschland. Eine frühere, La Maras Schrift „Beethovens Unsterbliche Geliebte, das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren" (Leipzig 1909) beigegeben, ist technisch nicht sonderlich gelungen, und ich halte die vorliegende Abbildung auch für schöner als die Wiedergabe, die sich in dem Buche „Beethoven, Vie intime" von André Hevesy (Paris 1926) befindet.

Die Abhängigkeit der beiden Bilder voneinander ist schon wiederholt beobachtet worden. Kopf- und Körperhaltung, Gesichtsausdruck, Kleidung und Frisur entsprechen sich fast ganz oder kommen sich doch sehr nahe. Der letzte Zweifel an ihrer Zusammengehörigkeit wird durch den Vergleich der Farben behoben. Da ich das Grätzer Urbild nicht kenne, seien hier die darauf bezüglichen Sätze des Troppauer Museumsdirektors E. W. Braun aus den Schlesischen Monatsheften vom Mai 1927 angeführt: „Wir sehen ein Bild en face, mit leichter Wendung des Kopfes nach rechts, gesunder Gesichtsfarbe, braunem, wirrem Haar, braunen, klugen, scharf beobachtenden Augen. Beethoven trägt einen braunen, übergeworfenen Mantel, blauen Frack, weiße Weste und weiches, weißes Hemd mit hoher Binde. Die Symphonie in Weiß unterbricht nur zwischen Weste und Krawatte ein kokett gelegtes erdbeerfarbenes Tuch...."

Da ich mir über die Farben aus Florenz keine Vermerke mitgebracht hatte und der Gefahr einer Gedächtnistäuschung begegnen wollte, sandte ich diese Beschreibung an den ersten Bibliothekar der Villa Landau, Herrn Dr. Dreyer, und bat ihn um den unmittelbaren Vergleich. In hilfsbereiter Weise teilte er mir das folgende Ergebnis mit: „Die vom Bildoval freigelassenen vier Ecken sind erdfarben, der Ovalgrund dunkelgraugrün. Grundiert war das Portrait violett; das sieht man an einer abgeblätterten Stelle. Der braune Mantel bedeckt die rechte Schulter, und von der linken gleitet er eben herab. Rock oder Frack: jedenfalls dunkelblau. Zwischen der weißen Weste und dem weißen Hemd ist etwas Erdbeerfarbenes, doch tritt das gar wenig hervor. Was zuerst als eine das Hemd überquerende Kette erscheint, ist keine Kette. Es sind zwei Züge eines goldgelben Bandes, deren jeder seinerseits aus zwei sehr lose umeinander sich schlingenden Bändchen besteht (aus goldblondem Haar?). Das Kopfhaar ist sehr dunkelbraun,

der Backenbart merklich heller braun. Das Haar erscheint nicht eigentlich wirr; am Stirnhaaransatz ist es deutlich gekämmt." Sogar in der Größe gleichen sich die beiden Bilder fast ganz: Der Spannrahmen des Florenzer Gemäldes beträgt $69^1/_2$: 54 cm, der des Grätzer 68 : 52 cm. Damit ergibt sich auch eine ungefähr gleiche Größe des Kopfes. Da dieser nach der Mitteilung des Herrn Dr. Dreyer vom Kinn bis zum Haaransatz 17 cm mißt, handelt es sich um knapp lebensgroße Abbilder des Tondichters.

Kein Zweifel mehr: Trotz mäßiger Abweichungen im Ausdruck und in den Maßverhältnissen ist das eine Gemälde die Kopie des anderen. Aber welches ist das Original? Und stammen die beiden Bilder von ein und derselben Künstlerhand?

Bis zu Anfang dieses Jahrhunderts wußte man nur von dem Grätzer Gemälde den Namen des Künstlers; denn auf der Kehrseite stand (nach Theodor von Frimmels Beethovenstudien I, „Beethovens äußere Erscheinung", München 1905, S. 34): „peint par Neugass Wienne 1806", und zwar in alter Schrift. Dazu berichtet Braun a. a. O.: „Vor einer Reihe von Jahren wurde das Bild auf eine neue Leinwand aufgeklebt, und bei dieser Rentoilierung hat man die alte, auf der Rückseite der Originalleinwand aufgemalte Bezeichnung auf den Blindrahmen kopiert. Sie lautet: ‚Peint par Neugast à Vienne 1806'." Außerdem war von diesem Maler um 1900 kaum noch mehr bekannt, als daß er auch ein Bildnis von Joseph Haydn angefertigt hatte.

Da kam es mir doch sehr gelegen, als ich im Jahre 1909 auf einen längeren Brief des Künstlers an den Pariser Tonsetzer und Musikverleger Ignaz Pleyel stieß, worin zwar am meisten von einem seiner Haydnbilder — denn er muß deren mehrere gemalt haben — aber nebenbei auch von einem Gemälde Beethovens die Rede ist. Außerdem belehrt das Schreiben auch ausführlichst über die geschäftlichen Gepflogenheiten des Neugaß. Obgleich ich es schon einmal in meinem Aufsatz „Das Haydnbildnis von I. Neugaß im fürstl. Schlosse zu Eisenstadt" veröffentlicht habe („Neue Musikzeitung" vom 7. Oktober 1909), darf es doch auch an dieser Stelle nicht vermißt werden. Es lautet:

„Wien, den 6 t. Januarii 1806.

Wohlgebohrner Herr!

Insonders Hochzuehrender Herr Pleyel!

Als Sie im vergangenen Sommer in Wien waren, hatte ich die Ehre, Ihre Bekanntschaft bey H. Elmenreich zu machen, welches Sie sich zwar nicht mehr errinnern werden können, da ich bey Herrn Beethoven, dessen Bildniß ich jetzt verfertige (Überbringer dieses Briefs), den Herrn Oberst v. Blehn kennen lernte; so entschloß ich mich so frey zu seyn, Sie mit einer Bitte zu incomodiren, die bey Ihrer gütigsten Erfüllung so wohl für mich, als auch für Sie, von vielen Nutzen seyn wird, ich habe nehmlich schon lange das Portrait des Herrn Hayden nach der Natur gemalt und jetzt mache ich für den König von Preußen ein großes Bildniß des H. Hayden. Die Idee und der Effeckt des Bildes, die hier nach dem Urtheil verschiedener geschickter Künstler sehr gefiel, ist folgende:

H. Hayden sitzt und componiret, im Hintergrunde links des Bildes, ist ein Tempel des Apollo, worin auch die Figur des Apollos auf einer Leyer spielend angebracht ist, rechts des Bildes, stehet die Büste des Sebast. Bach, weil mir H. Hayden einst gesagt, daß ihm seine Music gut gefiele, ich nahm also davon Notitz, um so mehr da Besagte Büste zur Gruppierung des Bildes sehr wohl thut. Auf dem Tische liegen zerstreute Musicblätter, und die zum componiren gehörigen Sachen. Das Postum des H. Hayden ist zwar modern, aber doch seinem Alter und Charakter angemeßen. Die Kleidung ist durchgehendes schwarz. Wie ich schon oft durch öffentliche Blätter, und vorzüglich von den Franz. bey ihren jetzt hiesigen Aufenthalt erfahren, daß man gar kein gutes Bildniß von H. Hay: in Paris hat, so würde ein solches gut ausgeführte Bild, sehr gut aufgenommen werden. Den H. Oberst Blehn, und einen seiner Freunde, der ein ziemlich guter Kunstverständiger zu seyn schien, zeigte ich die Skize, oder vielmehr das ganze Bild im kleinen, und Sie werden von Ihnen erfahren wie gut der Gedanke des Bildes ist. Die größe ist ohngefehr 7 Fuß 4 Zoll hoch, und 6 Fuß breit, es müßte auf jedem Falle entweder in einem sehr großen Zimmer oder in einem Saale hängen.



1. Beethovenbildnis von I. Neugaß,

im Besitz von Frau Jenny Finaly, Florenz

(Zu Dr. Max Unger: „Die Beethoven-Bilder von Neugaß“)



2. Beethovenbildnis von I. Neugaß,

im Fürstl. Lichnowskyschen Schlosse zu Grätz bei Troppau

(Zu Dr. Max Unger: „Die Beethoven-Bilder von Neugaß)“

Sie werden leider genung erfahren haben, in welchen unglücklichen Verhältnissen die bewohner Wiens sich befinden, dieses betrifft aber größtenteils die Künstler, denen man wie ich befürchte vor der Hand zu entbehren versuchen wird. Ich habe mir dahero die Freyheit genommen, Sie ergebenst zu bitten, ob Sie mir nicht zur Veräußerung eines solchen Bildes in Paris behülflich sein könnten, ich glaube sogar, daß das National Institut wobey Hayden Mitglied ist sehr gerne von ihm ein gutes Bild haben wird. — Würden Sie mit meinem Wunsche übereinstimmen, so bitte ich recht sehr, mir womöglich bald davon zu benachrichtigen, damit ich bald mit dem andern anfangen könnte, der Preiß wäre, wan ich nur eins mache, das wenigste 500 Gulden, mache ich aber mehrere, so bekäme ich nur 100 Ducaten, alles, in hiesigen Bancozettel. Ich hoffe daß dieses Bild in Paris vielen Beyfall haben soll, und daß Sie als dan gewiß, vorzüglich bey Kenner, und Liebhaber der Musik 700 bis 1000 Gulden für eins bekommen können.

Ich kann Ihnen leider — so viel Neuigkeiten schreiben, daß der Raum des Briefes es nicht gestattet — und lieber Alles mit Stillschweigen übergehe — demohngeachtet befürchte ich daß Sie in der Französischen Zeitung oft zu viel — finden werden — H. Hayden und H. Beethoven befinden sich ziemlich wohl und laßen sich Ihnen bestens empfehlen, letzterer wollte einige Reisen unternehmen, aber als plötzlich Friede wurde, so hat er es bis aufn Sommer verschoben. Ich schmeichle mich das Vergnügen zu haben, von Ihnen in jedem Falle wo möglich bald mit einer Antwort beehrt zu werden, und in der Hoffnung, daß Sie meine ergebenste Bitte nicht übel nehmen, und meinen Wunsch bald, gütigst zu erfüllen suchen, bin ich mit Hochachtung

Ihr ganz ergebener Diener
Isidor Neugaß, Maler
am Salzgrieß 194. im
2 t. Stock."

Über die Persönlichkeiten, die neben Haydn und Beethoven in dem Briefe genannt sind, nur ganz wenige Worte: Ignaz Pleyel hatte sich mit seinem Sohn Camille im Juni 1805 in Wien aufgehalten und dabei auch dem Tondichter seine Aufwartung gemacht (vgl. Thayer-Riemann II, S. 461 f.), und der Schauspieler und Bassist J. B. Elmenreich, der um 1801 in Paris gewirkt hatte, war seit 1804 am Theater an der Wien tätig. Über einen Oberst von Blehn habe ich leider keine Anhaltspunkte finden können; man darf aber als ziemlich sicher annehmen, daß er sich in der Armee der Franzosen befand, die Ende 1805 in Wien einrückte. Wir wissen ja auch, daß damals manche kunstsinnigen französischen Offiziere die Gelegenheit wahrnahmen, bei Haydn und Beethoven vorzusprechen.

Die Frage des Haydnbildes brauche ich hier nicht näher zu erörtern. Von Bedeutung ist für unsere Zwecke fürs erste der Vermerk, daß Neugaß gerade damals, also ganz am Anfang des Jahres 1806, Beethovens Bildnis anfertigte; vielleicht hatte er es schon Ende 1805 begonnen. Mit ziemlicher Sicherheit wird man annehmen dürfen, daß Neugaß, wie er es mit dem von Haydn halten wollte, das Gemälde des jüngeren Meisters selbst noch einmal kopierte. Nach dem Schreiben an Pleyel könnte man nun schließen wollen, das Beethovenbild sei auf Bestellung gearbeitet worden. Das scheint indes nicht der Fall gewesen zu sein; denn in einem Briefe der Komtesse Therese Brunsvik an ihren Bruder Franz vom Sommer 1807 stehen die Worte: „Beethoven sah ich die letzten Tage . . . ein gewisser Neigart hat ihn gemalt und das Porträt bei sich", worauf sie bittet, es ihrer Schwester Josephine zu schicken. (Das Schreiben ist vor etwa anderthalb Jahrzehnt bei Leo Liepmannssohn in Berlin versteigert worden. Natürlich muß man sich unter „Neigart" unsern Neugaß denken; der Name ist verhört und wohl teilweise durch die österreichische Mundart verderbt.)

Wer aber war dieser Maler Neugaß? Alle älteren Nachschlagewerke schweigen sich über ihn aus. Noch 1909 konnte ich von Dr. Ulrich Thieme, dem Begründer des großen Allgemeinen Künstlerlexikons, den ich deshalb in Leipzig aufsuchte, keine näheren Angaben erhalten. Vor mehreren Jahren ist inzwischen der 25. Band des nach Thiemes Tode von Hans Vollmer herausgegebenen Werkes mit etwas ausführlicheren Angaben über Isidor Neugaß er-

schienen. Danach wurde dieser um 1780 in Berlin geboren, malte in Wien, wo er 1806 ansässig war, Bildnisse von Haydn (1801?) und Beethoven (1806), jenes vom Fürsten Esterhazy erworben, siedelte bald nach 1806 nach Budapest über, wo er u. a. die Baronin Pronay, Frau M. Szirmay und General J. Gosztonyi porträtierte und bereiste nach 1811 Italien und Rußland. Er scheint dann noch sehr weit in der Welt herumgekommen zu sein; denn als er 1841 nach Budapest zurückgekehrt war, stellte er dort Bildnisse eines in Kasan gemalten persischen Gelehrten Peters des Großen und der Schauspielerin Henriette Carl aus; endlich findet man seine Spur noch im Jahre 1847 in Temesvar.

Nach allem ist sicher, daß Neugaß vorzugsweise Bildnisse aristokratischer Persönlichkeiten anfertigte, und dies mag es teilweise auch erklären, weshalb der Tondichter auf den beiden Bildern einen so gepflegten, ja eleganten Eindruck macht. (Theodor v. Frimmel übertreibt, indem er die Auffassung im Beethoven-Handbuch „stutzerhaft" bezeichnet.) Die Gepflegtheit des Äußeren beruht übrigens, wenn man die anderen bekannten Bildnisse aus des Meisters früheren Jahren dagegen hält, hauptsächlich auf der Sorgfalt der Frisur, die wie „onduliert" erscheint. Man muß dazu noch wissen, daß Beethoven damals viel in Gesellschaften verkehrte, anscheinend bis etwa 1810 auch Bälle besuchte und mindestens bis in dieses Jahr zeitweise viel auf seine Erscheinung gab.

Vergleichen wir nun einmal die beiden Bildwiedergaben miteinander. Da unterliegt es keinem Zweifel, daß die Fassung aus Brunsvikschem Besitze die viel feinere ist, und es ist auch nicht denkbar, daß ihr die Grätzer jemals gleichgekommen sein sollte. (In seiner Arbeit „Beethoven im zeitgenössischen Bildnis", Wien 1923, S. 22, berichtet Frimmel nämlich, daß das Grätzer Bild, als er es 1892 in der Wiener Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen sah, schon sehr gelitten hatte und vielfach auch ausgebessert worden war.) Vor allem ist die Zeichnung auf dem Florenzer Bilde wesentlich bestimmter, aber auch die Maßverhältnisse zweifellos genauer, und mit diesen Dingen hängt es auch zusammen, daß der ganze Eindruck klarer und lebendiger ist. Trotzdem hat Frimmel nicht viel von diesem Gemälde gehalten. Er nennt es „von glatter Ausführung und sehr allgemeiner Auffassung, kein hervorragendes Kunstwerk . . . Nach all dem, was man über Beethovens äußere Erscheinung weiß, kann dieses Bild nicht als besonders gut getroffen bezeichnet werden. Die allgemeinen Verhältnisse des Antlitzes sind ungefähr richtig, wenn man von der etwas gestreckten Nase absehen will. Der Mund ist breit genug. Das Kinn gänzlich verfehlt. Vollkommen unterdrückt sind die Pockennarben . . ." Bei dieser Beurteilung aus dem oben genannten Buche muß man nun allerdings in Betracht ziehen, daß Frimmel das Brunsviksche Bildnis zwar wiederholt gesehen hatte, bei seiner Beschreibung aber wohl nur ältere unvollkommene Wiedergaben vor Augen hatte; denn sowohl die dem Buche beigegebene Abbildung (nach einem älteren Holzschnitt) als auch die Wiedergabe in seiner früheren Arbeit „Beethovens äußere Erscheinung" (nach einer Kopie des Brunsvikschen Originals ist unzulänglich. Außerdem sind Frimmels Beurteilungen schon deshalb sehr unvollkommen, weil er nicht einmal die erheblichen künstlerischen Wertunterschiede zwischen den beiden Fassungen bemerkt hat und diese noch in seinem 1926 erschienenen Beethovenhandbuche mit diesen Worten zusammen kurz abtut: „Beide Beethovenbildnisse können nicht den Anspruch erheben, wohlgetroffen zu sein, doch lassen sie sich immerhin mit den Porträts von Mähler und Horneman zusammenreimen." Aber die Frage der Ähnlichkeit läßt sich bei den Jugendbildern des Meisters deshalb so schwer beantworten, weil gerade diese viel mehr voneinander abweichen als die bedeutendsten Altersgemälde. Zudem ist der Vergleich mit der Maske des lebenden Beethoven vom Jahre 1812, den Frimmel gelegentlich auch bei Abbildern beliebt, die zeitlich weit von ihr entfernt liegen, keineswegs ungefährlich. Muß nicht beispielsweise die Nase des schmäleren jungen Beethovengesichtes, das zumal die Bildnisse von Stainhauser-Neidl (1801) und Horneman (1802) aufweisen, „gestreckter" erscheinen als bei den späteren mit vollerem Antlitz? (Gerade auch an den Stichen nach der Zeichnung von Stainhauser rügt Frimmel die Nase als „sicher zu lang".) Ich bin trotz möglicher kleiner Einwände der Meinung, daß wir in dem Gemälde aus Brunsvikschem Besitz ein sehr beachtenswertes Abbild von immerhin gehobener künstlerischer Bedeutung vor uns

haben, ein Abbild, das den Meister im hohen Bewußtsein seines Wertes und als eine Persönlichkeit zeigen will, die in den Kreisen des Hochadels verkehrte.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses Bildnis die Vorlage für die in Grätz befindliche Fassung darstellte. Das Umgekehrte wäre unmöglich: Es erscheint undenkbar, daß der Künstler ein nach der Natur wenig gelungenes Original beim Kopieren so bedeutend verbessert habe. Auch wer nur eine mäßige Vorstellung vom Malen und Zeichnen hat, wird zugeben, daß die Fassung, die heute in der Florenzer Villa aufgestellt ist, das Urbild sein muß. Ich war sogar versucht, einen leisen Zweifel an der Echtheit des Nachbildes zu hegen und dieses für eine dilettantische Kopie zu halten; doch bin ich von diesem Urteil wieder abgekommen, weil sich die Rahmen ziemlich ähneln und wohl aus der gleichen Werkstatt stammen. Es wird sich also wohl um eine wenig gelungene eigene Kopie des Malers handeln, die noch durch ungeschickte weitere Erneuerungen eingebüßt hat.

Schließlich noch einige Mitteilungen zur Geschichte des Florentiner Gemäldes. Nach dem erwähnten Briefe Therese Brunsviks vom Sommer 1807 darf man wohl annehmen, daß es sich von da ab in Martonvasar befand. Im Brunsvikschen Hause hatte nicht nur die Musik sondern auch die bildende Kunst eine Heimstätte. Therese selbst verstand sich etwas auf Malerei: Ihr Bildnis mit der eigenen Widmung an Beethoven, das heute im Bonner Beethovenhause gezeigt wird, ist bestimmt nicht das Original sondern ihre Kopie nach dem Urbild, das von Kattenhofer stammt und sich gegenwärtig im Besitze des Grafen Chotek auf Schloß Korompa in Ungarn befindet. (Auch ist noch keineswegs ausgemacht, daß es Therese Brunsvik wirklich darstellt — es soll ihr gar nicht ähnlich sein.) Beethoven selbst scheint auf eine solche Arbeit anzuspielen, indem er am 11. Mai 1807 an den Grafen Franz Brunsvik u. a. schreibt: „Küsse deine Schwester Therese, sage ihr, ich fürchte, ich werde groß, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen...." Und das einzige bekannt gewordene Schreiben des Meisters an die Dame handelt ausschließlich von den bildkünstlerischen Bestrebungen der Empfängerin. Vermutlich gilt der Dank für ein „schönes Bild" dem heute in Bonn befindlichen Gemälde. Obgleich dieser Brief schon wiederholt gedruckt wurde, ist er doch anscheinend wenig bekannt geworden und fehlt sogar noch in der von J. Kapp besorgten zweiten Auflage von Emerich Kastners Gesamtausgabe. Daher möge er hier mit stehen. Das Schreiben selbst ist wie alle anderen Zuschriften des Tondichters an Therese Brunsvik nicht mehr erhalten, wird aber in einem Briefe der Empfängerin an ihre Schwester Josephine wörtlich angeführt. Therese schreibt ihr am 2. Februar 1811:

„Auch habe ich durch Franz ein Andenken unseres edlen Beethoven erhalten, das mir Freude machte; ich meine nicht seine Sonaten, die sehr schön sind, aber ein kleines Schreiben, das ich dir sogleich wörtlich copiren will:

‚Auch ungesucht gedenken die besseren Menschen sich, so ist es auch der Fall bei Ihnen und mir, werthe verehrte Therese; noch bin ich Ihnen lieben Dank schuldig für Ihr schönes Bild und indem ich mich als Schuldner anklage, muß ich sogleich ein Bettler erscheinen, indem ich Sie ersuche, wenn Sie einmal den Genius der Mahlerei in sich fühlen, mir doch jene kleine Handzeichnung zu erneuern, welche ich so unglücklich war zu verlieren. Ein Adler sah in die Sonne, so war's, ich kann's nicht vergessen; aber glauben Sie nicht, daß ich mich bei so etwas denke, obschon man mir so etwas schon zugeschrieben; betrachten doch viele ein Heldenstück mit Vergnügen, ohne auch das mindeste ähnliche damit zu haben. Leben Sie wohl, werthe Therese, und gedenken Sie zuweilen ihres Sie wahrhaft verehrenden Freundes Beethoven.'"

Nach Frimmels Mitteilungen wurde das Bildnis Beethovens vom Grafen Franz Brunsvik auf den Sohn Geza vererbt. Er hat es noch im Jahre 1900 bei der Witwe des Grafen Geza, Seraphine Brunsvik, auf Schloß Sommerau in der Steiermark gesehen. Sie heiratete später einen Marchese Capponi und siedelte zu ihm nach Florenz über. Von ihr ging es vor mindestens zehn Jahren in den Besitz des Hauses Finaly über.

Wie Frimmel in dem Buche „Beethovens äußere Erscheinung" weiter ausführt, gibt es von dem Bilde — außer der eigenen des Neugaß — noch eine weitere Kopie, die von einer Frau

v. Oſtergarden-Feſtetics angefertigt iſt und bei dem Advokaten und Kunſtgelehrten Dr. Alfred Nagl in Wien war, der noch im Katalog der dortigen Beethoven-Zentenar-Ausſtellung vom Jahre 1927 als Beſitzer genannt wird. Eine Wiedergabe dieſer Kopie befindet ſich in demſelben Buche Frimmels, doch muß ſeiner Behauptung, daß die Kopie dem Urbilde „wie ein Ei dem anderen" gleiche, entſchieden widerſprochen werden. Der Leſer möge ſich von der Richtigkeit dieſes Urteils durch eigenen Vergleich der dieſem Hefte beigegebenen Abbildung mit der in Frimmels Buche ſelbſt überzeugen. Nagl hat von der Kopie in der „Leipziger Illuſtrierten Zeitung" vom 24. Februar 1890 auch einen Holzſchnitt gebracht, der freilich noch weniger gut genannt werden muß; das war wohl die erſte Veröffentlichung des Bildes überhaupt. (Wie mir Herr Dr. Dreyer in Florenz freundlichſt noch mitteilte, iſt auf dem Spannrahmen des dortigen Bildes ein Zettel mit dem Namen „Hr. Dr. Nagel" aufgeklebt; das iſt wohl mit der Kopierung in Verbindung zu bringen.) Frimmel hat dann den Holzſchnitt in ſeiner Arbeit „Beethoven im zeitgenöſſiſchen Bildnis" wiederholt. Daß die erſte Wiedergabe nach dem Brunsvikſchen Original La Maras Veröffentlichung der Memoiren der Gräfin Thereſe (Leipzig 1909) zu verdanken iſt, wurde ſchon oben erwähnt.

So vielfältige Schickſale waren dem Grätzer Beethovenbilde nicht beſchieden. Es hat ſeinen Aufenthaltsort nur vorübergehend für kurze Zeit gewechſelt, wenn es in einer Ausſtellung gezeigt wurde. Auch bei der erwähnten Wiener Beethoven-Ausſtellung vom Jahre 1927 war es mit zu ſehen. Damals hing es ſogar in demſelben Saale wie die ſpätere Wiener Kopie, und es iſt nur zu verwundern, daß dabei ſeine enge Zugehörigkeit zu dem Florenzer Gemälde nicht ſchon beſtimmt feſtgeſtellt wurde.

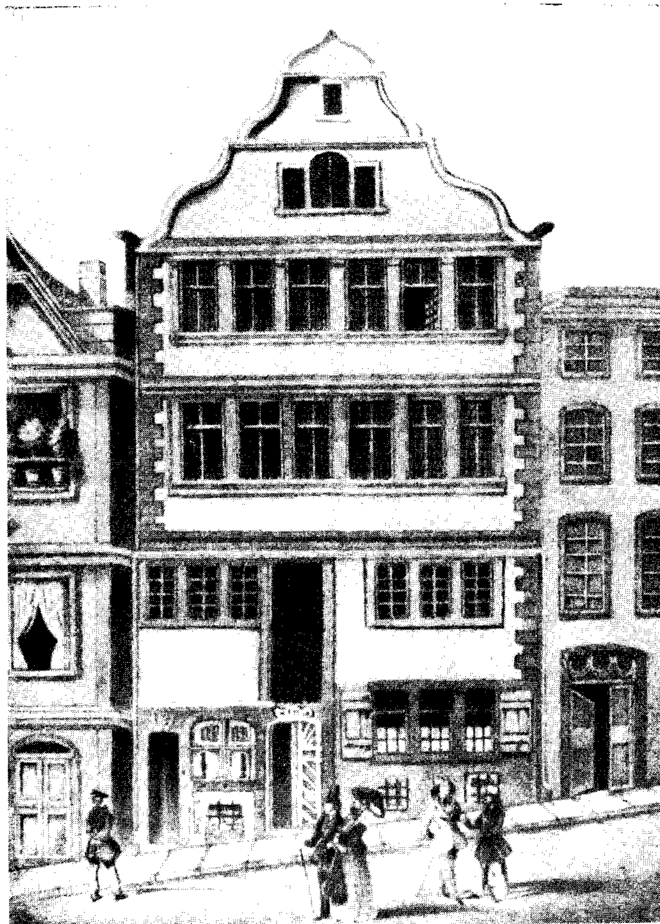
Beethovens Mutter.

(Zur Auffindung ihres Grabes.)

Von Hermann Unger, Köln.

Ende März des Jahres 1932 gelang es, die bislang verſchollen gebliebene letzte Ruheſtätte der Mutter des großen Tondichters wieder aufzufinden. Prof. Dr. Knickenberg, leider kurz danach aus dem Leben berufen, bekannt als Spezialiſt der Geographie des bei Bonn gelegenen Siebengebirges, hat ſich ſchon früher um das Andenken Beethovens beſondere Verdienſte erworben: er gehörte zu dem kleinen Kreis jener opferbereiten Männer, welche im Jahre 1889 das damals als Wirtshaus nicht gerade beſten Rufes fungierende Geburtshaus (1a) des Meiſters aus eigenen Mitteln erwarben, inſtandſetzen ließen und es zu einem Muſeum ausgeſtalteten, in deſſen Gäſtebuch wohl kaum der Name eines der bedeutenden Muſiker unſerer Zeit fehlt. (1b) Knickenberg erhielt nun vor einiger Zeit von einem alten Bonner, jetzt aber in Düſſeldorf wohnenden Bürger namens Baum die Mitteilung, er könne ihm jene Stätte zeigen, wo Beethovens Mutter 1787 beerdigt worden ſei. Baum, der Urenkel der Patentante Beethovens, habe die Grabſtelle des öfteren von ſeinem alten Klaſſenlehrer gezeigt bekommen. Und, wie das meiſtens geſchieht: heute beſtätigen eine ganze Reihe alter Bonner Bürger jene Angabe und erklären, das hätten ſie auch ſagen können, wenn man ſie nur gefragt hätte! Die Grabſtätte wurde nun auch nach der Liſte des alten Friedhofs als richtig erwieſen und bei ihrer Öffnung die ſterblichen Reſte der Frau unterhalb eines, 1826 darüber angelegten Grabes eines in Bonn während ſeines Reiſeaufenthaltes verſtorbenen italieniſchen Geiſtlichen Matari aufgefunden. Der erſt ſeit kurzem von der deutſchen mediziniſchen Akademie Schanghai an die Bonner Univerſität überſiedelte Anatom Prof. Dr. Ferdinand Wagenſeil unterzog die Gebeine einer eingehenden wiſſenſchaftlichen Unterſuchung. Ohne deren Ergebnis, das in einem eigenen Aufſatz Raum findet, vorwegzunehmen, kann doch ſchon ſoviel daraus verraten werden, daß unſere recht dürftigen Kenntniſſe über die Mutter Beethovens um Weſentliches bereichert werden.

„Sie war mir eine ſo gute, liebenswürdige Mutter, meine beſte Freundin", hat Beethoven von dieſer Frau geſagt, und ſeine Worte hat man dem, nun neu geſetzten Grabſtein beigefügt, der ſich wenige Schritte von demjenigen der Gattin und des älteren Sohnes Friedrich Schillers befindet. (2) Mit Lotte von Lengefeld teilt Maria Magdalena van Beethoven aber auch das



Wohnhaus der Familie Beethoven
in der Rheingasse zu Bonn

(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Beethovens Mutter“)



(1a) Beethovens Geburtshaus
(Straßenansicht)



(1b) Beethovens Geburtshaus
(Hofansicht)



(3) Blick durch die Rheingasse
zum Rhein



(4) Gasthof „Zum alten Keller"
(Rheingasse 6)



(5) Beethovens Wohnhaus
(Rheingasse 7)



(6) Beethovens Mansarde



(7) Terrasse
von Beethovens Mansarde



(8) Beethovens Wohnung
und Mansarde

(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Beethovens Mutter")

Schickſal, mehr nach innen als äußerlich eine Rolle im Leben eines Großen geſpielt zu haben. So beſitzen wir noch nicht einmal ein Bildnis von ihr. Beethoven erklärte zwar einmal, er könne kraft ſeiner Phantaſie ſich ein der Verſtorbenen ähnliches Bild vor die Seele bringen. Aber ein von dem rheiniſchen Maler Beckenkamp nach 1890 in den Handel gebrachtes und allgemein als das Porträt der Frau Beethoven geltendes Bild, das heute noch im Beethovenhaus hängt, hat ſich leider längſt als unecht erwieſen. Die einzigen literariſchen Zeugniſſe, welche ſie und ihr Ausſehen betreffen, ſtammen von dem Bäckermeiſter Fiſcher, dem Beſitzer des Hauſes in der Rheingaſſe, deſſen Manſarde die Beethovens in den Jahren 1776 bis 1785 bewohnten (3). Dieſe Gaſſe führt noch heute, nahe der vor der großen Rheinbrücke gelegenen „Beethovenhalle“, dem 1870 zur Feier des 100. Geburtstages des Meiſters errichteten Konzertſaal, ziemlich ſteil hinab zum Rhein und zur Dampferanlegeſtelle. Schon zu Beethovens Lebzeiten war die Rheingaſſe darum eine der wichtigſten Straßen der Stadt: an ihrem Ausgange zum Strom liegt heute noch das Gaſthaus „Zum alten Keller“, das, 1553 begründet, der Treffpunkt der Honoratioren, das Kneiplokal des Korps „Saxonia“ blieb, in welchem u. a. auch der berühmte Deutſchamerikaner Karl Schurz, aus der Nähe Bonns gebürtig, Stammgaſt war und es noch vor ſeiner letzten Rückreiſe in die neue Welt pietätvoll aufſuchte. Seine Bedeutung mag der Gaſthof dadurch gewonnen haben, daß dicht neben ihm die Zollſtelle lag und man berichtet, daß der „Alte Keller“ häufig als Unterſuchungsgebäude für Schmuggler herhalten mußte (4). An den „Alten Zoll“, eine Baſtion, deren Ausſicht auf das Siebengebirge Zelter in einem Briefe an ſeinen Freund Goethe „das ſchönſte Schauſpiel“ nannte, das er ſich vorſtellen könne, und der das Geburtshaus des Botanikers Lenné und das Denkmal des in Bonn lehrenden E. M. Arndt trägt, lehnte ſich das, von Beethovens bewohnte Haus des Bäckers Fiſcher an (5) und bildete auf halber Höhe der Baſtionsmauer eine Art Terraſſe vor der Manſardenwohnung (6, 7, 8).

Durch Fiſchers, zwar ungewandte, aber dennoch in ihrer urwüchſigen Ausdrucksweiſe höchſt plaſtiſche Erinnerungen ſind wir in die Lage geſetzt, uns von der Perſönlichkeit Maria Magdalena van Beethovens und ihrer Umwelt eine Vorſtellung zu machen, während uns über ihre letzten Lebensjahre, die ſie in der Wenzelgaſſe verbrachte, die Chronik im Stiche läßt. Frau Beethoven war nach den Schilderungen Fiſchers eine übermittelgroße, ſchmächtige, ſanfte, im Umgang mit Hoch und Niedrig geſchickte Frau, über deren Zügen jedoch der Schleier frühen Kummers und ſchwerer Krankheit ausgebreitet lag. 1746 in Ehrenbreitſtein als Tochter des kurfürſtlich-trieriſchen Küchenmeiſters Keverich geboren, hatte ſie als Neunzehnjährige ihren erſten Mann, den Kammerdiener Laym verloren und mußte, 1767 mit dem Bonner kurfürſtlichen Kapellſänger Johann van Beethoven gegen den Willen deſſen Vaters Louis vermählt, ihr erſtes Kind Ludwig Maria und drei, dem „großen Ludwig“ nachgeborene frühzeitig begraben. Der ſtille Kummer um den haltloſen, als Künſtler ziemlich mäßigen Gatten, von dem die Akten berichten: „hat eine ſchwache Stimme und iſt ſehr arm“, war wohl mit der Grund, daß es von ihr hieß, man habe ſie niemals lachen ſehen und ſie habe einmal die Ehe als eine kurze Freude und ein langes Leiden bezeichnet. Bei allen Freunden und Bekannten genoß ſie höchſte Verehrung, und Fiſcher ſchildert ſehr anziehend, wie ihr Geburtstag von den Schauſpielern und Sängern des Hofes durch ein nächtliches Hauskonzert („auf Strümpfen“, um keinen zu ſtören) gefeiert wurde.

Fiſchers Erinnerungen führen uns in jene Zeit zurück, die man als Beethovens „Lausbubenjahre“ bezeichnen dürfte. So berichtet er, der Vater habe den Jungen, der in der Schule nicht viel gelernt, ſehr bald ans Klavier gebracht und dort auf einem Bänkchen ſtehend ſpielen laſſen. Oft habe er den Knaben geſcholten oder gar mit Ohrfeigen bedroht, wenn dieſer auf der Geige fantaſiert oder am Klavier ſich Griffe zurechtgeſucht, anſtatt nach Noten zu ſpielen. Fiſchers Frau ſchalt den kleinen Ludwig wegen ſeiner Unordentlichkeit und „Unproppriтät“, aber der meinte: „Was liegt daran? Wenn ich einmal ein Herr werde, wird mir das keiner mehr anſehen.“ Auch ſonſt war der Burſche nicht um eine raſche Antwort verlegen, ſo als er von der Hauswirtin im Hühnerſtall auf der Terraſſe ertappt wurde und meinte, die Eier würden wohl von den Füchſen geſtohlen, er ſelber ſei ja nur ein Notenfuchs. Oder, wenn er den Sohn der Frau Fiſcher beſchwor, er möchte nichts von dem Hahn ver-

raten, den man, als er sich verflogen, der Magd zum Braten übergeben hatte. „Die Leute", so erklärte er bündig, „sollen ihr Vieh besser verwahren, den durch Vieh können auch große Unglücker kommen." Eier und Hahn haben wohl die sonst so schmale Küche der Kinder aufbessern müssen. Aber neben dem Schalk und Lausbuben hauste der Phantast: Frau Fischer sah ihn einmal starr in den Hof blicken und bekam, als sie in ihn drang, endlich zur Antwort: „Ich war in einem so schönen und tiefen Gedanken beschäftigt, da konnte ich mich gar nicht stören lassen." Mit Vorliebe schaute der angehende Musikus vom Speicher oberhalb des von den drei Jungen bewohnten Mansardenstübchens über den alten Zoll hinweg durch ein Fernrohr auf das schöne Siebengebirge in der Ferne und auf den Rhein, den er bis in seine letzten Lebensjahre liebte. Auch davon berichtet Fischer, wie die Knaben häufig den Vater, wenn er in Gesellschaft zuviel getrunken, schmeichelnd mit den Worten „O Papächen, Papächen" heimbugsiert hätten, auch daß der Vater einmal erklärt habe: „Mein Ludwig wird noch ein großer Mann in der Welt werden." Als aber ein Mann namens Stommb, der über dem Musik-

AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churköllnische Hoftenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu producieren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofaltistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Klavier-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abbonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

studium den Verstand verloren hatte, öfters in Fischers Parterrestube kam, Noten in der Hand und mit einem Taktstock auf den Tisch schlug, dabei aber bedeutsam nach oben in Beethovens Wohnung wies, meinte der kleine Ludwig trocken: „Da können wir sehen, wie es den Musikern ergeht. Dieser ist schon durch die Musik irre geworden. Wie mag es uns noch ergehen?" In jene Zeit des Aufenthalts in der Rheingasse fallen auch die ersten gedruckten Kompositionen des jugendlichen Musikers, so die drei bekannten „Kurfürstensonaten", zwei Rondos für Klavier, ein, erst 1890 erschienenes Klavierkonzert und drei Streichquartette, die ebenfalls erst nach dem Tode Beethovens an die Öffentlichkeit gekommen sind. 1778, ein Jahr nach der großen Rheinüberschwemmung, die gewiß auch den so nahe am Strom wohnenden Kindern ein bedeutsames Ereignis wurde, stellte Johann van Beethoven seinen Sohn der Öffentlichkeit als Musiker vor: in der Kölner Sternengasse, nahe dem einst von P. P. Rubens' Eltern bewohnten Hause, trug der Knabe eigene Klavier- und Kammerwerke den Musikfreunden vor, wobei der Vater, wohl angefeuert durch Mozarts Wunderkindleistungen, von dem Alter des Jungen 2 Jahre herunterlog (s. Abb.). Drei Jahre später unternahm seine Frau, auf Anraten einer der holländischen Verwandten der Beethovens (die aus Mecheln und Antwerpen stammten), einen zweiten Versuch, aus dem Talent des Kindes Geld zu machen: sie fuhr mit ihm auf

einem Rheinfrachtschiff nach Holland, kehrte jedoch unverrichteter Dinge heim: Beethoven hat den geizigen „Pfeffersäcken" diese seine Niederlage nie verziehen. Wenige Jahre nachher bat Fischer die Beethovens, bei denen nun öfters Hauskonzerte unter Mitwirkung des Knaben gegeben wurden, um wenigstens auf diese Weise Einnahmen zu erzielen, ihre Wohnung aufzugeben, da er als Bäcker doch tagsüber Schlafruhe haben müsse. Man zog in die Wenzelgasse, wo 1786 Maria Magdalena nach der Geburt ihres jüngsten Kindes schwer erkrankte: die Schwindsucht kam jetzt zum offenen Ausbruch. Ludwig, der um jene Zeit sich in Wien befand, wo er soeben Mozart sich als künftigen Schüler vorgestellt hatte, mußte in Eilposten, zu denen er sich das Geld lieh, heimkehren und kam noch rechtzeitig an, um der Mutter die Augen zuzudrücken. Vorüber waren nun für ihn die Zeiten, von denen er damals sagte: „Oh, wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört."

Als 1792 der Vater ins Grab sank, verließ auch Ludwig die Heimat, um in Wien sich ein neues Leben zu schaffen.

(Als wertvollste einschlägige Veröffentlichung sei des o. Prof. an der Rhein. Friedr. Wilhelm-Universität Bonn Dr. Ludwig Schiedermair „Der junge Beethoven" (Verlag Quelle und Meyer in Leipzig 1925) dringend empfohlen!)

Die Auffindung des Grabes der Mutter Beethovens:

I. Geschichtliche Voraussetzungen der Auffindung.

Von F. Knickenberg, † Bonn.

Der Tod der rührend geliebten Mutter am 17. Juli 1787 versetzte den 17jährigen Jüngling Ludwig van Beethoven in schmerzlichste Trauer. Man weiß, daß Johann van Beethovens ältester Sohn, der Hoforganist und Bratschist im kurf. Orchester kaum einige Monate, nachdem er im Frühjahr 1787 zur Fortsetzung seiner Studien in Wien angekommen war, wegen Verschlimmerung der Krankheit seiner Mutter dringend zurückgerufen wurde und er die Rückreise nach Bonn Anfang des Sommers desselben Jahres unter Aufbietung größtmöglicher Eile bewerkstelligte. Zu Hause traf er die Schwerkranke zwar noch lebend an, aber schon 14 Tage später erlöste der Tod sie von ihrem langwierigen und schmerzvollen Leiden, der Schwindsucht, im Alter von etwas über 40 Jahren. Einen besonders tiefen Eindruck machte auf Ludwig ihr Heimgang, sowohl aus dem Grunde, da mit ihrem Hinscheiden der allgemein verehrte Mittelpunkt der Familie hinweggenommen war, als auch weil er selbst eine ernstliche Krankheit von der Reise mitgebracht hatte, die er in dem ersten zu erwähnenden Brief Engbrüstigkeit nannte. Er sah die Seinen, für die bei der Haltlosigkeit des Vaters er schon als Knabe hatte mit sorgen müssen, einer traurigen, sehr ungewissen Zukunft preisgegeben. In der Tat beginnt damals für den Vater bei seiner Charakterschwäche die Zeit, da er seine Sorgen im Wein zu ersticken suchte; die Gattin war es gewesen, die ausgleichend in Liebe sich ihrer Kinder, besonders des Ältesten und seiner Seelennöte angenommen hatte. So versteht man des Sohnes rührende Worte, die er einige Wochen nach ihrem Ableben in dem frühesten uns erhaltenen Briefe aus Bonn an den augsburgischen Rat von Schaden, dessen Gastfreundschaft er auf der Reise genossen hatte, richtete:

> „Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin! O, wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte, — und er wurde gehört!"

Der Brief ist ein besonders wertvolles Stück in der reichen Handschriften-Sammlung des Beethovenhauses. Das Sterbehaus der Mutter in der Wenzelgasse, Nr. 25 heutiger Zählung, in dem die Familie damals den zweiten Stock bewohnte, gehörte zur Remigius-Pfarrei und von dieser wurde die Bestattung vorgenommen, wie aus den alten Kirchenbüchern erhellt.

Bei dem innigen Verhältnis Beethovens zu seiner Mutter war es ein begreiflicher Wunsch aller seiner Verehrer, zu wissen, wo die Stelle ist, an der in seinem herbsten Schmerz auch Ludwig im Jahre 1787 gestanden hatte. Alle Biographen Beethovens von Thayer an haben aber bisher vergebens nach dem Grabe der Mutter des großen Sohnes geforscht. Auch Zeitgenossen und Freunde, wie z. B. Wegeler, machen keine Angaben. So nahm man schließlich an, daß auch sie, wie viele Jahrhunderte lang die Bonner Toten der Hauptpfarrkirche der Stadt, auf deren sehr kleinem Friedhofe — dem heutigen Römerplatz — bestattet worden sei. Durch die Enge des Raumes hatten sich hier aber längst höchst bedenkliche, hygienisch geradezu schauderhafte Verhältnisse entwickelt, die schon 1725 ein ernstes Verbot des Kölner Kurfürsten und Erzbischofs Clemens August, weitere Beerdigungen auf dem über und über belegten Kirchhof vorzunehmen, veranlaßten, — wie es scheint, freilich ohne nachhaltigen Erfolg. Endgültig wurde dieser Kirchhof erst 1787 aufgegeben, worüber unten mehr. Im Jahre 1804 brannte dann die alte Remigiuskirche völlig ab, und man ebnete alsbald auch den kleinen Kirchhof — aus besonderen Gründen — vollständig ein. So war, falls hier auch Beethovens Mutter ihre letzte Ruhestätte gefunden haben sollte, eine Feststellung des Grabes ein Ding der Unmöglichkeit geworden, — wie solches auch bei demjenigen des Großvaters der Fall ist.

Da wies ein Zufall auf eine andere Spur: ein alter Bonner Bürger, Herr Heinrich Baum, jetzt in Düsseldorf wohnhaft, gab vor einiger Zeit mir seinen Unmut kund, daß bei den vielen Musikfesten in Bonn niemand auch des Grabes der Mutter gedacht habe, niemand habe das Grab der Frau, die der Welt einen Beethoven geboren habe, auch nur mit einem schlichten Blümlein geschmückt! Es stellte sich im Briefwechsel heraus, daß er in seiner Jugend in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Schüler der hiesigen Münsterschule mit seinen Kameraden von seinem Lehrer auf den Alten Friedhof vor dem Sterntor geführt wurde zu den Gräbern der zahlreichen Unsterblichen, deren Sterbliches hier ruht. Und hier habe man sie auch vor ein unscheinbares, völlig verwahrlostes Grab an der Mauer geführt: hier liege die Mutter Beethovens begraben!

An der Mauer sei noch eine halb verwitterte Sandsteinplatte gewesen, auf der die Namen Maria Magdalena van Beethoven und Keverich — der Mädchenname der Frau — noch wohl zu entziffern waren. Vor etwa 30 Jahren aber, da er die Stelle zum letzten Male aufgesucht habe, sei die Platte völlig abgeblättert und zerbrochen hinter dem alten dichten Efeu der Friedhofmauer an der Bornheimer Straße gelegen.

Von ihr findet sich heutzutage freilich keine Spur mehr, die Friedhofverwaltung hat die unkenntlichen Trümmer, wie viele andere der Art, zweifellos beseitigt. So wäre eine Auffindung des Grabes, wenn auch die ganz bestimmten Angaben Baums an deren Gutgläubigkeit nicht zu zweifeln war, viel für sich hatten, wohl kaum möglich gewesen. Denn Friedhoflisten wurden vor 1815 nicht geführt.

Aber mein Gewährsmann machte noch eine zweite Angabe: auf derselben Grabstätte sei noch ein anderer kleiner Grabstein gewesen, der den (italienischen) Namen Matari † 1826 aufwies, der aber seltsamerweise am Fußende des Grabes gestanden habe, damals auch schon verschwunden sei, der Name sei erst in letzter Zeit wieder in seine Erinnerung gekommen. Diese letztere Angabe bestätigte uns nun auch die Friedhofliste, die in der preußischen Zeit ordnungsmäßig geführt wurde. Dieses Grab konnte daher zuverlässig festgestellt werden.

Der Friedhofbesuche erinnern sich freilich, wie ich feststellen konnte, auch noch andere seiner ehemaligen Mitschüler wohl, nicht aber jenes verwahrlosten unscheinbaren Grabes, das dann in der Nachbarschaft viel eindrucksvollerer Gräber, die im Gedächtnis der Kinder haften blieben, lag, wie das von E. M. Arndt mit seiner von des Dichters Hand gepflanzten knorrigen Eiche, oder desjenigen der Gattin und des Sohnes von Friedrich Schiller, beide ganz in der Nähe des verödeten gelegen.

Bei Herrn Baum aber, so schrieb er mir, sei auch die schlichte Stelle aus dem Grunde fest im Gedächtnis haften geblieben, weil er ein Urenkel jener Frau Ratskellermeister Baum ist, die zusammen mit Beethovens Großvater, dem Kurfürstlichen Kapellmeister Ludwig van Beethoven, Pate des eben geborenen jungen Weltbürgers, der des Großvaters Namen in der Taufe am

17. Dezember 1770 erhielt, geweſen war. Sie bewohnte bekanntlich das Nachbarhaus „Zum Mohren“ in der Bonngaſſe, neben dem Geburtshaus Beethovens gelegen, und bei ihr fand damals auch der Taufſchmaus ſtatt. Dieſe Tatſache ſei in der Baumſchen Familie, als der kleine Neugeborene der Mann großen und größten Namens geworden war, natürlich nicht aus der Erinnerung geſchwunden und fortlaufend in der Familie geſprächsweiſe erwähnt worden. So erklärt es ſich, daß bei der Mehrzahl ſeiner Mitſchüler jenes unſcheinbare Fleckchen Erde keinen nachhaltenden Eindruck in der kindlichen Seele zurückließ, wie bei Baum, in deſſen Familie die Tradition der Patenſchaft der Urahne ſtets lebendig geblieben war.

So wertvoll nun die Angaben, die mein Gewährsmann dankenswerterweiſe machte, auch waren, ſo beſtand doch die Möglichkeit, daß er ſich unbewußt geirrt haben konnte. Es ergab ſich für mich daher folgende Erwägung: treffen die Baumſchen Angaben wirklich zu, ſo mußten in demſelben Grabe, das die Überreſte des Matari barg, zwei Tote beſtattet worden ſein, der zweite etwa 40 Jahre nach dem erſten. An ſich war das nun, wie das Studium der alten Begräbnisordnungen ergab, durchaus nicht unmöglich. Einmal war ſchon ſeit Anfang des 18. Jahrhunderts ſeitens der Kurfürſtlichen Regierung vorgeſchrieben, daß ein Grab „wenigſtens ſechs Werckfuß“ tief ſein müſſe, d. h. etwa 2.20 m. Später, wie auch heute noch, begnügt man ſich mit 1.75 m. Auch war damals die abermalige Benutzung derſelben Grabſtätte ſtets erlaubt. Wenn die Angaben, die mir gemacht waren, ſtimmten, ſo konnte alſo ohne Bedenken ein Grab, das 1787 in genannter Tiefe belegt worden war, nach 40 Jahren 1826 in der damals üblichen geringeren Tiefe wohl noch einmal in Benützung genommen worden ſein.

Es wurde nun die Frage geprüft, ſeit wann der heute „Alter Friedhof“ genannte Begräbnisplatz in ausſchließliche Benützung kam. Ob bereits beim Tode der Mutter Beethovens im Sommer 1787? Zu meiner Genugtuung gab das Totenregiſter der Pfarre S. Remigius eine ſehr erwünſchte Aufklärung, inſofern hier vermerkt iſt, daß von Anfang Juni 1787 an nur der „neue geweihte Begräbnisplatz vor dem Sterntor“ benützt worden iſt: Initio Junii (1787) aperta est communis pro omnibus Sepultura extra Civitatis Moenia. Das hatte ein Edikt des letzten Kurfürſten Max Franz, der übrigens wie bekannt auch des jungen Beethoven Gönner war, aus hygieniſchen Gründen befohlen; alle Beſtattungen in und um Kirchen im Bereich der Stadt Bonn waren von da an ſtreng verboten. Begreiflicherweiſe, wenn man der oben erwähnten Zuſtände auf dem Remigiuskirchhof ſich erinnert! Als allgemeinen Friedhof beſtimmte er fortan den vor dem Sterntor gelegenen „Soldatenfriedhof“, ſo genannt, weil auf dieſem kleinen Friedhof ſeit Jahrhunderten die vielen in den zahlreichen kriegeriſchen Ereigniſſen gefallenen und geſtorbenen fremden Söldner ihre letzte Ruhe gefunden hatten. Das ergab ſich aus den Akten unſeres Stadtarchivs. In der alſo von Juni 1787 neu begonnenen Totenliſte ſteht nun an elfter Stelle: „1787 die 17ma Julii obiit Maria Magdalena Keverich dicta van Beethoven.“ Damit war alſo erwieſen, daß die Tote auf dem damaligen neuen Begräbnisplatz beigeſetzt worden iſt.

Wenn nun ferner an der mir angegebenen Stelle auf dem Alten Friedhof zwei Skelette untereinander lagen, und zwar ſo, daß der nach Ausweis des preußiſchen Friedhofregiſters ſicher 1826 an dieſer Stelle beſtattete Tote Matari weniger, nur 1.75 m tief als der oder die 1787 Beſtattete lag, und wenn endlich das untere Skelett ein weibliches war, ſo war damit wohl ohne Zweifel feſtgeſtellt, daß es mit der Baumſchen Angabe ihre Richtigkeit hatte.

Das Beethoven-Haus nahm die Unterſuchung der Frage in die Hand. Wir erhielten in dankenswerter Weiſe von der Stadtverwaltung die Erlaubnis, die Grabſtätte zu öffnen und den etwaigen Befund wiſſenſchaftlich unterſuchen zu laſſen. Der hieſige Profeſſor der Anatomie und Anthropologie, Herr Dr. Wagenſeil, ſtellte ſich uns bereitwillig zur Verfügung, ebenſo für etwa geologiſch wünſchenswerte Feſtſtellung Herr Prof. Dr. Wilchens. Die Öffnung erfolgte am 22. März 1932 unter der Aufſicht des Vorſtandes des Beethoven-Hauſes. Das mit begreiflicher Spannung erwartete Ergebnis beſtätigte nun vollauf die Richtigkeit meiner Erwägungen und Baums Angaben: ziemlich an der Oberfläche zuerſt kamen zer-

ſtreut einzelne zuſammenhangloſe Reſte menſchlicher Gebeine zum Vorſchein, zweifellos von den ganz frühen Beſtattungen auf dem „Soldatenfriedhof" herrührend. Dann in der Tiefe von etwas über 1.70 m das vollſtändige Skelett des hier 1826 Beſtatteten, der laut Urkunde des Standesamtes im Alter von 62 Jahren geſtorben war. Vom Sarge waren nur noch geringe Holzſpuren vorhanden und Teile ſeiner metalliſchen Zierrate, ſonſtige Beigaben fehlten ganz. Nachdem ſie ſorgfältig gehoben und feſtgeſtellt war, daß man noch nicht auf dem gewachſenen Boden war, folgte bei der weiteren Grabung in der Tiefe von über 2 m völlig unberührt das erwartete zweite Skelett, das vom Anatomen ſofort mit Sicherheit als ein weibliches erkannt wurde. Wir ſtanden vor dem ſterblichen Teil der Mutter Ludwigs van Beethoven! (Bei noch tieferer Grabung, die wir der Sicherheit halber vornahmen, folgte der gewachſene Boden, ein lehmiger Sand.) Selbſtredend wurden auch dieſe Teile aufs ſorgſamſte geborgen, um ſie auch anthropologiſch unterſuchen zu können; das Ergebnis wird unten von Herrn Profeſſor Wagenſeil veröffentlicht. Die Reſte beider Beſtatteten wurden nach der Unterſuchung in neue Metallbehälter geborgen und vor kurzem der Erde wieder an der gleichen Stelle übergeben. Gravierte Bleiplatten auf jeden Zinkbehälter aufgelötet, werden an künftige Zeiten den Sachverhalt angeben.

Mein Bericht über die Auffindung und Feſtſtellung des Grabes von Beethovens Mutter wäre aber nicht vollſtändig, wenn ich nicht noch andere Zeugen anführen könnte, die ſich mir auf meinen erſten Bericht (Kölniſche Zeitung 1932 Nr. 182 vom 3. April) freiwillig zur Verfügung ſtellten und die Richtigkeit aller Angaben beſtätigten. So eine alte Dame, Frau St., jetzt in Barmen, die ihre Jugend bis zu ihrer Verheiratung in der ihr verwandten Familie des Bonner Muſikdirektors Brambach verlebte; ſie berichtete mir, daß ſie als Kind unzählige Male von muſikaliſchen, naturliebenden Verwandten, deren Haus in der Nähe des Friedhofs lag, an die genannte Stelle geführt worden iſt und ebenſo oft als junges Mädchen an jenem Grabe an der Friedhofmauer geſtanden habe. Und ein Bonner Buchbindermeiſter bezeugt mir, daß auch ihm und ſeinen Mitſchülern die Stelle, wo Beethovens Mutter lag, bekannt und vertraut geweſen ſei, wie das Grab von E. M. Arndt und der Gattin Schillers nahe dabei; zu dieſen ſei man früher gern gegangen auch noch in ſpäteren Jahren. Der genaueren Einzelheiten erinnerte er ſich freilich nicht mehr wie Herr Baum, für den die Stelle ja eine beſondere Bedeutung, wie oben geſagt, hatte. Im übrigen aber ſcheint die Erinnerung, auch bei maßgebenden Bonner Perſönlichkeiten, ganz erloſchen geweſen zu ſein. Man wird ſich fragen wie das möglich war! Es bedarf noch der Erklärung, wie es möglich war, daß das Grab aus dem Gedächtnis der Bonner, auch ſolcher die muſikaliſche und geſchichtliche Belange vertreten, faſt ganz hat verſchwinden können: als man 40 Jahre nach der Beſtattung die Grabſtätte der Mutter Beethovens für eine zweite Beiſetzung frei gab, hat der genannte Matari, der ſein Ende wohl nahe fühlte, 6 Wochen vor ſeinem Ende die Stelle ſich geſichert, nach Ausweis der Gräberliſte beim Bonner Standesamt. Er war in Bonn ein völlig Fremder, ohne Angehörige in der Stadt. Seinen Tod zeigte ein Nachbar, ein Bierbrauer L. an. Niemand wird ſich nach ſeiner Beſtattung im Jahre 1826 um das Grab gekümmert haben, nachdem man den kleinen Stein mit ſeinem Namen geſetzt hatte. Es blieb ungepflegt und verwahrloſt, bis man ihn achtlos beſeitigte. Die ſchon an der Mauer befindliche Grabplatte mit den Namen der Frau Marie Magdalena nahm an dem Schickſal teil und eine dicke Schicht von Efeu verhüllte das unbeachtete Grab bald den Bonnern. Die Stelle blieb völlig öde, keine Aufzeichnung gab ſichtbare Kunde, wer hier außerdem ſpäter beſtattet wurde. Doch wußte noch mancher bis in die 70er Jahre die Stelle. Es iſt ein dankenswertes Verdienſt Heinrich Baums, daß ihn die Tradition zur Familie und Liebe zu Beethoven immer wieder an die Grabſtätte trieb — ſelbſt nachdem die Trümmer der alten Grabſteine hinter dem Efeu lagen und er, wenn auch ſpät, die Anregung gab, der Sache nachzugehen, auf daß in Zukunft das Grab derjenigen, die uns Beethoven geboren hat, der dankbaren Pflege nicht entbehrte.

Maria Magdalena Keverich ſtammte aus einer guten und angeſehenen Familie aus Ehrenbreitſtein, wo ſie am 19. Dezember 1746 geboren worden war. Ihr Vater war der Leiter des Küchenweſens des Trierer Kurfürſten daſelbſt. Schon mit 19 Jahren Witwe, wurde ſie in

Bonn am 12. November 1767 in der Remigiuskirche mit dem Kurkölnischen Hofmusikus Johann van Beethoven in zweiter Ehe getraut. Ihr zweites Kind — das erste Söhnchen starb schon wenige Tage nach seiner Geburt — war Ludwig, nun also das älteste der Kinder. Mit Liebe und Sorgfalt ist in L. Schiedermair's Werk „Der junge Beethoven" (Leipzig 1925) alles zusammengetragen, was uns das wahre Bild der Frau, die ihrem großen Sohn so rührend nahestand, lebendig vor Augen führen kann. Ein Bildnis von ihr gibt es leider nicht. Ihr Sohn sagt in dem oben erwähnten Brief an v. Schaden selbst bedauernd, daß er fortan nur durch seine Einbildungskraft in der Lage sei, ein der geliebten Mutter ähnliches Bild vor seine Seele zu bringen. Ein Ölbildnis (von Beckenkamp), das vor Jahren eine Zeit lang — und gelegentlich auch heute noch! — in der Literatur als „Mutter Beethovens" bezeichnet wurde, ist längst als willkürlich und fälschlich so benannt erwiesen worden. Sie wird von ihren Zeitgenossen als eine stille und sanfte Frau gezeichnet, die bei Hoch und Niedrig wohl angesehen war.

So ist es für alle Beethoven-Freunde von Wert, wenigstens die Grabstätte der Frau, deren Schoß der große Meister entsprossen ist, und die Stelle, an welcher ihr Sohn als Jüngling einst in herber Trauer stand, zu kennen. Sie wird fortan der pflegenden Obhut nicht entbehren. Das Beethoven-Haus hat vor kurzem eine neue Grabplatte an der Friedhofwand anbringen lassen, die Stadtverwaltung Bonn hat die dauernde Unterhaltung übernommen. Der berühmte Alte Friedhof in Bonn aber hat einen neuen Anziehungspunkt erhalten.

II. Untersuchung und Identifizierung des Skeletts:

1. Anthropologischer Teil.

(Mit 5 Abbildungen.)

Von F. Wagenfeil, Bonn.

Bei der am Nachmittag des 22. März 1932 vorgenommenen Eröffnung des auf dem alten Bonner Friedhof gelegenen Grabes, das nach der oben gegebenen Vorgeschichte die sterblichen Überreste von Beethovens Mutter bergen sollte, stieß der Totengräber in ca. 1,50 Meter Tiefe auf ein Skelet in natürlicher Lage, das größtenteils geborgen wurde und das nach der späteren anthropologischen Untersuchung kurz folgendermaßen zu charakterisieren war:

Schädel: leicht, dünnwandig, mit schwachen Muskelmarken. 185 mm lang, 153 mm breit, 120 mm hoch. Fast alle Nähte noch offen. Unterkiefer ausgesprochen senil, Zahnwurzelhöhlen bis auf eine geschlossen. Chronische, entzündliche Knochenauflagerungen mit starker Abschleifung am rechten Gelenkkopf. Oberkiefer abgebrochen und fehlend. Röhrenknochen der Extremitäten leicht, grazil und ziemlich kurz. Am Hals des linken Oberschenkelknochens eine chronisch-entzündliche Knochenauflagerung. Zwei Halswirbel unter Verlust der linken Gelenkhöhle infolge einer chronischen Entzündung zusammengewachsen. Becken sicher männlich.

Beim erst gefundenen Skelett handelte es sich demnach um das eines grazil gebauten, älteren Mannes. An der Richtigkeit der Geschlechts-Diagnose kann kein Zweifel sein. Ebenso spricht alles — besonders auch die krankhaften Veränderungen — für ein höheres Alter, ausgenommen der Zustand der Schädelnähte, doch kommen solche Fälle nicht allzu selten vor.

Nach der Vorgeschichte kann es sich also bei dem zuerst gehobenen Skelett nur um das des im 61. Lebensjahr verstorbenen italienischen Geistlichen Matari handeln.

Beim Weitergraben fand der Totengräber sehr bald in dem oberen rechten Grabeswinkel einen Schädel, der dann von mir selbst freigelegt wurde. Der Schädel lag auf dem Gesicht, der Unterkiefer fand sich fußwärts von ihm und nicht im Zusammenhang mit ihm. Das Schädelinnere war ganz mit Erde gefüllt, die Oberfläche so verunreinigt, daß ich zunächst keine Vermutung über das Geschlecht äußern konnte und wollte. Die Verlagerung nach rechts oben und auf das Gesicht erklärten wir uns als nachträglich durch den Druck des Erdreiches, vielleicht bei Gelegenheit der Beisetzung Mataris entstanden. Jedenfalls glaubten wir zunächst, auf das gesuchte Skelett gestoßen zu sein.

Ich grub nun selbst in der Fußhälfte des Grabes weiter und stieß sehr bald in ca. 1,80 m Tiefe auf zwei nebeneinander gelegene Fuß-Skelette, die ca. 1,10 m von dem zuletzt ausgegrabenen Schädel entfernt lagen. Von hier aus grub ich allmählich kopfwärts weiter und konnte so ein Skelett in ganz ungestörter Lage freilegen. Die einzelnen Knochen wurden in der Reihenfolge ihrer Freilegung herausgenommen. Mit der Halswirbelsäule wurde die obere Grabeswand erreicht, die zur Herausnahme des Schädels erst weiter abgestochen werden mußte.

Der im rechten oberen Grabeswinkel gefundene — zuerst für den gesuchten gehaltene — Schädel gehörte also nicht der zweitgefundenen Leiche an, sondern war — ungewiß ob bei der ersten oder der zweiten Grabbelegung — in das Grab gelegt worden.[1] Es fanden sich auch sonst noch Knochenfragmente im Erdreich, sowohl oberhalb des Matari-Skelettes, wie in der Nachbarschaft des genannten Schädels.

Wie die Beschreibung zeigen wird, ist der zum zweiten Skelett gehörige Schädel sehr beschädigt, es muß aber ausdrücklich betont werden, daß diese Beschädigungen ohne Zweifel nicht durch die Ausgrabung entstanden sind, sondern schon vorher vorhanden waren.

Es gelang mir nicht, weitere Schädelknochen-Fragmente und die Oberkieferzähne in dem Erdreich zu finden, vielleicht wäre das mit einem Sieb wenigstens z. T. möglich gewesen, doch stand mir ein solches nicht zur Verfügung.

Nach der Entnahme des zweiten Skelettes stießen wir auf gewachsenen Boden, sodaß das Grab damit sicher geleert war.

Beschreibung des zweiten Skelettes:

Schädel: das ganze Gesicht-Skelett fehlt und Teile der seitlichen Schädelwand sind defekt. Vorhanden sind nur folgende Knochen: Schuppe des Stirnbeines, beide Scheitelbeine, Hinterhauptsbein und beide Schläfenbeine. In beiden Scheitelbeinen finden sich nach dem Tod entstandene lochförmige Defekte. Das linke Scheitelbein ist im Bereich der unteren Hälfte des vorderen Randes, dicht hinter der Kranznaht, ziemlich parallel mit dieser durchgebrochen. Senkrecht zu diesem Riß mündet ein weiterer Riß in den Defekt ein, wodurch der vom Stirnbein abgebrochene Teil des Scheitelbeines in ein oberes und ein unteres Stück getrennt wird. Das obere Stück springt aus der Fläche des Schädeldaches nach außen, das untere nach innen vor. Dadurch entstehen einige Schwierigkeiten für die Breitenmessung, worauf ich noch zurückkommen werde. Die Schuppe des Schläfenbeines fehlt links fast völlig, rechts vorn.

Die Stirne ist gewölbt, leicht blasenförmig, die Stirnhöcker sind — besonders deutlich rechts — zu erkennen. Die Stirnbeinschuppe ist vielleicht etwas nach hinten und unten gedrückt, womit die Schädellänge und -höhe etwas zu klein ausgefallen sein würden. Doch könnte das nur wenig ausmachen und würde am Gesamtcharakter der Schädelform nichts ändern.

Im Bereich der Scheitelbeine fällt der Schädel dachförmig nach hinten und unten ab, im Bereich der Hinterhauptschuppe ist er leicht gewölbt.

Die Warzenfortsätze sind kegelförmig mit ziemlich großem Basis-Durchmesser, aber kleiner Höhe, der linke ist an der Innenseite kraterförmig gehöhlt. Auch an den innen angrenzenden Teilen der Schläfenbein-Pyramide und des Hinterhauptbeines kommen links solche, wohl nach dem Tode entstandene Defekte vor. Hier fehlt der Griffelfortsatz, während er rechts noch vorhanden ist.

Das Muskelrelief der Nackengegend ist schwach entwickelt. Die Knochenwände sind dick[2] und lassen nur an zwei Stellen Licht durchfallen. Die Farbe ist braun.

Nähte: Innen: Pfeil- und Kranznaht verstrichen, Lambdanaht: der Lambda-Teil verknöchert, aber noch zu erkennen, sonst verstrichen. Naht zwischen Hinterhauptsbein und Warzenfortsatz links offen, rechts zum Teil verstrichen. Naht zwischen Scheitelbein und Warzenfortsatz beiderseits offen, Schuppennaht nur rechts vorhanden, offen. Außen: Pfeilnaht in der hinteren Hälfte wahrscheinlich, aber wegen

[1] Dieser Schädel erwies sich nach seiner Reinigung als rel. gut erhalten. Er war 197 mm lang, 155 mm breit und 123 mm hoch. Höchst wahrscheinlich gehörte er einem männlichen Individuum an, das nach der Beschaffenheit der (Unterkiefer-) Zähne und Nähte in der ersten Hälfte des vierten Lebensjahrzehntes gestorben sein dürfte.

[2] Dicke der Schädelwand oberhalb des Stirnhöckers r. 6, l. 5 mm.



2a) Grab von Beethovens Mutter
auf dem alten Friedhof in Bonn

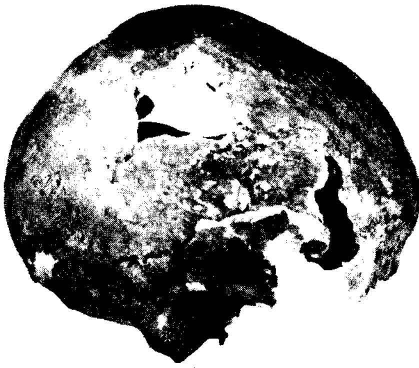
(Zustand nach der Wiederauffindung und Erneuerung)

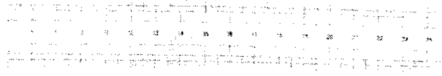


2b) Grab von Beethovens Mutter
auf dem alten Friedhof in Bonn

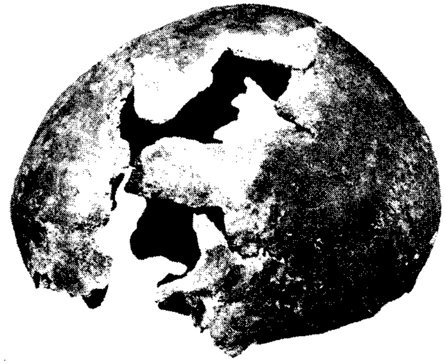
(Zustand vor der Wiederauffindung)

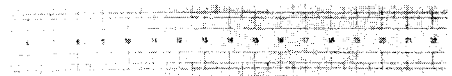
(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Beethovens Mutter“ und Prof. Dr. F. Knickenberg: „Die Auffindung des Grabes der Mutter Beethovens“)





Rechte Seitenansicht
des Schädels von Beethovens Mutter

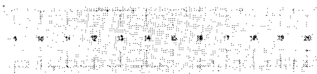




Linke Seitenansicht
des Schädels von Beethovens Mutter



Becken von Beethovens Mutter





Vorderansicht
des Unterkiefers von Beethovens Mutter





Rechte Seitenansicht
des Unterkiefers von Beethovens Mutter

(Zur Untersuchung und Identifizierung des Skeletts von Prof. Dr. F. Wagenseil, Prof. Dr. W. Ceelen, Prof. Dr. K. Grünberg u. Prof. Dr. G. Korkhaus, sämtliche in Bonn)


(1) A. W. von Schlegel


(2) Bernhard Thirsch

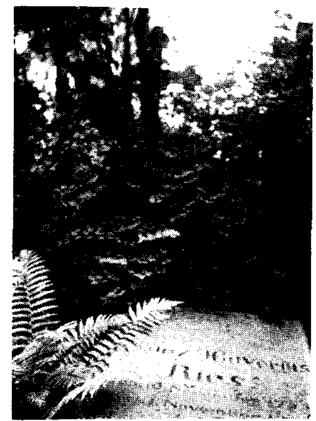

(3) Robert u. Klara Schumann


(6) Ernst Moritz Arndt


(8) von Beneckendorf


(4) Otto u. Mathilde Wesendonck


(5) Karl Simrock


(7) Franz Xaver Ries

(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Ein unbekannter deutscher Friedhof der Berühmtheiten". Aufnahmen von Prof. Dr. Hermann Unger)



Anna Milder
geb. 13. Dez. 1785, gest. 29. Mai 1838

(E. Fr. Leybold del. / Gust. Leybold sc.)

(Zu August Pohl: Beethovens erste Leonore

Absplitterungen an der äußeren Knochentafel nicht sicher verstrichen, in der vorderen Hälfte verstrichen, aber noch deutlich erkennbar. Kranznaht im Verstreichen begriffen (rechts stärker als links), aber noch deutlich erkennbar. Lambdanaht: bis auf Andeutung von Verstreichungen im Bereich des Lambda und des mittleren Teiles (links stärker als rechts) noch ganz offen. Naht zwischen Hinterhauptsbein und Warzenfortsatz, sowie zwischen Scheitelbein und Warzenfortsatz beiderseits und rechte Schuppennaht ganz offen.

Maße: Länge 172, Breite 149, Höhe[3] 120, horizontaler Schädelumfang 507 mm.

Bei der Breitenmessung wurde das untere, in die Schädelhöhle hineinragende Stück des Scheitelbeines in die Höhe des Stirnbeines gebracht. Auf diesem Stück wurde die größte Breite gefunden. Das obere nach außen ragende Stück konnte dagegen nicht nach innen gedrückt werden, da es zu spröde war und abgebrochen wäre. Vielleicht liegt auch hier ein kleiner Meßfehler vor, dann aber wohl in dem Sinne, daß der Schädel noch um ein geringes breiter wäre, als er gemessen werden konnte. Wie bei der Länge wäre dieser Fehler so unbedeutend, daß er den Befund nicht wesentlich ändern könnte.

Indices: Längen-Breitenindex 86,63 (hyperbrachykran), Breiten-Höhenindex 80,54 (tapeinokran), Längen-Höhenindex 69,77 (chamäkran-orthokran).

Der Schädel ist also nach den Indices als stark kurz- und breitförmig, weniger als flachförmig zu charakterisieren.

Unterkiefer: Kinnhöhe 27 mm. Dicke hinter dem Kinnloch beiderseits 14 mm, vor dem Kinnloch beiderseits 12 mm. Unterkieferwinkel ca. 112°. Beide Gelenkfortsätze und linker Winkel abgebrochen, linker Krähenschnabelfortsatz oberflächlich beschädigt, keine weiteren Maße möglich. Der Knochen ist kräftig und schwer, die Muskelmarken sind deutlich ausgeprägt.

Lange Röhrenknochen der Extremitäten[4]: Die in der Fußnote gebrachten Maß- und Index-Angaben geben mittlere, nicht irgendwie auffallende Werte wieder, die bei der oberen Extremität mehr Neigung zur Schlankheit, bei der unteren mehr zur Massigkeit zeigen. Aus der Länge der langen Röhrenknochen kann man nach den Methoden von M a n o u v r i e r oder P e a r s o n (vgl. M a r t i n, Lehrbuch der Anthropologie, 2. Aufl. S. 1068 ff.) die Körpergröße während des Lebens ungefähr bestimmen. Die erstere Methode ergab 159,4 cm, die letztere 158,8 cm, was einer mittelgroßen bis großen Körpergröße entspricht.

Von den Knochen des Hand- und Fuß-Skeletes fehlten einige, andere waren defekt, besonders die kurzen Röhrenknochen, gemessen wurden sie nicht, krankhafte Veränderungen ließen sich nicht feststellen. Die Schulterblätter waren nur in Bruchstücken erhalten. Von den Schlüsselbeinen fehlte beiderseits der äußere Teil.

Vom Brustbein fehlte der Schwertfortsatz. Länge des Handgriffs 46 mm, des Körpers 105 mm, das Verhältnis zwischen beiden Längen ist demnach wie 1 : 2,3, größte Breite des Körpers 34 mm.

Die Rippen waren meist nur in Bruchstücken erhalten.

Die Halswirbel waren so zerbrochen, daß nur der Atlas einigermaßen unverletzt geborgen werden konnte. Die 12 Brust- und 5 Lenden-Wirbel waren mit Ausnahme des zerbrochenen

[3] Basion-Bregma.

[4] O b e r a r m k n o c h e n : rechts: nicht zu messen, da unteres Ende fehlt. Links: größte Länge (Martins Maß Nr. 1) 316 mm, kleinster Umfang (Nr. 7) 56 mm, Längen-Dickenindex 17,7. Gelenkfläche des Kopfes beiderseits beschädigt, klein.

S p e i c h e: rechts: größte Länge (Nr. 1) 235 mm, Physiologische Länge (Nr. 2) 223 mm, kleinster Umfang (Nr. 3) 39 mm, Längen-Dickenindex 17,5. Links: nicht zu messen, da Köpfchen fehlt.

E l l e : beiderseits nicht zu messen, da Ellbogenhöcker fehlt.

O b e r s c h e n k e l k n o c h e n : größte Länge (Nr. 1): R. 443 mm, L. 439 mm, ganze Länge in sog. natürl. Stellung (Nr. 6): R. 441 mm, L. 439 mm; Tiefendurchmesser der Körpermitte (Nr. 6): R. 25 mm, L. 26 mm; Querdurchmesser der Körpermitte (Nr. 7): R. 30 mm, L. 32 mm; Umfang der Körpermitte (N. 8): R. 85 mm, L. 89 mm; Längen-Dickenindex: R. 19,3, L. 20,3; Robustizitäts-Index: R. 12,5, L. 13,2.

S c h i e n b e i n : ganze Länge (Nr. 1): R. 354 mm, L. 356 mm; kleinster Umfang (Nr. 10b): R. 71 mm, L. 71 mm; Längen-Dickenindex: R. 20,1, L. 20,0.

W a d e n b e i n : rechts: nicht zu messen, da zerbrochen. Links: größte Länge (Nr. 1) 351 mm (auch gebrochen, aber mit Plastilin ohne Beeinträchtigung der Messung reparierbar).

zweiten Bruſt- und erſten Lendenwirbels ziemlich unbeſchädigt. Ihre Körper zeigen am oberen und unteren Rand knöcherne Auflagerungen als Folge eines chroniſch entzündlichen Prozeſſes, beſonders ausgeprägt vom ſechſten bis zwölften Bruſtwirbel auf der rechten Seite und an den unteren zwei Lendenwirbeln und dem erſten Kreuzbeinwirbel (ſ. Abb. des Beckens).

Becken: es fehlen die beiden unteren Schambeinäſte faſt ganz, rechts das ganze Sitzbein, links das ganze Sitzbein mit Ausnahme des Urſprungs des oberen Aſtes am Körper und der hintere Teil der linken Darmbeinſchaufel. Vom Kreuzbein ſind nur die erſten zwei Wirbel ganz, vom dritten iſt nur die obere Hälfte vorhanden.

Trotzdem iſt die Geſchlechtsdiagnoſe weiblich ſicher möglich durch die flachgeſtellten, niederen Darmbeinſchaufeln und den rundlichen Beckeneingang. Die Becken des erſten und des zweiten Skeletts erlauben nebeneinander gehalten aufs ſchönſte die Demonſtration des geſchlechtlichen Formunterſchiedes. Für die Diagnoſe weiblich ſprechen auch die Maße, für deren Abnahme die drei Knochen mit Wachs zuſammengeſchmolzen wurden:

geradlinige, größte Entfernung der beiden Darmbeinkämme: 263 mm,
geradlinige Entfernung der beiden vorderen oberen Darmbeinſtacheln: 224 mm,
geradlinige, größte Entfernung der beiden vorderen oberen Darmbeinſtacheln: 240 mm,
Tiefendurchmeſſer des Beckeneingangs (conjugata vera): 108 mm,
Querdurchmeſſer des Beckeneingangs: 119 mm,
ſchräger Durchmeſſer des Beckeneingangs von rechts hinten nach links vorn: 118 mm,
ſchräger Durchmeſſer des Beckeneingangs von links hinten nach rechts vorn: 117 mm.

Die Maße kommen den in geburtshilflichen Lehrbüchern gegebenen weiblichen Durchſchnittswerten zwar ſehr nahe, erreichen ſie aber nicht ganz, was nicht zu verwundern iſt, wenn man bedenkt, daß die Knochen etwas geſchrumpft ſein können und daß die Wachseinlagen nicht die Dicke des beim Lebenden zwiſchen den Knochen gelagerten Knorpels erreichen.

Nun die Folgerungen der vorſtehenden Angaben:

1. Es handelt ſich um ein weibliches Skelett. Abgeſehen von dem einwandfrei weiblichen Becken ſpricht beim Schädel die Form der Stirngegend und die geringe Ausbildung der Muskelmarken im gleichen Sinne. Vom Extremitätenſkelett kommt dafür beſonders die kleine Gelenkfläche des Kopfes des Oberarmknochens in Betracht. Etwas aus dem Rahmen fallen die Dicke der Schädelknochen, die kräftige Ausbildung des Unterkiefers und das Verhältnis der Handgriff-Körper-Länge des Bruſtbeins, im allgemeinen iſt der Körper des weiblichen Bruſtbeines kürzer. Doch bleiben auch dieſe Befunde durchaus im Bereich der weiblichen Variationsmöglichkeiten und können keinen Zweifel an der Richtigkeit der Geſchlechtsdiagnoſe aufkommen laſſen.

2. Nach dem Zuſtand der Schädelnähte würde man das Alter auf ca. 40 Jahre, nach dem Abſchleifungsgrade der Zähne noch höher anſetzen, doch iſt die Widerſtandskraft des Schmelzes wohl bei den einzelnen Menſchen verſchieden groß und vom geſamten Geſundheitszuſtand abhängig, der wie bekannt bei Beethovens Mutter nicht günſtig war.

3. Der Knochenbau war weder von auffallender Grazilität noch von beſonderer Robuſtizität, der Schädel neigte eher zur letzteren als zur erſteren. Die Körpergröße war über mittelgroß. Über die krankhaften Veränderungen wird im folgenden eigens berichtet.

Hält man dieſe anthropologiſchen Befunde mit den hiſtoriſchen Vorausſetzungen, die überhaupt zu der Grabeöffnung den Anlaß gaben und mit dem zuſammen, was wir über Beethovens Mutter wiſſen, ſo iſt nicht daran zu zweifeln, daß wir es mit ihrem Skelett zu tun haben.

Beethovens Mutter ſtarb in ihrem 41. Lebensjahre an der Schwindſucht. Bilder von ihr exiſtieren nicht. Von Zeitgenoſſen (C. und G. Fiſcher) wird ſie gelegentlich als ziemlich groß, ſchmächtig oder ſchlank geſchildert. Ihre Körpergröße und die wahrſcheinlichen Folgen ihres Krankheitsprozeſſes mögen dieſen Eindruck wohl bedingt haben, trotzdem ſie nach dem Bau ihres Skelettes nicht gerade als grazil zu bezeichnen iſt. In der folgenden Beſchreibung des

Unterkiefers und ſeiner Zähne wird Beethovens Mutter in Übereinſtimmung mit Zeitgenoſſen (C. Fiſcher) ein „ſchmales, langes Geſicht“ zugeſchrieben.

4. Zum Schluß mag es von Intereſſe ſein, den Schädel der Mutter mit dem des Sohnes zu vergleichen und nach eventuellen Ähnlichkeiten zu fahnden.

Es ſei geſtattet, kurz auf die Geſchichte und Befunde von Beethovens Schädel einzugehen.

Bei der erſten Exhumierung im Jahre 1863 anläßlich der Erneuerung des Grabſteines fand man den Schädel, der nach dem Tode durch die Sektion und die Herausnahme der Innenohren eröffnet und beſchädigt worden war, in neun Stücke zerfallen. Er wurde durch Lehmfüllung zuſammengefügt, in Gips abgeformt und anthropologiſch gemeſſen. Dieſe Maße ſcheinen nicht veröffentlicht worden zu ſein, alle ſpäteren Angaben beziehen ſich auf den Abguß, daß ſie im anthropologiſchen Sinn nicht exakt ſein können, iſt nach der Vorgeſchichte klar.

Der Abguß wurde in der Folge anthropologiſch beſchrieben durch Langer und Schaaffhauſen. Beiden Unterſuchern fiel vor allem das Vorſpringen des zahntragenden Teiles des Oberkiefers und das ſtarke Fliehen der Stirne auf. Letztere konnte nach der Meinung der beiden Unterſucher erſt nach dem Tode eingedrückt worden ſein. Man fand bei der Exhumierung über dem Skelett eine Lage Ziegelſteine, welche die Leiche wahrſcheinlich vor phrenologiſchen Räubern — man erinnere ſich des Schickſals von Haydns Schädel — ſchützen ſollte.

Nach der Beſchreibung von Langer haben die „ſtarken, bereits weit hervorſtehenden Schneidezähne“ durch das Vorragen des Oberkiefer-Zahnfortſatzes „eine ſchiefe Richtung bekommen“. Die Schneidezähne des Unterkiefers zeigen „eine geringere Vorneigung“. „Entſprechend dieſer Geſtaltung des Geſichtsſkelettes konnte die Oberlippe, wie die Totenmaske zeigt, nicht zu vollem Anſchluß an die Unterlippe kommen und blicken die ſtarken Schneidezähne durch die etwas geöffnete Mundſpalte hervor.“

Schaaffhauſen nahm die (unſicheren) Maße des Gehirnſchädels und fand eine Länge von 198, eine Breite von 153 und einen Umfang von 570 mm.

Der im Beſitz von Schaaffhauſen geweſene Abguß iſt jetzt in der Sammlung des anatomiſchen Inſtitutes in Bonn und liegt mir vor. Der Unterkiefer iſt nicht vorhanden, wird auch von Sch. nicht erwähnt. Von den Schneidezähnen iſt nur noch ein Stumpf des erſten linken zu ſehen. Das Vorſpringen des Zwiſchenkieferanteiles des Oberkieferknochens iſt ſehr deutlich, der erwähnte Stumpf macht nach ſeiner Stellung das Vorſpringen auch der Zähne wahrſcheinlich. Der Gaumen iſt ſehr flach und zeigt keine Kompreſſionserſcheinungen.

Die zweite Exhumierung erfolgte 1888 anläßlich der Überführung der Gebeine vom Währingerfriedhof auf den Wiener Zentralfriedhof. Zur Unterſuchung ſtanden damals nur 20 Minuten zur Verfügung. Die Unterſucher (Meynert, Toldt und Weisbach) beſchränkten ſich deshalb auf die Schädelteile und hier wieder auf das Geſichtsſkelett.

Ich erwähne nur die hier wegen der Vergleichsmöglichkeiten intereſſierenden Befunde: „Die Stirnbeinſchuppe beſitzt oberhalb der Gegend der Stirnhöcker die erhebliche Dicke von 7,5 mm auf der linken, und von 7,0 mm auf der rechten Seite“. „Der Zwiſchenkieferanteil des Oberkiefers iſt — — — ſehr ſtark nach vorn geneigt. In demſelben Maße tritt der ſtarke mittlere Schneidezahn ſchief hervor.“ „Das ſtarke Vortreten des unteren Naſenſtachels, beziehungsweiſe das damit verbundene Hervortreten der Wurzellinie der Oberlippe dürften hinreichen, um zu erklären, daß die hochgradige Prognathie im Leben nicht ſo auffallend zur Erſcheinung gekommen iſt. Der letztere Umſtand iſt übrigens auch maßgebend für die Geſtalt des unteren Teiles der äußeren Naſe, welcher an der Totenmaske beſonders platt erſcheint.“ „Der Unterkiefer weiſt im Verhältnis zum Obergeſicht kleine Dimenſionen auf; ſein Alveolarteil und entſprechend dem auch die Schneidezähne ſind erheblich nach vorn geneigt.“ „Die Hinterhautſchuppe — — — läßt auf keine ſehr erhebliche Ausladung des Hinterkopfes ſchließen.“ Die Unterſucher halten es für unmöglich, daß „die Flachheit der Stirne durch Verdrückung der Schädelknochen im Grabe oder durch Zerfall der oberflächlichen Schichten derſelben infolge der Fäulnis“ entſtanden ſein könne und bringen dafür m. E. ſtichhaltige Beweiſe bei.

Vergleicht man dieſe Angaben mit den Befunden an dem mütterlichen Schädel, ſo findet man Ähnlichkeit für die Knochendicke, die Form des Hinterhauptes und — wie die Korkhausſche Abhandlung zeigen wird — die Zahn- und Kieferſtellung.

Gleiche erbliche Grundlagen des letzteren, beſonders auffallenden Befundes laſſen ſich nicht beweiſen, ſie ſind auch gerade für dieſe Form der Kieferdeformität nach den Ergebniſſen der Erblichkeitsforſchung nicht ſo von Bedeutung wie äußere Faktoren. Immerhin iſt das gemeinſame Vorkommen bei Mutter und Sohn von Intereſſe.

2. Pathologisch-anatomischer Teil.

Von W. Ceelen, Bonn.

Die wesentlichste Veränderung an den zur Begutachtung übergebenen Teilen des Rumpfskelettes war eine Versteifung der Wirbelsäule durch spangenartige, knöcherne Verbindung der Wirbelkörper im Bereich der Brust- und Lendenwirbelsäule. Eine derartige knöcherne Fixierung der Wirbelkörper gegeneinander pflegt sich auf dem Boden einer Erkrankung der zwischen den Wirbeln gelegenen knorpeligen Bandscheiben zu entwickeln, welche ihre Elastizität verlieren, an der Vorderseite der Wirbel vorquellen und zu einer Reizung der Knochenhaut der angrenzenden Wirbel führen, deren Folge eine knöcherne Brückenbildung zwischen benachbarten Wirbeln ist. Diese Erkrankung (Spondylitis deformans) ist meist mit einer Beeinträchtigung der Beweglichkeit und einer Krümmung der Wirbelsäule nach hinten verbunden. Sie tritt in der Regel erst in höherem Alter auf. In jüngeren Jahren soll sie durch starke mechanische Beanspruchung, Überanstrengung, Erschütterung der Wirbelsäule entstehen.

Brusthöhle:

An dem Brustkorb war die erste Rippe verkürzt und der Rippenknorpel beiderseits verknöchert. Im Bereich der ehemaligen Knorpelknochengrenze hatten sich herdförmige Knochenverdickungen (Exostosen) entwickelt.

Schädel:

Der Gesichtsschädel fehlte vollständig. Das Hinterhauptsbein, die Reste der Scheitel- und Schläfenbeine zeigten eine nach dem Tode entstandene Verbiegung. Während die Gegend des linken Warzenfortsatzes und der linke knöcherne Gehörgang ziemlich gut erhalten war, erwies sich ein großer Abschnitt des Warzenfortsatzes am rechten Schläfenbein zerstört. Es fanden sich hier unregelmäßige Löcher und Defekte, die von zundrigen Knochenbälkchen ausgekleidet waren. Die Zellen des Warzenfortsatzes (Cellulae mastoideae) waren in der Mehrzahl erhalten und auch von dem Hohlraum des Warzenfortsatzes (Antrum mastoideum) ließ sich ein umfangreicher Bezirk noch erkennen, während große Teile des Felsenbeines, des mittleren und inneren Ohres eine starke Zerstörung aufwiesen. — Irgendwelche sicheren Anhaltspunkte dafür, daß die erwähnten Zerstörungen durch krankhafte Vorgänge während des Lebens zustande gekommen sind, lassen sich nicht erbringen. Auch nach dem mikroskopischen Bild besteht die größere Wahrscheinlichkeit, daß es sich um Einwirkung von Verwitterungsprozessen nach dem Tode handelt.

3. Ohrenärztlicher Teil.

Von K. Grünberg, Bonn.

An dem mir zur Röntgenaufnahme der Felsenbeine übergebenen Schädel ist auf der rechten Seite eine undeutliche Zeichnung der Knochenbälkchen der pneumatischen Zellen in der Umgebung des Warzenfortsatzvorhofes zu erkennen, während auf der linken Seite die Pneumatisation an dieser Stelle, ebenso wie im übrigen Warzenfortsatz, sehr deutlich ist. Es ist jedoch unmöglich, diese Abweichung zwischen rechts und links als pathologisch aufzufassen und auf etwa während des Lebens überstandene Krankheiten zurückzuführen. Es handelt sich vielmehr mit größter Wahrscheinlichkeit um Verwitterungserscheinungen, die sich ja auch bei der Untersuchung durch Herrn Professor Ceelen haben nachweisen lassen und die rechts viel stärker ausgesprochen sind als links. Die Spitze des Warzenfortsatzes fehlt auf der rechten Seite.

4. Zahnärztlicher Teil.

Von G. Korkhaus, Bonn.

Der Unterkiefer von Beethovens Mutter enthält sämtliche Zähne bis zu den Weisheitszähnen; es fehlen nur der linke mittlere und rechte seitliche Schneidezahn, doch zeigen die erhaltenen (leeren) Zahnfächer, daß die Zähne beim Tode vorhanden waren und wahrscheinlich bei der Ausgrabung verloren gingen. Diese vollständige Erhaltung des Zahnbestandes

läßt auf eine große Resistenz gegenüber Karies schließen; nur zwei wangenwärts am Zahnhals gelegene Höhlenbildungen an den dritten Mahlzähnen sind vorhanden; sonst ist das Gebiß kariesfrei.

Auffällig ist die außerordentlich starke Abkauung der großen und kleinen Backenzähne. So ist die Kronenhöhe der ersten Mahlzähne durch diese Abnutzung auf etwa die Hälfte verringert. Möglicherweise hat eine mangelhafte Entwicklung der Hartsubstanzen an den ersten Mahlzähnen diese ungewöhnlich starke Abnutzung begünstigt. Es wäre interessant, am übrigen Skelet nach rachitischen Sympthomen zu fahnden. Unterentwicklungen an den Frontzähnen, die dafür sprechen könnten, bestehen nicht.

Die Weisheitszähne sind am wenigsten von der Kauabnutzung und auch nur im vorderen Drittel ihrer Kaufläche betroffen. Anscheinend bestand lange Jahre ein erschwerter Durchbruch, worauf neben der geringen Abnutzung dieser Zähne durch den Kauakt auch die Kariesmarke an der nach hinten und wangenwärts gelegenen Kronenfläche und die bereits erwähnten kariösen Höhlenbildungen schließen lassen.

Dagegen deuten eine Reihe von Merkmalen auf Zahnfach-Eiterung: das Fehlen der Zahnfachscheidewände zwischen den Zähnen und die bereits weitgehende Rückbildung des zahntragenden Teiles des Knochens. Hiervon sind die Frontzähne, besonders die Schneidezähne am stärksten betroffen. Ihre Wurzel ist nur zu einem Drittel von dem Zahnfach gehalten; die Zähne müssen in den letzten Jahren bereits stark gelockert gewesen sein.

Die Form des unteren Zahnbogens ist ausgesprochen eng (Kompression), die relativ breiten Zähne haben nicht genügend Platz gefunden, die Frontzähne müssen im Engstand gestanden haben. Die geradlinige Aufstellung (Retrusion) und die scharfe Abwinklung der Zahnbogenkurve an den Eckzähnen spricht ebenfalls für eine Rachitis in den ersten Lebensjahren. Die sehr ausgeprägte Verlängerung der unteren Schneidezähne ist ein Zeichen fehlenden Zusammenbisses. Diese Zähne dürften mit den Schneiden auf die Gaumenschleimhaut aufgebissen haben.

Da mit dieser Stellung der unteren Frontzähne ein Vorstand (Protrusion) der oberen Schneidezähne verbunden zu sein pflegt, so kann auch diese Stellung der Zähne bei Beethovens Mutter als ehemalig vorhanden angenommen werden. Diese Kieferanomalie muß dem Gesicht ihre besondere Eigenart aufgeprägt haben: ein schmales, langes Gesicht mit etwas vorspringender Oberlippe und vielleicht sichtbaren mittleren Schneidezähnen. Es ist sehr schade, daß kein Bild von Beethovens Mutter überliefert ist, an dem man diese Profilform bestätigt sehen könnte. Eine bessere Identifizierung des gefundenen Skeletts könnte man sich kaum wünschen.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die oberen Schneidezähne infolge ihrer exponierten Stellung zur Zeit des Ablebens bereits durch Zahnfacheiterung verlorengegangen waren, doch ist wohl nicht damit zu rechnen, daß dieser Tatbestand irgendwo berichtet wird, da Lücken und Zahnmangel im Frontzahnbereich zur damaligen Zeit keine Seltenheit waren.

Ein unbekannter deutscher Friedhof der Berühmtheiten.

Von Hermann Unger, Köln.

Die überraschende Entdeckung des bisher verschollenen Grabes der Mutter Beethovens auf dem „Alten Friedhof" in Bonn am Rhein lenkt den Blick auf eine, der Allgemeinheit so gut wie unbekannte Ruhestatt der Toten, die es an Bedeutung beinahe mit dem Pariser „Père la chaise" und dem Wiener „Zentralfriedhof" aufnehmen kann. Während aber das berühmte französische und österreichische Gräberfeld, ebenso wie etwa der, nicht minder bekannte „Campo santo" von Genua im würdigen Abstand von dem Getriebe der Stadt selbst und auch landschaftlich reizvoll und gärtnerisch mit bewußter Betonung seiner Bedeutung angelegt ist, findet sich der Bonner Friedhof so versteckt und von belebten Straßen umgeben, daß selbst der Bewohner der nächsten Umgebung Bonns kaum mehr etwas von ihm und dem weiß, was seine

Stätte an großen Namen der Geistesgeschichte birgt. Dabei ist der Hergang seiner Entstehung und Entwicklung von fast noch stärkerer Bedeutung als derjenige der eben genannten, ihm bisher an Ruf überlegenen Brüder.

Bonn, neben Köln einer der Hauptstützpunkte der römischen Weltherrschaft auf rheinischem Boden, mußte damals nach dem römischen Zwölftafelgesetz seine Toten außerhalb der Stadt an der Heeresstraße begraben. Später, in christlicher Zeit, bestattete man die Gestorbenen innerhalb oder in unmittelbarer Nähe der Kirchen auf dem, danach benannten „Kirchhof", und nur in Zeiten verheerender Seuchen mußte man auf die, vor den Stadttoren liegenden einstigen Römergrabstätten zurückgreifen. In Bonn vor dem sogenannten „Sterntore" wurden aber auch alle Fremden, darunter die Angehörigen des Heeres des Kölner Kurfürsten beigesetzt. Max Franz, der jüngste Sohn Maria Theresias und der Dienstherr des Großvaters und Vaters unsres Beethoven, bestimmte aus hygienischen Gründen diesen Vorortsfriedhof zur allgemeinen Ruhestätte, ohne jedoch mit seinem Befehl durchdringen zu können, dem erst die, seit 1794 hier herrschenden Franzosen allgemeine Achtung erzwangen. 1884, also fast 100 Jahre nachher, wurde der nunmehr „Alte Friedhof" geschlossen. Inzwischen aber war er zur letzten Ruhestätte inmitten einer Epoche geworden, die man ungescheut die größte der kurfürstlichen Residenz nennen darf: denn nicht allein deren beamtete Musiker, zu denen, wie schon erwähnt, die Beethovens u. a. m. gehörten, sondern außerdem Mitglieder der, von dem aufgeklärten Kurfürsten, dem ebenbürtigen Bruder Josephs II. geschaffenen Universität, die bald nach ihrer Schließung durch die Franzosen wiedererstand (1818), sind hier, ebenso wie zahlreiche, durch den Glanz der Residenz angezogene Ausländer zur letzten Ruhe gebettet worden. Und so bietet ein Rundgang durch diesen winzigen, kaum die Größe eines parkartigen Gartens überschreitenden Friedhofes eine Fülle bekannter Namen aus der Geschichte der Wissenschaft, Politik, Poesie und Musik. Nur einzelne sollen hier genannt und ihre Ruhestätten im Bilde gezeigt und das deutsche Volk auf einen Besitz hingewiesen werden, dessen es sich bisher zu rühmen noch vergessen hat.

Von der Endstation der, Köln und Bonn in kaum mehr als halbstündiger Fahrt verbindenden elektrischen Schnellbahn führt ein Weg von nur wenigen Minuten zurück an eine kleine Gartenanlage, durch die der Haupteingang in den Alten Friedhof leitet. Nach wenig Schritten schon erreichen wir die Grabstätte August Wilhelm von Schlegels (1), der als Koryphäe einst an die neuerstandene Universität berufen, hier Kunst- und Literaturgeschichte lehrte und sich als Begründer der indogermanischen Sprachforschung ebenso wie als Shakespeare-Übersetzer bewährte. Noch heute gehen Anekdoten um, welche die Eitelkeit und den Stolz dieses Mannes beleuchten. So ließ er sich von einem Diener in Livrée Mappe und silberne Kerzen in den Hörsaal nachtragen, und, um seine Kahlheit zu verdecken, trug er abwechselnd drei Perrücken mit verschieden langem Haar, um so natürlichen Haarwuchs vorzutäuschen. Nicht weit davon entfernt ruht der große Astronom Fr. W. Aug. Argelander, der, im Gegensatz zu Schlegel von größter Einfachheit und Bescheidenheit, in seinem Buche „Bonner Durchmusterung" ein, noch heute wertvolles Lehrbuch der Astronomie gab. Ein flüchtiger Blick mag der Ruhestatt des berühmten Sammlers rheinisch-römischer Altertümer, Franz Pick gelten, des, zum Freiherrn erhobenen Gelehrten und Politikers Bunsen, als Nachfolger seines Freundes Niebuhr, preußischer Gesandter beim päpstlichen Stuhl. Oder nennen wir noch den Jesuitenpater Peter Roh, der als der hervorragendste katholische Kanzelredner seiner Zeit galt, dann den bedeutenden klassischen Philologen Hermann Usener, den Erfinder Geißler, der als einfacher Glasbläser aus Thüringen in Bonn eingewandert, die Bahn für die Anwendung der Bonner „Hertzschen Wellen" für Röntgen- und Radiotechnik freimachte. Weiter etwa den Staatsrechtslehrer Th. Pertes, der 1854 in Bonn die erste „Herberge zur Heimat" gründete, Julius Langenbach, der als russischer Hofkapellmeister die ersten deutschen Wanderkonzerte gab, Jacob Noeggerath, den Berater Goethes in Dingen der Mineralogie und Bergwerkskunde, den Theologen Prof. Georg Hermes, dessen, von der Kirche freilich nicht anerkannter Versuch, im „Hermesianismus" den Anschluß der katholischen Lehre an die Kant-Fichtesche Philosophie zu finden, seiner Zeit allgemeines Aufsehen erregte. Hier ruhen auch die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, die Freunde und Berater Goethes, die Sammler der,

durch die Säkulariſation verſtreuten Kirchenſchätze, welche heute in der Münchener Pinakothek ſich befinden, zugleich die Anreger des Aufbaues des Kölner Doms und Neubeleber der deutſchen Glasmalerei, deren Grabſtätte ein, von Rauch modellierter Chriſtuskopf ſchmückt. Endlich nennen wir den berühmten Anthropologen Hermann Schaaffhauſen, der im Streit mit Virchow um die Bedeutung des, im Bonner Muſeum befindlichen Neandertalſchädels Recht behielt, weiter Guſtav Biſchof, den Begründer der Geologie, Julius Plücker, den Schöpfer der „Geißlerſchen Röhren" und wenden uns dann etwas ausführlicher den Grabſtätten von Trägern ſolcher Namen zu, die auch dem geiſteswiſſenſchaftlich weniger Unterrichteten allbekannt ſind. Da verdient unſere Aufmerkſamkeit die Grabſtätte Bernhard Thierſchs (2), welche das, von ihm gedichtete und vertonte „Preußenlied" in der handſchriftlichen Eintragung des Königs Friedrich Wilhelm IV. trägt. Oder diejenige des, von demſelben Monarchen nach Bonn berufenen Staatsmannes Fr. Chriſtoph Dahlmann, eines der „Göttinger Sieben". Ferner die gemeinſame Ruheſtatt Robert und Klara Schumanns (3). Das in Anweſenheit der Gattin 1880 eingeweihte neue Grabmal zeigt in der Figur der Muſe die Züge Klaras, die dem, 1856 in der Bonn-Endenicher Irrenanſtalt geendeten Tondichter 1896 ins Grab folgte. Nicht weit davon entfernt ruht das Ehepaar Otto und Mathilde Weſendonck (4) die Freunde Richard Wagners, in deren gaſtlichem Haus in Zürich der Meiſter die Anregung zu ſeinem „Parſifal", aber auch zum „Triſtan" und den „Meiſterſingern" empfing. Karl Simrock (5), der als Philologe und Überſetzer deutſcher Epen Wagner wertvolle Helferdienſte leiſtete, fand ſeine letzte Ruheſtätte unweit derjenigen Ernſt Moritz Arndts (6). 1818 an die neu geſchaffene Univerſität berufen, wurde er dann „burſchenſchaftlicher Umtriebe" wegen entlaſſen, 1840 jedoch von Fr. Wilhelm IV. erneut eingeſetzt. Als 90-Jähriger ſtarb er 1869. Dieſe Ruheſtatt ſchmückt eine Eiche, welche der Dichter von ſeiner Heimat Schoritz auf Rügen kommen ließ, um ſie auf das Grab ſeines, im Rhein ertrunkenen Söhnchens zu pflanzen. Nur ein paar Schritte trennen dieſe Grabſtelle von der Adele Schopenhauers, der Schweſter des Philoſophen und jener Lotte Schillers (7), die in Bonn, faſt erblindet, ſtarb und neben welcher ihr Sohn, der Kölner Juriſt Ernſt von Schiller, von der Krankheit ſeines Vaters frühzeitig dahingerafft, beigeſetzt wurde. Dicht daneben erhebt ſich heute die, vor drei Jahren wiederentdeckte Ruheſtätte Maria Magdalena van Beethovens, der an der gleichen Krankheit mit 41 Jahren dahingeſchiedenen Mutter des Meiſters, deren Tod ihn aus Wien, wo er ſoeben noch ſich Mozart als künftigen Schüler vorgeſtellt, zurückrief. Dieſelbe Friedhofsmauer ſchmückt auch das großartige Grabdenkmal Berthold Niebuhrs, des berühmten Verfaſſers der „Römiſchen Geſchichte" und Lehrmeiſters des Königs Fr. Wilhelms IV., der ſelbſt den Entwurf für dieſes Grabmal ſchuf, um es dann durch Schinkel und Rauch ausführen zu laſſen. Das nach altrömiſchen Vorlagen gehaltene Relief trägt in den beiden Perſonen die Züge Niebuhrs und ſeiner Gattin. Gegenüber ruht unter einer gewaltigen Steinplatte Franz Xaver Ries (7), der Lehrer und Freund Beethovens, der aus Dankbarkeit ſpäter deſſen Sohn als Schüler annahm. Schließlich ſei noch aus hiſtoriſchem Intereſſe Erwähnung getan zweier, im Abſtand weniger Schritte voneinander entfernt liegender alter Grabmäler: da finden wir auf einer ſchlichten Eiſentafel den Namen eines Barons „Berg von Bergheim von Lilljehorn", geſtorben 1820 und mit dem Nachruf bedacht: „Dieſer ging hinab, gerechtfertigt in ſein Haus." Das Bibelwort bezieht ſich auf das ſeltſame Schickſal des Mannes, der, beteiligt an der bekannten Adelsverſchwörung gegen König Guſtav III. von Schweden 1792, nach deſſen Ermordung beim Maskenfeſt durch Ankarſtröm, ins Ausland floh, in Bonn einſam und unbekannt lebte und erſt bei ſeinem Sterben dem Pfarrer ſein Geheimnis verriet. Das andere der beiden Grabmäler trägt den Namen des deutſchen Feldmarſchalls von Beneckendorff (8) und bekundet: „Er war der Letzte ſeines Stammes", eine Bemerkung, die ſich allerdings nur auf die Mansfelder Linie dieſes Hauſes bezieht und daher nicht bedeutete, daß aus anderen Linien der Familie Hindenburg nicht doch noch der Feldherr des Weltkrieges und der frühere Präſident des deutſchen Reiches hervorgehen konnte. Das Gedenken der Toten leitete ſo auch hier zu dem der großen Lebenden!

Beethovens erste Leonore.

Zum 150. Geburtstag Anna Milder-Hauptmanns.

Von August Pohl, Köln.

Pauline Anna Milder, deren Geburtstag sich am 13. Dezember 1935 zum 150. Male jährt, wurde in Konstantinopel geboren. Ihr Vater, aus Salzburg gebürtig, war Cafétier und Conditor beim österreichischen Gesandten Baron Herbert. Fünf Jahre verlebt sie am Bosporus um über Bukarest, wo Felix Milder als Dolmetscher wirkte, den Weg nach Wien zu finden. Mit zehn Jahren nahm sie hier den ersten deutschen Unterricht, während sie französisch und neugriechisch schon in der Fremde geläufig beherrschte. Auf dem väterlichen Landgut in Hüttelsdorf bei Wien erhielt sie ihre erste gesangliche Anweisung durch den dortigen Schullehrer. Bald darnach übernahm Sigismund Neukomm, der Schüler Haydns, ihre Ausbildung.

„Sie haben eine Stimme wie ein Haus", hatte sie Haydn gelobt und unter seinen Fittichen beschritt Anna Milder den Weg der Bühnenkunst.

Stimmliche Vorzüge und eine „kaiserliche" Figur wiesen ihr den Weg, zu dem in der ersten Zeit Begeisterung und Neigung fehlten. „Als es nun doch entschieden war", erzählte sie später im Partheyschen Kreise in Berlin, „daß ich zum Theater geh'n sollt', da hab' i' mich hing'setzt und einen ganzen Tag g'weint, aber nachher nit mehr."

1803 — mit 18 Jahren — tritt sie erstmalig als „Juno" in Süßmayers „Spiegel von Arkadien" auf. Aber schon im nächsten Jahr gewinnt das k. k. Hoftheater sie mit einem Gehalt von 2000 Fl. W. W.

Zu ihrem frühen Rollengebiet gehören neben dem „Tamino" auch die „Königin der Nacht", die sie ohne Anstrengung singt, wie ein Zeitbericht sagt. Aufsehen erregen die Gluckschen Partien; die Werke werden durch sie zu einem Erlebnis und erlangen wieder Heimatrecht auf der Wiener Bühne. Antike Haltung und edle Gestalt sind es vornehmlich, die ihrer Iphigenie, Alceste und Klytämnestra die ergreifende Wirkung verleihen. Die Begeisterung der Wiener krönt ein Neffe Glucks, der unserer Sängerin ein in Edelsteinen gefaßtes Bild des Komponisten und die Partitur der Alceste überreichen läßt.

Johann Friedrich Reichardt berichtet in seinen „Vertrauten Briefen":

> „Die herrliche Stimme der Künstlerin habe ich in ihrer ganzen Schönheit und Fülle genossen und bin wahrlich entzückt davon. Es ist ausgemacht die schönste, vollste, reinste Stimme, die ich in meinem Leben in Italien, Deutschland, Frankreich und England je gehört habe. Auch ihre Gestalt und ihr Spiel war edel und groß."

1809 singt sie mehrmals vor Napoleon in Schönbrunn; u. a. in der so recht zeitgemäßen Daponteschen Komödie „Cosa rara" von Martin, für dessen Unsterblichkeit Mozart in der Festmusik seines „Don Giovanni" sorgte. Die Fama weiß von einem besonderen Wohlwollen des Herrschers zu erzählen, beglaubigt ist ein Antrag für die Pariser Oper, den die Milder im Hinblick auf ihre bevorstehende Eheschließung ablehnte.

In die ersten Jahre ihrer Bühnentätigkeit fällt die Konception von Beethovens „Fidelio". Die Uraufführung, am 20. November 1805 zeigt die fast Zwanzigjährige vor einer neuen ungewohnten in die Zukunft weisenden Aufgabe. Ungünstige Zeitumstände (Besetzung Wiens durch die Franzosen) bringen es zu drei Aufführungen. 1806 kam es zu einer Wiedergabe. Dann ruhte die Oper, bis sie im Mai 1814 die für unsere Milder bedeutende Wiedererweckung erfuhr. Skizzen aus dieser Zeit erbringen den Beweis, daß Beethoven bei der Umgestaltung seines „Fidelio" die gesangliche Kunst seiner Milder vor Augen hatte. Erinnert sei an die zwischen den Skizzen zum zweiten Finale stehende Notiz: „für Milder ober B"; während in den ersten Bearbeitungen von 1805 und 1806 ein H steht.

Durch Rellstab, Musikreferent der Berliner Vossischen Zeitung wurde die Hauptstadt auf die Milder aufmerksam und bereits 1812 ist sie zu einem Gastspiel in der Spreestadt. Begeisterte Berichte künden den vollen Erfolg ihres Gastsp els und „mit lärmendem, kaum zu stillendem

Beifall nahm das Publikum, der ſtill fühlende Zuſchauer mit inniger Teilnahme und dem Wunſch einer baldigen Wiederkehr von der zu früh ſcheidenden Künſtlerin Abſchied".

Nach Wien zurückgekehrt, verhilft ſie Beethoven in ſeiner Akademie vom 27. Februar mit dem Terzett: „Tremate, empi, tremate" zu einem großen Erfolg. Aus dieſer Zeit liegt ein Brief Beethovens vor, in welchem es heißt:

> „Übrigens empfangen Sie meinen lebhafteſten Dank für ihre gütigen Geſinnungen für mich, hoffentlich werden ſich meine Umſtände bald beſſern (denn Sie werden wohl wiſſen, daß ich beynahe Alles verlohren habe) und dann ſoll mein erſtes ſeyn, — für unſere e i n z i g e Milder eine Oper zu ſchreiben, und alle Kräfte anzuſpannen, mich ihrer würdig zu machen."

Im Herbſt desſelben Jahres, anläßlich des Wiener Kongreſſes, führt ſie in der Kantate: „Der glorreiche Augenblick" das Soloquartett.

Es iſt jener Abend, an welchem Beethovens Zeitmuſik „Schlacht bei Vittoria" einen unermeßlichen Jubel entfacht und der zum muſikaliſchen Höhepunkt der Fürſtentagung wurde. Ihre Kunſt ſtand nunmehr im Zenith, Engagementsvorſchläge werden ihr unterbreitet und führen außer einigen Gaſtſpielen zu einer Dauerverbindung mit Berlin, im Jahre 1816. Beethoven bedauerte den Verluſt der Milder ganz beſonders. „Ihre Stelle iſt uns unerſetzt, was ſie ſingt, ſingt keine der hieſigen Sängerinnen ihr nach. Wir konnten ſie nicht bezahlen, darum tat ſie wohl, nach Berlin zu gehen!"

In ihrer Wahlheimat erlebt die Künſtlerin ihre höchſten Triumphe. Tageszeitungen, Erinnerungen und Briefe aus der Zeit befaſſen ſich mit der großen Sängerin in vielgeſtaltiger Weiſe. „Weil aber nichts auf Erden vollkommen ſein kann," heißt es in den Parthey'ſchen Erinnerungen, „ſo fehlte dieſer ſchönen Stimme die Biegſamkeit; das Organ war wie eine Orgel — oder Glockenton, zu mächtig, als daß es in leichten Koloraturen oder waghalſigen Kadenzen ſich verſuchen konnte. Dieſer Mangel kam aber bei den Gluckſchen Opern gar nicht in Betracht; die Darſtellungen der Iphigenie, Armide und Alceſte gehörten zu den vollkommenſten, die jemals auf der Bühne geſehen wurden."

„Die Alceſte wurde für die Milder zuerſt auf die Berliner Bühne gebracht; ſie iſt auch mit ihr wieder davon verſchwunden. Die Stellungen der edlen, würdevollen Geſtalt in der rührenden Szene mit den beiden Kindern, waren ſo vollendet plaſtiſch, daß der Bildhauer Chriſtian Rauch ihr vorſchlug, eine Marmorſtatue danach zu machen. Als ſie hörte, daß die Anſchaffung des Blocks 400 Thaler koſten werde, war nicht mehr davon die Rede."

Varnhagen von Enſe feiert unſere Milder 1822 mit folgenden Verſen:

A n n a M i l d e r.

Deinem Geſange, wenn dort in den Kunſtwettſtreiten von Hellas
Solcher Stimme Gewalt wär' den Entzückten ertönt,
Hätte das Ruhmesgefild von Olympia — Herrin der Wahrheit,
Einſt den Hellenen gerühmt — herrliche Kränze geweiht!
Längſt hinſchwanden das Volk und die Siegesbahn jener Hellenen,
Seit Jahrhunderten ruht ſchweigend der ſchöne Gebrauch:
Aber noch heut ſolch Ehrengeſchick dir wieder emporblüht
Lieblichen Klanges, noch heut krönet Olympia dich!

Das heldiſch Gefühlvolle der Gluckſchen Partien blieb ihre Domäne; dem „Schickſal trotzen durch die Allmacht der Liebe". Aus den gleichen Empfindungen ſchuf ſie die „Leonore" zu einer ungeahnten Größe der Geſtaltung und Beſeelung.

Cherubinis „Faniska" verdankt ihr Entſtehen der Milderſchen Kunſt; für ſeine „Medea" ſetzte ſie in Berlin ihren Ruf und ihr Können ein. Durch Zelter, in deſſen Singakademie ſie mitwirkte, öffneten ſich die Pforten am Frauenplan in Weimar. Goethe umſchreibt ihre Kunſt mit den Worten:

„. . . daß mir noch eine herrliche Gunst und Gabe von Berlin gekommen; Mad. Milder nämlich zu hören, vier kleine Lieder, die sie dergestalt groß zu machen wußte, daß die Erinnerung dran mir noch Tränen auspreßt. Und so ist denn das Lob, das ich ihr seit so manchem Jahr erteilen höre, nicht ein kaltes geschichtliches Wort mehr, sondern weckt ein wahrhaft Vernommenes bis zur tiefsten Rührung. Grüße Sie zum schönsten. Sie verlangte etwas von meiner Hand und erhält durch Dich das erste Blättchen, das ihrer nicht ganz unwert ist."

Jenes Blättchen dürften die Verse sein, die ihr der Dichter mit einem Exemplar seiner Iphigenie übersandte:

Dies unschuldvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höheres Ziel,
Von Gluck vertont, von Dir gesungen. —

Dem Liedwerk Schuberts verhalf sie zu Ansehen. Die beiden noch erhaltenen Briefe an den Meister berichten von einem herzlichen Einfühlen in seine Kunst und wissen von einem allerdings erfolglosen Eintreten in Berlin für seine Oper „Alfonso und Estrella". Schubert dankte ihr in der Widmung des Liedes „Der Hirt auf dem Felsen".

1829 erfolgte ihre Pensionierung. Spontini, für dessen Opern sie sich mit einem gewaltigen Können eingesetzt, soll die Schuld an der frühzeitigen Entlassung tragen. Von nun an lebte sie einer ausgedehnten Gastspieltätigkeit. Sie verschied, nach einer plötzlichen Erkrankung, am 29. Mai 1838 zu Berlin. Anna Milder, wie sie sich nach einer kurzen Ehe nannte —, stand Beethoven in seinen Meisterjahren als gewichtige Mittlerin zur Seite. An der Wiege seines einzigen Bühnenwerkes glättete sie manche Falte und teilte die ersten Siegesfreuden mit ihm. Ihrer „Leonore" verdankt das Werk einen Teil seiner Vorrangstellung in der deutschen Oper, an die, in der Zeit einer erneuten Betriebsamkeit des Musikdramas, besonders erinnert sei.

Jener Sonderstellung, die an der Weltwende nicht mehr so gewaltig in Erscheinung tritt, gelte das Wort Erich Priegers:

„Möchten solche unvergleichlichen Schätze nie der Kunst und dem Leben verloren gehen."

Ein Brief Beethovens an Grillparzer.

Mitgeteilt von Georg Kinsky, Köln.

Der große Erfolg der Wiederaufnahme von Beethovens einziger Oper — „einzig" im doppelten Sinne des Wortes! — im November 1822 mit der erst siebzehnjährigen Wilhelmine Schröder(-Devrient) als genialer Darstellerin der Titelrolle des Fidelio hatte die Wiener Hoftheaterleitung veranlaßt, dem Meister die Vertonung eines neuen Bühnenwerks anzutragen. Ihm war diese Anregung willkommen, und seine Freunde — vor allem Graf Moritz Lichnowsky — bemühten sich eifrig um die Beschaffung eines geeigneten Opernbuches. Einheimische Dichterlinge wie Josef Hammer, August Friedrich Kanne und Johann Sporschil boten ihm Texte an, aber auch mit dem einzigen wirklichen Dichter, den Wien damals besaß, wurden Verhandlungen angebahnt: mit Franz Grillparzer. „Ich bin begierig, was Grillparzer mir antworten wird," vermerkt Graf Lichnowsky am 9. Februar 1823 in einem der Gesprächshefte, zu deren Benutzung der völlig ertaubte Meister schon seit Jahren gezwungen war. „Er hat eine schöne Sprache, viel Feuer, Imagination und ist geeignet, ein großes Dichterwerk zu schreiben. Es wäre das für eine zweite Oper. Wenn er sie Ihnen schreibt, so kann nur seine Dichtung gewinnen . . ." Nach anfänglichem Zögern entsprach der junge Dichter dem ihn ehrenden Auftrag und entschloß sich zur Ausarbeitung des von ihm schon früher (1817) zu einem Ballett verwerteten Stoffes des Märchens von der schönen Melusine als Operntext. (Nach der Urschrift in der Wiener Stadtbibliothek ist die Dichtung in den Tagen vom 15. bis zum 23. März 1823 entstanden.) „Er hat das Märchen Melusina behandelt und spricht mit der größten Bescheidenheit, daß er sich alle Mühe genommen, sie Ihrem Genius anzu-

paſſen," notiert Beethovens Famulus Anton Schindler am 12. April in demſelben Geſprächsheft. Eine Halserkrankung Grillparzers verzögerte jedoch eine perſönliche Zuſammenkunft, und Beethoven ſprach ihm daher ſeine dankbare Freude über das Opernbuch, das er inzwiſchen durch den Hofmuſikintendanten Grafen von Dietrichſtein empfangen hatte, ſchriftlich aus. „Grillparzer iſt ganz enchantiert über Ihr Schreiben", berichtet Schindler in einem anderen Hefte. „Daß Sie ſeine Dichtung ergreift, hat ihn um ſo mehr überraſcht, da er jetzt geſteht, daß er nicht gar großen Fleiß darauf verwendet hatte, indem er als ſicher vorausſetzt, dieſer Stoff würde Sie nicht anſprechen . . ."

In der erſten Hälfte des Monats Mai, kurz vor der Überſiedlung des Meiſters nach dem Gut Hetzendorf, kam dann der erſte Beſuch bei Beethoven zuſtande, von dem Grillparzer in ſeinen 1844/45 aufgezeichneten „Erinnerungen an Beethoven" eine anſchauliche Schilderung gibt. Aus den Geſprächsheften ſind einige weitere Zuſammenkünfte in den folgenden Monaten feſtzuſtellen; zu einer Ausführung des gemeinſamen Opernwerks iſt es aber bekanntlich nicht gekommen, und 1826 wurde der Plan von Beethoven entgültig aufgegeben. Jedenfalls iſt in ſeinen zahlreichen Skizzenbüchern keine Note zu ermitteln, die auch nur den Verſuch zur Inangriffnahme der Kompoſition erkennen ließe, obwohl er am 17. September 1823 Louis Spohr mitgeteilt hatte: „Hinſichtlich Ihrer Anfrage wegen meiner Oper iſt es wahr, daß Grillparzer ein Buch für mich geſchrieben hat. Auch habe ich ſchon etwas angefangen; meiner Krankheit wegen blieben aber mehrere andere Werke liegen, welche ich jetzt fortſetzen muß. Alsdann werde ich die Oper wieder vornehmen und Ihnen von dem Erfolge Nachricht geben." (In Albert Leitzmanns 1921 im Inſel-Verlag zu Leipzig erſchienenem Beethovenwerk iſt dieſer Brief irrtümlich unter dem Datum des 17. Februar eingereiht.)

Des Dichters Befürchtung hatte ſich alſo als richtig erwieſen. Als innerer Grund für das Scheitern des anfangs freudig begrüßten Planes iſt wohl anzunehmen, daß die ganz im Geiſte der Romantik wurzelnde Handlung der Oper den andersgearteten muſikdramatiſchen Anforderungen des Schöpfers des „Fidelio" zu wenig entſprach — trotzdem Grillparzer nach ſeiner eignen Erklärung bemüht geweſen, durch reichliche Verwendung von Chören, Einſchaltung melodramatiſcher Stellen und Bevorzugung von Inſtrumentalſätzen ſich „den Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichſt anzupaſſen". Der Text iſt ſpäter von Conradin Kreutzer, dem Komponiſten des „Nachtlagers in Granada", in Muſik geſetzt worden. Seine Oper „Meluſine" kam am 27. Februar 1833 im Königsſtädter Theater zu Berlin und am 9. April 1835 im Joſefſtädter Theater zu Wien zur Aufführung, errang jedoch nur einen Achtungserfolg.

*

Als einzig bekanntes Zeugnis der Beziehungen zwiſchen den beiden großen Zeitgenoſſen galt bisher ein Brief Beethovens, in dem er den k. k. Hofkonzipiſten Grillparzer („Werter Verehrter!") nach den Bedingungen für die Überlaſſung des Opernbuches an die Hoftheaterdirektion befragt. Dies herzlich gehaltene Schreiben, das jetzt die Wiener Stadtbibliothek bewahrt, fällt in den Herbſt 1823, d. h. in die Zeit nach der inzwiſchen erfolgten perſönlichen Bekanntſchaft. Aber auch der Ende April abgeſandte e r ſ t e Brief des Tonſetzers an den Dichter hat ſich erhalten, wenn auch ſein Empfänger mangels einer Anſchrift und Datierung bisher nicht erkannt worden iſt. Dieſes Dankſchreiben, deſſen Urſchrift zu der an Beethoven-Handſchriften ungemein reichen Autographenſammlung des Anfang 1930 verſtorbenen Frankfurter Hofjuweliers Louis Koch gehört, lautet (in Anpaſſung des Textes an die heutige Schreibweiſe):

„Euer Wohlgeboren!

Ich bin die unſchuldige Urſache, daß man Sie beläſtigt, beſtürmt hat, indem ich keinen andern Auftrag gegeben als nur die Gewißheit des Gerüchtes, daß Sie ein Operngedicht für mich geſchrieben, zu ergründen; wie ſehr muß ich Ihnen danken, daß Sie ſogar ſo gütig geweſen, mir dies ſchöne Gedicht übermachen zu laſſen, um mich zu überzeugen, daß Sie es wirklich der Mühe wert gefunden haben, Ihrer hohen Muſe für mich zu opfern. — Ich hoffe, Ihre Geſundheit wird ſich bald beſſern; auch die meinige iſt leidend, das Landleben allein bringt mir nur Linderung, welches dieſer Tage geſchehen dürfte, und da eben hoffe ich, Sie bei mir zu ſehen,

wo wir uns über alles Nötige besprechen können. Zum Teil übermäßig gedrängt, beschäftigt, zum Teil, wie schon berührt, kränklich, bin ich verhindert, diesen Augenblick selbst zu Ihnen zu kommen und Ihnen lebhafter als es mit Worten geschehen kann das große Vergnügen auszudrücken, welches Sie mir durch Ihr herrliches Gedicht bereitet haben. Fast möchte ich sagen, daß ich stolzer auf dieses Ereignis als irgend auf eine der größten Auszeichnungen, die mir widerfahren könnten, bin. —

Mit vorzüglicher Verehrung

Ihr ergebenster
Beethoven."

Dieser Brieftext ist schon 1898 nach einer alten Abschrift des Mozartforschers Otto Jahn in der Zeitschrift ‚Deutsche Revue' veröffentlicht und seither in alle Ausgaben von Beethovens Briefen aufgenommen worden — überall jedoch mit der Empfängerangabe „an einen unbekannten Dichter" oder (durchaus unzutreffend) „an den Orientalisten v. Hammer-Purgstal"; auch ist der Brief bisher irrtümlich in die Jahre 1808, 1809 oder 1810 eingereiht worden. Gegen diese frühe Ansetzung spricht schon, daß die Unterschrift lateinische Schriftzüge zeigt, eine Gewohnheit, die Beethoven erst 1819 angenommen hat, während er sich vordem ständig der deutschen Schrift bei seinem Namenszug bediente. Schon aus diesem Grunde muß der Brief aus den 1820er Jahren stammen, und sein ganzer Inhalt verrät, daß er nur an einen namhaften, anerkannten Dichter gerichtet sein kann, dem Beethoven als einem ebenbürtigen Kunstgenossen schreibt. (Grillparzer war damals bereits mit seinen Dramen „Die Ahnfrau", „Sappho" und „Das goldene Vlies" hervorgetreten.) Zudem bietet der Briefinhalt genügend Hinweise, die sich mit den verbürgten Einzelheiten der Vorgeschichte der „Melusine" zwanglos in Einklang bringen lassen: das Gerücht — Schindler sprach von einem „Geheimnis" — von der Abfassung und die unterdes erfolgte Übersendung des Opernbuches, der nicht aufs beste bestellte Gesundheitszustand des Dichters, die bevorstehende Übersiedlung aufs Land, die dadurch bewirkte Verhinderung des Besuches usw. Auch liegt es nahe, bei den am Schluß erwähnten Auszeichnungen an die ehrenvollen Briefe zu denken, die Beethoven kurz zuvor, Ende April 1823, als Antwort auf die angebotene Bestellung der Missa solemnis von der französischen Gesandtschaft in Wien empfangen hatte. Dazu kommt noch Schindlers Äußerung, daß Grillparzer von dem Schreiben ganz entzückt gewesen sei: mit Recht, denn die Lobsprüche des gefeierten Tonsetzers und die hohe Wertschätzung, die er ihm in dem Briefe erzeigt, durften den jungen Dichter mit Stolz und Freude erfüllen.

Und wie hohe Verehrung Grillparzer selbst dem Genius Beethovens zollte, bezeugt am schönsten die von ihm verfaßte ergreifende Grabrede, die der Hofschauspieler Heinrich Anschütz bei der Beisetzung des Meisters am 29. März 1827 am Friedhofstor vortrug. Diese Rede, eine der vollendetsten Prosadichtungen in deutscher Sprache, schließt mit den Worten: „Und wenn euch je im Leben wie der kommende Sturm die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, so ruft es zurück, das Andenken an heute, das Andenken an ihn, der so Großes geleistet und an dem kein Tadel war."

Krise im ADMV?

Nachwort zum 66. Tonkünstlerfest in Berlin.

Von Fritz Stege, Berlin.

I.

Kulturkritische Betrachtung.

Das Deutsche Tonkünstlerfest hat in der Tagespresse in und außerhalb Berlins eine merkwürdig einstimmige Ablehnung gefunden. Überschriften wie „Krise im ADMV" oder „Der ADMV an seinem Wendepunkt", oder noch reißerischere Titel wie „Komponisten hinter Mauern" trugen einem Sensationsbedürfnis Rechnung, das man seit dem Tage der Revolution eigentlich überwunden glaubte. Zeitweilig streiften die Besprechungen geradezu die Grenzen des moralischen Anstandes, wenn in einem Berliner Mittagsblatt die aufgeführten Komponisten nicht

einmal einer kritischen Betrachtung, sondern nur einer namentlichen Aufzählung für wert gefunden wurden. Zu dieser Mißachtung des atsächlich vorhanden gewesenen schöpferischen Könnens tritt ein bedauerlicher Mangel an gutem Willen, der letzten Endes an jedem Werke eine vorteilhafte Seite zu entdecken vermag. Die literarische Gepflogenheit, mit einem Federstrich jahrelange Hoffnungen und Wünsche ernstzunehmender Komponisten zu vernichten, feierte wenig erfreuliche Triumphe. Der Husarenritt der Kritik wäre an anderer Stelle vielleicht eher angebracht gewesen — dort, wo es sich nicht um die Kunsttätigkeit rechtlich ungeschützter, privater Vereinigungen vom Range des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" handelt.

Der Grund zu dieser Ablehnung läßt sich auf eine kurze Formel bringen, auf den Gegensatz zwischen „Jung und Alt". Tatsache ist, daß auf dem Musikfest in der Hauptsache Tonsetzer der älteren Generation zu Worte kamen — wobei der Begriff „Alt" nicht auf die Zahl der Lebensjahre bezogen werden darf, sondern auf das seelische Verhältnis der Komponisten zu der jüngeren Generation und ihrem künstlerischen Anschauungskreis. Ein Verdi war im Alter noch jung genug um dann erst seine reifsten Werke zu schaffen. Ein Richard Strauß hat in seinen letzten Schöpfungen den künstlerischen Höhepunkt jüngerer Jahre bereits überschritten, ohne ihn bisher wiedergewonnen zu haben. Somit muß man dem neuen Vereinspräsidenten Prof. Dr. Peter Raabe durchaus recht geben, wenn er es in seiner Ansprache auf der Hauptversammlung ablehnte, arithmetische Grenzen zwischen Jung und Alt zu ziehen. Zur Begründung seiner Stellungnahme führte Dr. Raabe etwa aus, daß eine einseitige Bevorzugung der Jugend ein musikgeschichtlich entstelltes Bild geben würde. Ein Tonkünstlerfest, das unter solchen einseitigen Gesichtspunkten vor hundert Jahren veranstaltet worden wäre, hätte beispielsweise den jungen Weber als Konzertkomponisten fördern müssen, während Beethoven als „zu alt" von der Beteiligung vielleicht ausgeschlossen gewesen wäre. Das künstlerische Ergebnis des diesjährigen Tonkünstlerfestes berechtigt jedoch nicht zu der Annahme, daß sich unter den aufgeführten Komponisten ein einziger „Beethoven" befunden hätte, der bisher unverdient zurückgesetzt worden wäre. Niemand hätte daran Anstoß genommen, daß ein Beethoven der Gegenwart (etwa Pfitzner) einen Ehrenplatz auf einem Tonkünstlerfest erhält. Die zur Diskussion gestellten Tonsetzer sind aber niemals Beethovennaturen gewesen und werden es auch dann nicht, wenn man ihnen heute auf einem Tonkünstlerfest das Wort erteilt.

Von der auf dem Tonkünstlerfest getroffenen Auswahl an älteren Komponisten bleibt die Tatsache unberührt, daß der älteren Generation in Wahrheit von den Zeitverhältnissen ein schweres Unrecht zugefügt wurde. Die zwei Dezennien von 1914 bis 1933 haben die natürliche kompositorische Entwicklung fast völlig lahmgelegt, und die künstlerischen Auswirkungen eines Lebenswerkes nach dem Tode seines Schöpfers, wie wir es bei allen bedeutenden Komponisten des 19. Jahrhunderts erlebten, sind gestört und vernichtet durch die Welle bolschewistischer Kunst, die nach dem Kriege in Deutschland einbrach. Denken wir doch nur einmal an diejenigen Tonsetzer, deren Sterbetag kurz vor oder nach der Kriegszeit fällt, wie Felix Draeseke († 1913), Max Bruch († 1920), Wilhelm Berger († 1911) und viele andere — keine Beethovennaturen zwar, aber immerhin Tonsetzer, die sich eine ehrenvolle Stellung errungen haben und denen die Zeit wie im Falle Draeseke viel, ja alles schuldig geblieben ist. Andere, noch lebende Komponisten der älteren Generation sind durch die Nachkriegsjahre aus der Bahn ihrer Erfolge gedrängt, beiseite geschoben und schließlich von einer — seien wir doch ehrlich: sich allzu ungestüm mit dem Recht der Ellenbogen in Erscheinung setzenden Jugend mißachtet worden. Namentliche Beispiele zu geben ist zwar immer mißlich, da man nicht über die Gedächtniskraft verfügt, um alle zu dieser Gattung zählenden Tonsetzer anführen zu können — immerhin sei auf Komponisten wie Friedr. Klose, Josef Reiter, Heinrich Zöllner als bescheidene Auslese verwiesen. (Ich erinnere an meine seinerzeit in der ZFM und in verschiedenen Tageszeitungen erschienene Artikelserie „Vergessene Musiker"). Nein — in unserem deutschen Musikleben klafft im Hinblick auf die politischen Veränderungen der letzten Jahrzehnte in der Tat eine empfindliche Lücke, und wenn Dr. Raabe in seiner Ansprache auf der Tonkünstlerversammlung eine Lanze für die ältere Generation gebrochen hat, so ehrt dies sein vorbildliches Gerechtigkeitsempfinden, das manchem Vertreter der öffentlichen Meinung abhandengekommen zu sein scheint.

Wohl wird niemand den älteren Tonsetzern das Recht verwehren, auf dem Konzertpodium zu ihren Hörern zu sprechen. Eine andere Frage ist es hingegen, ob der Allgemeine deutsche Musikverein die geeignete Instanz darstellt, um für die geschmälerten Rechte der älteren Generation einzutreten. Und wenn man dann an Hand der Satzungen des ADMV feststellen muß, daß dieser gegen seine eigene statutengemäß festgelegte Überzeugung das bisher geradeaus gerichtete Steuerruder herumwirft und mit vollen Segeln vergangene und längst aufgegebene künstlerische Strömungen befährt, so begreift man den ablehnenden Ton der Kritiken, ohne sie formal in jedem Falle billigen zu können. Aber dieser Widerspruch hat zu einer unverkennbaren Verschärfung der Situation geführt, und die auf dem Programm verzeichneten Tonsetzer haben die Heftigkeit der allgemeinen Enttäuschung in vernichtenden Worten spüren müssen, die ihnen unter gewöhnlichen Umständen bei einer der üblichen Saisonaufführungen wohl kaum in derart ausfallender Weise zuteil geworden wären und die sich im Grunde genommen weniger gegen die Komponisten selbst als vielmehr gegen die Musikpolitik des ADMV richtete.

Untersuchen wir an Hand der Satzungen, wie weit die gegen die kulturpolitische Haltung des ADMV erhobenen Vorwürfe zutreffend sind. Ich zitiere (Sperrungen sind von mir):

„§ 2. Zweck des Vereins ist:

1. Die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung;
2. die Unterstützung bedürftiger Tonkünstler und ihrer Hinterbliebenen.

§ 3. Die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung erstrebt der Verein besonders

1. durch die Veranstaltung von festlichen musikalischen und musikalisch dramatischen Aufführungen,
2. durch Vorträge und Verhandlungen über bedeutungsvolle Fragen des musikalischen Lebens.

Die festlichen musikalischen und musikdramatischen Aufführungen des Vereins finden in den Ländern des deutschen Sprachgebietes nach Tunlichkeit jährlich mindestens einmal statt.

Hierbei sollen von lebenden Tonsetzern, in erster Linie von Vereinsmitgliedern, neue oder solche Werke von Bedeutung aufgeführt werden, die in den ständigen Veranstaltungen der Konzertinstitute und Opernbühnen keine ausreichende Berücksichtigung erfahren. Neben der Förderung neuzeitlichen Kunstschaffens soll die Pflege des vernachlässigten, selten aufgeführten Alten einhergehen.

Bei der Auswahl der Werke soll die Erhaltung und Entwicklung der im deutschen Volke vorhandenen schöpferischen Kräfte als Hauptziel (!!!) verfolgt werden."

Daraus geht hervor, daß der ADMV zwar nicht dazu gezwungen ist, nur Werke junger Komponisten zur Aufführung zu bringen, daß er aber das Alte lediglich „neben" dem neuzeitlichen Kunstschaffen berücksichtigen darf. Kein Hinweis ist in den Satzungen über die Verpflichtung zu finden, sinfonisches oder kammermusikalisches Schaffen derart in den Vordergrund zu stellen, wie es beim Berliner Tonkünstlerfest geschehen ist. Daß die neue Zeit nicht nur alte Formen mit neuem Geist auffüllt, sondern nach einem neuen, unterstützungswerten Aufführungsstil sucht, der außerhalb der sinfonischen und kammermusikalischen Form liegt, scheint der ADMV leider, leider übersehen zu haben. Denn dann hätte der ADMV den Chorgesang, der heute zum Träger musikalischer Volkskultur geworden ist, in allen seinen Abarten vom Jugend- und Gemeinschaftsgesang bis zum Kunstchor an die erste Stelle rücken müssen, als lebendige Äußerungen „der im deutschen Volk vorhandenen schöpferischen Kräfte". Und man konnte die auf der Hauptversammlung vorgebrachte Einladung Prof. Oberborbecks zum nächsten Tonkünstlerfest nach Weimar geradezu als eine unbeabsichtigte Kritik an der unter der bisherigen Präsidentschaft ausgeübten Kunstpolitik des ADMV auffassen, wenn der Redner auf Wunsch des Thüringischen Ministeriums gerade diejenigen Punkte für die Ausgestaltung des Festes vorbrachte, die in Berlin unberücksichtigt geblieben sind, nämlich Volksgesang, öffent-

liches Gemeinschaftssingen, Beteiligung der Jugend, der Schulen, der Chorverbände, Schaffung neuer Gebrauchsmusik zur Einkleidung nationalsozialistischer Feierstunden und dergleichen mehr. Das darf man wohl als eine bewußte Einstellung auf die neue Zeit, als eine „Entwicklung der im deutschen Volke vorhandenen schöpferischen Kräfte" in der Gegenwart bezeichnen!

Zweifellos: es ist eine ungemein schwierige Aufgabe, allen Wünschen nach sinngemäßer Ausgestaltung der Tonkünstlerfeste gerecht zu werden, einerseits auf den traditionellen Bahnen unter verdienstvoller Würdigung des „vernachlässigten, selten aufgeführten Alten" mutig weiterzuschreiten und andererseits ein greifbares künstlerisches Bekenntnis zur neuen Zeit abzulegen. Ich glaube, daß die Behebung von drei Kardinalfehlern dazu beitragen wird, dem ADMV nach diesem Mißerfolg wieder die notwendige Führerstellung im Musikleben zurückzugewinnen, nämlich: Eine Überprüfung der Zusammensetzung des Musikausschusses, neue Gesichtspunkte in der Auswahl der zur Aufführung gelangenden Werke, drittens eine propagandistische Vorbereitung und Durchbildung der Musikfeste.

Mit Recht hat Prof. Dr. Raabe in der Hauptversammlung auf die Mühen des Musikausschusses hingewiesen, der unausgesetzt am Zustandekommen des Programms gearbeitet hat, und die Namen der Ausschußmitglieder verdienen daher ebenso genannt zu werden wie die von ihnen erwählten Komponisten. Der Ausschuß besteht unter Leitung von Prof. Jos. Haas aus Dr. Wolfgang von Bartels, Dr. Wilhelm Buschkötter, Prof. Dr. Hugo Holle, Prof. Dr. Hermann Unger, Prof. Georg Vollerthun, Prof. Julius Weismann. Alles verdiente Persönlichkeiten, denen hohes künstlerisches Wollen und Können nicht abzusprechen ist. Aber zu einer Programmgestaltung an so exponierter Stelle gehört mehr als persönliche künstlerische Befähigung, gehört vielmehr ein angeborener feinsinniger kritischer Instinkt für Zukunftswerte, der im allgemeinen der Jugend und dem jugendlich Empfindenden in höherem Maße eigen ist als den dem Jugendalter entwachsenen Künstlern. Von Ausschußmitgliedern, mit denen mich vielfach persönliche Freundschaft verbindet, weiß ich, daß ihnen die Erlebnisfähigkeit der Jugend in keiner Weise fehlt. Wenn aber der Musikausschuß als solcher in seiner Gesamtheit unter dem Vorsitzenden des Prüfungsausschusses Prof. Jos. Haas ein derartiges Programm vorlegt, wie es beim Berliner Tonkünstlerfest der Fall war, dann fällt es einem schwer, das etwas harte Wort der Vergreifung zu unterdrücken. Nur ein Beispiel: Das Crucifixus von Hermann Simon, das fast einstimmig in der Presse als einer der größten Erfolge des Tonkünstlerfestes, ja, als der einzige Erfolg galt, wurde von dem Komponisten vor vier Jahren als Manuskript eingereicht und — ist abgelehnt worden. Inzwischen hat sich Simon, eine der hervorragendsten Begabungen der Zeit, dessen Bedeutung schon vor Jahren in der ZFM hervorgehoben wurde, allgemein durchgesetzt. Sein „Crucifixus" hat zahlreiche Aufführungen erlebt — auch ohne die Förderung des ADMV — und heute bringt das Tonkünstlerfest dieses Werk recht post festum, nachdem Hermann Simon in seiner lebhaften Entwicklung längst neue, vielleicht auch reifere aufführungswerte Schöpfungen hervorgebracht hat. Ist dieser Einzelfall vielleicht ein Beweis für die Instinktsicherheit des Musikausschusses?

Aber man soll über die Tätigkeit des Musikausschusses nicht allzu scharf ins Gericht gehen, solange seine Wirksamkeit durch Satzungsvorschriften gehemmt wird, die in heutiger Zeit kaum tragbar sind. Wie heißt es in § 3? „. . . in erster Linie von Vereinsmitgliedern!!" Ja, wird denn Genialität an der Mitgliedschaft zu einem Verein gemessen? Ist denn auch heute noch organisatorischer Bürokratismus der Hemmschuh für die Förderung junger, ihrem Schaffensdrange lebender, deutscher Tonsetzer, die nicht einem Verein, sondern dem gesamten deutschen Volke gehören? In § 20 der Satzungen heißt es über die Aufgaben des Musikausschusses, er habe die Prüfung und Begutachtung der „für die musikalischen und musikalisch-dramatischen Aufführungen des Vereins eingereichten" Werke vorzunehmen. Das heißt also, daß derjenige keine Berücksichtigung findet, der die Formalitäten des „Einreichens" nicht beachtet. Ich denke da an ein Gespräch, das ich mit dem hochbegabten jungen Lübecker Komponisten Hugo Distler führte, an dessen Schaffen der ADMV mit merkwürdiger Konsequenz vorübergeht. Ich fragte ihn: „Wie kommt es, daß Sie niemals auf Tonkünstlerfesten anzutreffen sind?" Seine Antwort zitiere ich aus meinem Interview in der ZFM, 1934, Seite 1262: „Ja, ich weiß garnicht, wie man das macht, seine Werke einzureichen. Können Sie mir das nicht sagen?" —

Verzeihliche Weltfremdheit des im Stillen wirkenden Künders, auf die sicherlich Rücksicht zu nehmen wäre, wenn nicht der Treueschwur auf die Satzung, Paragraph soundsoviel, jede Abirrung vom Wege vorschriftsmäßiger Gerechtigkeit verbieten würde.

Nein: Keine mechanische Auslese aus den bis zu einem bestimmten Termin vorschriftsmäßig eingereichten Werken, sondern eine liebevoll unternommene Umschau unter den auf deutschem Boden vorhandenen Werten, wo sie sich auch darbieten. Fort mit den Scheuklappen einer bürokratischen Einengung, statt dessen ein selbständiges Suchen mit sehenden Augen, ein Beobachten und Überprüfen der „im deutschen Volke vorhandenen schöpferischen Kräfte", um sie in großer, programmatischer Aufmachung dem deutschen Volke zu vermitteln.

„Programmatische Aufmachung ..." Dieser Begriff führt zu dem dritten Punkt meiner Anregungen, nämlich zu einer propagandistischen Vorbereitung und Durchbildung der Tonkünstlerfeste. Es spricht für die echte und wahre Musiknatur des Präsidenten des ADMV, wenn er einer Verbindung von Musik und Propaganda ablehnend gegenübersteht. Ebenso aber wie die Reichsmusikkammer einem „Propaganda"-Ministerium untersteht, ebenso wie die Reichsmusikkammer selbst ein Propagandaamt besitzt, das sich in der Durchführung des Bach-Händel-Schütz-Jahres einzigartige Verdienste erworben hat, so kann auch ein an so bevorzugter Stelle stehender Verein wie der ADMV nicht auf eine propagandistische Tätigkeit verzichten, die in vornehmer und geschmackvoller Weise die Ankündigungen und Einrichtungen der Musikfeste bewerkstelligt. Wohl noch niemals hat ein Tonkünstlerfest sowenig öffentliche Beteiligung gefunden wie diesmal in Berlin. Die großen Festkonzerte wiesen zahlreiche leere Reihen auf, der gesamte Rahmen unterschied sich nicht von den üblichen Saisonkonzerten, die Gastlichkeit der Stadt Berlin äußerte sich in ein paar freundlichen Worten, die der Oberbürgermeister spendete. Es hat Tonkünstlerfeste gegeben, an denen die Teilnehmer insgesamt Gäste der Stadt waren, an denen eine Reihe geselliger Veranstaltungen, Dampferfahrten usw. das freundschaftliche Band der aus allen Teilen Deutschlands zusammenströmenden Tonkünstler enger knüpfte. Berlin — hat dieses Entgegenkommen offenbar nicht nötig. Berlin — begnügt sich mit einem mündlichen Willkommensgruß. Berlin — bleibt Berlin.

Hier hätte eine Propaganda-Aktion einzusetzen, die zunächst die Tageszeitungen mit entsprechenden Notizen und anderweitigem Material versorgt, um die Aufmerksamkeit der Bevölkerung zu erregen und die Spannung der Musikfreunde auf das Fest in monatelanger Vorarbeit zu steigern. Die Propagandastelle wäre für die Anordnung der Konzerte, für die Programmbildung für den geselligen Rahmen verantwortlich. Es wäre Sache einer Propaganda gewesen, auf die Unmöglichkeit der mitunter dreistündigen Vortragsfolgen hinzuweisen, auf die ungenügende Berücksichtigung der Zeitströmungen, und mit entsprechenden Vorschlägen an den Vorstand heranzutreten, um einzelne Veranstaltungen unter einheitliche Gesichtspunkte zu stellen, ihnen ein Programm zu geben. Niemand wäre befremdet gewesen, wenn der ADMV satzungsgemäß ein Konzert ausdrücklich den bejahrteren Tonsetzern vorbehalten, ein anderes der „Musik der Jugend" gewidmet hätte. Dann wäre auch äußerlich eine Unterscheidung von den anderweitigen Saisonveranstaltungen ermöglicht worden — völlig im Sinne der Satzungen, die eindeutig „festliche" musikalische Aufführungen vorsehen.

Der „Allgemeine deutsche Musikverein" hat vor allen anderen deutschen Vereinigungen den Vorzug, auf eine bedeutungsvolle Tradition zurückzublicken, die ihm von vornherein eine führende Stellung im deutschen Musikleben zuweist. Aber Tradition ist keine Entschuldigung, sondern eine Verpflichtung. Tradition darf nicht zur Erstarrung, zum Selbstzweck führen, sondern muß eine lebendige Verbindung mit dem Geist der Gegenwart eingehen, der — ohne selbst traditionsfeindlich zu sein — den wertvollsten Errungenschaften der Vergangenheit neue Daseinsformen an die Seite stellt. Dem Geist unserer Zeit entwächst eine neue völkisch gebundene Kunst, die — wie das Beispiel Hermann Simons auf dem Tonkünstlerfest zeigt — in tiefstem Sinne religiös gestaltet ist und den Begriff des „Festlichen" in kultischem Sinne faßt. So, wie es im Oktoberheft der ZFM von Professor Dr. Karl Hasse ausgesprochen wird, wenn er die Ansicht vertritt, daß die Erneuerung unseres deutschen Volkes von Grund auf nur aus religiösen Kräften geboren und in engster Verbindung damit auch eine Gesundung unserer deutschen Musik nur aus den Quellen der im Volk verwurzelten Kirchenmusik gewonnen wird.

Der muſikaliſche Mythus des Volkes — die kultiſche Muſik-Feierſtunde ohne den Anſchein eines Konzert-„Betriebes“ — die Förderung zeitnaher Literatur aus dem Erleben des Nationalſozialismus heraus — die Pflege völkiſchen Muſizierens im Sinne unſerer volkhaften Muſikerneuerung — das mutige Eintreten für neue Formen beiſpielsweiſe der Unterhaltungsmuſik im Sinne Paul Graeners — das ſind Geſichtspunkte, deren Verwirklichung neben den Aufführungen ſinfoniſcher und kammermuſikaliſcher Schöpfungen dem ADMV zur Ehre gereichen würde. Die berechtigten, an die Tatkraft des neuen Präſidenten geknüpften Hoffnungen laſſen eine befriedigende Löſung der hier aufgeworfenen Probleme zuverſichtlich erwarten.

Dann würde auch das Schlagwort von der Kriſengefahr im ADMV gegenſtandslos werden. Denn die öffentliche Beachtung und Anerkennung wächſt einzig und allein mit der Größe und Bedeutung der Ziele, die ſich ein dem Fortſchritt dienendes öffentliches Unternehmen ſtellt. —

II.

Kunſtkritiſche Betrachtung.

Das 66. Tonkünſtlerfeſt umfaßte ein Kammermuſikkonzert, ein Kirchenkonzert und zwei Orcheſterkonzerte. Im Gegenſatz zur Satzung war in der Staatsoper lediglich eine Neuinſzenierung von Mozarts „Cosi fan tutte“ vorgeſehen, an deſſen Stelle eine Repertoire-Aufführung der „Zauberflöte“ trat.

Kammermuſikkonzert.

Das begreifliche Beſtreben der Veranſtalter, möglichſt vielen Tonſetzern zu Aufführungen zu verhelfen, bringt gerade bei den alljährlich wiederkehrenden Tonkünſtlerfeſten häufig genug die Gefahr der Programmüberladung. Das bekamen bereits die Beſucher der erſten Sonntags-Matinée zu ſpüren, die von 12 Uhr bis 3 Uhr dauerte und ſechs ausgedehnte Werke enthielt, darunter drei mehrſätzige Kammermuſikſchöpfungen. Die Bläſerſuite op. 32 von Hans Sachsse war ein ſehr erfreulicher Auftakt. Der Komponiſt wurzelt in der Romantik, ohne ſentimental zu erſcheinen, ſeine gefühlsbetonten melodiſchen Einfälle ſind urgeſund und zeugen von ausgeprägtem Geſchmacksſinn, er beſitzt feinſinniges Klanggefühl und geſchickte Satztechnik in der Behandlung der Inſtrumente. Die folgende „Geiſtliche Kantate“ von Philipp Mohler für Sopran und Klavierquartett iſt ehrlich empfunden, ohne in der muſikaliſchen Wirkung die Abſichten des Komponiſten voll erfüllt zu haben. Die Anſätze zu einer muſikaliſchen Myſtik erſcheinen nicht immer ganz gefühlsecht, die ſtiliſtiſche Einheitlichkeit bleibt nicht immer gewahrt, der Schluß fällt einigermaßen ab. Sechs Konzertetüden von Felix Petyrek können als gute Gebrauchsmuſik gelten mit mancherlei klanglichen Niedlichkeiten, ſind aber thematiſch recht harmlos und nicht ganz konzertſtilgemäß. Hermann Zilcher bietet in ſeiner „Suite für Streichquartett“ vornehmſte, edelſte Unterhaltungmuſik, die das Herz mit Frohſinn erfüllt und in aparten harmoniſchen Wendungen aufhorchen läßt. Neun ausgewählte Lieder aus dem „Türkiſchen Liederbuch“ von H. K. Schmid enthalten manche wertvollen Stimmungsmomente, die klanglich fein geſtaltet ſind, wenn auch die Unmittelbarkeit des melodiſchen Eindrucks mitunter fehlt und manche Längen in Kauf zu nehmen ſind. Eigenwillig, nicht ohne Gewaltſamkeiten in der Stimmführung gibt ſich Hans Brehme in ſeinem uraufgeführten Sextett, das manche trefflichen Gedanken und intereſſant formulierte Wendungen enthält, ohne das Ziel innerlicher Reife und Ausgeglichenheit erreicht zu haben. Überaus anerkennenswert war die muſikaliſche Ausführung. Die Bläſervereinigung der Staatsoper, das Philharmoniſche Streichquartett, das Dresdener Streichquartett und weitere Soliſten, allen voran die mit echter Hingabe ſingende Roſalind von Schirach wetteiferten in der Aufſtellung ausgezeichneter Leiſtungen. Es gab reichen, verdienten Beifall.

I. Orcheſterkonzert in der Philharmonie.

Am Abend des gleichen Tages erfolgte das erſte Orcheſterkonzert in der Philharmonie unter Leitung von Peter Raabe mit den Philharmonikern. Zuerſt eine „Paſſacaglia und Quadrupelfuge“ von H. F. Schaub. In Einzelheiten eine ſehr geſchickte, ſaubere Arbeit, die

von erstaunlichem kontrapunktischen Können zeugt, wobei die Technik sich spürbar dem Empfinden unterordnet. Das B-A-C-H-Thema der Fuge kündet die Stilquelle der Schöpfung. Der Ausdruck ist jedoch nicht immer frei von Konvention. Ein Einwand, der sich auch auf W. Lampes „Thema und Variationen für Klavier und Orchester" bezieht. Bereits das Thema überrascht durch die Anspruchslosigkeit der Erfindung. Der Schluß bringt eine wirkungsvolle Steigerung. Beiden Werken fehlt der Ausdruck der Persönlichkeit, der andererseits den „Kanonischen Duetten" von Rudolf Siegel (erste Aufführung aus dem Manuskript) in beachtenswertem Maße zu eigen ist. Trotzdem auch hier bewährte Mittel in Anwendung kommen, fesselt die zwingende Kraft der Gestaltung, die eine subjektive Reife spüren läßt. Romantisches Gefühl bricht sich mitunter allzu deutlich Bahn, die Einheitlichkeit der Stimmung in einzelnen kleinen Kostbarkeiten wie „Wiegenlied" und „Abschied" ist erstaunlich. Der Komponist, der selbst mit jugendlichem Temperament dirigierte, fand im Publikum die allerherzlichste Aufnahme. Den Ausklang bildete die 2. Sinfonie von A. Weckauf, die in einzelnen zündenden Momenten des ersten Satzes mehr verspricht, als sie im Verlauf der weiteren Aufführung hält. Der Mittelsatz wirkt in der Erfindung etwas unfrei, das hohe Ethos der künstlerischen Auffassung ist in dem durchaus hörenswerten Werk ebenso anzuerkennen wie die Lebendigkeit und Klarheit der musikalischen Zeichnung. Neben den anwesenden Tonsetzern wurden die stimmlich hochbegabte Lore Fischer und Gerhard Hüsch, sowie W. Lampe als Pianist und W. Drwenski überaus gefeiert.

Kirchenkonzert.

Wir können uns in der Beurteilung der kompositorischen Leistungen im Kirchenkonzert umso kürzer fassen, als die Werke selbst in ihrer Problemlosigkeit keinen Anlaß zu längeren Würdigungen bieten. Ernst Schiffmanns „Große Fantasie für Orgel" („Groß" in Gänsefüßchen), die mit Sequenzen und Vorhalten im Bachstil arbeitet, ist in ihrer Harmlosigkeit entwaffnend. Hanns Schindlers Sonate für Oboe und Orgel entbehrt nicht einer gewissen Eigenart des Stimmungsreizes, der in seiner Melancholie in den Nordlanden beheimatet scheint. Im übrigen ein lichtes, klargeformtes, melodisch ansprechendes Werk. Zwei Motetten von Hans Lang können als gute, saubere, stilvolle und kunstgerechte Schöpfungen gelten. Hermann Schroeders „Te Deum" knüpft in seinen Psalmodien an gregorianische Stilelemente an, erzielt mit einfachen Mitteln eine schlichte Weihe, liebt terzlose Schlüsse und bietet einen wirkungsvollen Abschluß, ohne eine persönliche Note zu zeigen. Bleibt als einziger Gewinn das ergreifende, in seiner Art einzige „Crucifixus" von Hermann Simon, über das an dieser Stelle schon öfter berichtet wurde. Seine Eigenart liegt in einer tiefen, mystischen Erfassung religiöser Texte kraft seines starken, gläubigen Ausdrucksvermögens.

Das größte Verdienst an dem künstlerischen Gelingen gebührt Waldo Favre mit seiner vorbildlichen Solisten-Vereinigung. Gustav Kern und Hanns Schindler, namentlich aber der gediegene, kunstverständige Organist Walter Drwenski ließen in der Ausführung der Instrumentalwerke keine Wünsche offen.

II. Orchesterkonzert in der Philharmonie.

Die letzte Veranstaltung des Tonkünstlerfestes, ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Hermann Abendroth, unterschied sich in der Qualität der dargebotenen Kompositionen nicht wesentlich von den drei voraufgegangenen Konzerten. Auch der letzte Abend war auf einen mäßig modernen Ton abgestimmt ohne irgendwelche Überraschungen. Wie im ersten Orchesterkonzert bildete eine Passacaglia die Eröffnung. Der Westfale Wilhelm Rieth, Orchestermitglied in Bonn, hat hierfür ein achtbares Thema aufgestellt, mit dem sich viel unternehmen läßt. Aber es fehlt noch ein wenig an Gedankenkraft und Fantasie, abgesehen von zwei einfallsreich instrumentierten Abwandlungen erscheinen die Orchestermöglichkeiten nicht restlos ausgenutzt, die dynamischen Höhepunkte zum Schluß sind nicht ausreichend vertieft, die Kunst der Polyphonie ist nicht zwingend genug gehandhabt. Es folgten vier Orchesterlieder von Philipp Jarnach, die klanglich interessant gestaltet sind, einen schwerblütigen, intellektuell mitunter überlasteten Inhalt aufweisen; gut erfaßt ist Eichendorffs

„Kämpe", während sich im „Sichlein" aus dem „Wunderhorn" die Kompliziertheit der Tonsprache in stilistischen Widerspruch zu der Volkstümlichkeit des Textes setzt. Ernst Gernot Klußmann, der als Lehrer in Köln wirkt, war mit seiner Musik zur Edda op. 16 vertreten. Wir kennen von ihm eine ansprechende Sinfonie, hinter der die dargebotene kleine Orchestersuite mit ihren kurzen Sätzchen etwas zurücksteht. Ihm gelingen hübsche kammermusikalische Wirkungen mit obligaten Bläsern, denen ein klanglicher Reiz intimer Art nicht abzusprechen ist. In der Erfindung bleibt er etwas unfrei, in der Ausführung der kleinen Stimmungsbilder erscheint die Phantasie gehemmt. Den Höhepunkt des Abends bildete die Dritte Sinfonie von W. Petersen. Ihre Vorzüge liegen in der Reichhaltigkeit der Gedanken, in der geschickten thematischen Durchführung. Formal und inhaltlich spürt man die geistige Schulung an klassischen Vorbildern, von denen sich der Komponist nicht derart weit genug entfernt, daß man von ausgesprochenen Persönlichkeitswerten reden könnte. Das mitunter weitschweifige Werk ist in seiner vornehmen Haltung eine schätzenswerte kompositorische Leistung. Der Beifall war besonders stark. Mit unendlicher Mühe und Sorgfalt hatte sich Hermann Abendroth in seine Aufgabe vertieft. Ihm und den Philharmonikern, sowie dem immer wieder ausgezeichneten Bariton Gerhard Hüsch gebührt aufrichtiger Dank.

Überblickt man die Reihe der vier Konzerte, so muß man leider zu dem Ergebnis gelangen, daß kaum eines der dargebotenen Werke den Anforderungen künstlerischen Fortschrittes entspricht. Fast durchwegs saubere, hochachtbare und gediegene Kost, nirgends aber der Durchbruch eines eigenen, den Durchschnitt überragenden Geistes.

Pfitzners Konzert für Violoncello.

Von Walter Hapke, Blankenese.

Gelegentlich seiner Anwesenheit bei der „Richard Wagner-Festwoche" in Detmold am Ende des diesjährigen Juli hat Hans Pfitzner trotz seiner dort notwendig gewordenen umfangreichen und anstrengenden Probenarbeit noch soviel Kraft und Sammlung aufgebracht, in seinem Hotelzimmer eine neue Komposition abzuschließen. Es ist sein „Konzert in G-dur in einem Satz für Violoncello und Orchester, opus 42". Die Spannung der Verehrer der Pfitznerschen Musik, das neue Werk kennen zu lernen, wurde auf keine harte Probe gestellt. Am 27. September wurde im Conventgarten zu Hamburg durch Gaspar Cassadó, dem die Partitur gewidmet ist, und durch die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler das Stück zur Uraufführung gebracht; gleichzeitig legt auch Schott, Mainz der Öffentlichkeit die ungemein schön und klar gedruckte „Studienpartitur" und den Klavierauszug vor. Mithin ist das Tor zur Welt weit geöffnet; und da die Zeichen des einmütigen und eindeutigen Uraufführungserfolges diesmal nicht trügen können, wird es auch sobald sich nicht wieder schließen. Denn es muß, zur richtigen Bewertung des Hamburger Beifalls, berücksichtigt werden, daß dieses Publikum kaum gewohnt ist, den Uraufführungen bedeutender Werke sein Placet zu gewähren. Im allgemeinen kommen die guten Dinge erst hierher, wenn sie andernorts schon auf ihre Zuverlässigkeit geprüft sind. Diese Pfitzner-Uraufführung hingegen (es war in der Geschichte des Meisters die erste, die an der Unterelbe stattfand) mußte ausschließlich an den Instinkt, einen „neuer" Musik gegenüber, wie gesagt, wenig geschulten Instinkt appellieren. Die Schönheit und Echtheit des Pfitznerschen Werkes jedoch ließen keine Zweifel und Ungewißheiten zu. Man hat ja gesagt, weil man „ja" empfand. Und das dürfte auch wohl für die Zukunft und bei dem erwarteten Siegeszuge des Cellokonzertes das Ausschlaggebende sein.

In „Fachkreisen" hat man zum Teil wissen wollen, Pfitzners Opus 42 unterscheide sich, zu seinem Vorteil, von früheren Werken. Die Knappheit, Prägnanz, Leichtigkeit und sinnliche Faßlichkeit des „Konzertes" sei eine neue Errungenschaft des Meisters. Mir scheint, daß man den älteren Werken mit dieser Behauptung Unrecht tut. Wenn bei dem neuen Stück das Gerede vom „romantischen Asketen" verstummte oder vielmehr gar nicht erst laut wurde, so hat das vielleicht und weit eher zur Ursache, daß Pfitznersche Musik in der letzten Zeit etwas

häufiger (bei weitem noch nicht häufig genug) aufgeführt wurde; die beſeelte, ſtets vom inneren Herzen diktierte „Sprache“ dieſer Kunſt wird den Hörern allmählich ſelbſt-verſtändlicher; man merkt jetzt mehr, und ſchon auf Anhieb, **was** darin geſagt wird, man erlebt die Klangſymbole, ſtatt daß man über gewiſſen Neuartigkeiten ihrer Erſcheinungsformen begriffsſtutzig wird. Mit anderen kürzeren Worten: Pfitzners Kunſt iſt auf dem beſten Wege, ins Volk einzudringen. Trotz erheblicher Bemühungen von mancherlei „Schriftgelehrten“, die Begriffe und Köpfe zu verwirren, ſetzt ſich Pfitzners geſtaltete Wahrheit durch.

Das Volk wird ſich auch wenig kümmern um die Verſuche unſerer Muſik-Anatomen, die „Form“ des Cello-Konzertes zu analyſieren. Es wird ſich mehr an das halten, was ihm in dieſer „Form“ mitgeteilt wird. Und ich glaube, in dieſem naiveren Horchen begeht es kaum eine Sünde gegen das Werk und ſeinen Schöpfer. Nach deſſen eigenem Wort hat er das Stück geſchrieben wie einen Brief. Das Schema der üblichen Konzert-Konſtruktion tritt überhaupt nicht in Erſcheinung. Das ganze Stück fließt **aus** dem Hauptthema heraus, einer Melodie, wie ſie einzig einem Pfitzner „einfallen“ konnte:

Ziemlich ruhig, ſchwebend

Violoncello Solo-

mf

Orgelpunkt (Paukenwirbel auf d)

Poſ. u. Holzbl.-Akkorde dazu — Pauke in g

Bäſſe auf H — auf d

uſw.

Sehr bald wird dann das Gewebe dichter, ohne darum an Lockerheit einzubüßen. Das Thema entwickelt ſich, faſt immer behält das Soloinſtrument die Führung. Eine kurze Cadenz leitet zu einem „ſehr langſamen“ Stück über, deſſen innere Gliederung auch rhythmiſch fühlbar wird. Ein Orcheſter-Fugato ſchließt ſich an. Ein kleines Allegro, in dem nächſt dem Cello Imitationen zwiſchen Klarinetten, Fagotten, Bratſchen und der Soloflöte, dann zwiſchen Flöte und Oboe und Klarinette ſich abſpielen, wird cadenzierend beſchloſſen, das Orcheſter ſetzt ein Semikolon auf B im *ff*. Danach hebt eine „Repriſe“ an, jedoch aus Es-Dur erſt nach G geleitet. Ein unbeſchreiblich zart verklingender Schluß gibt dem Cello das letzte Wort. Dieſes Durchblättern der Partitur läßt aber nicht im entfernteſten ahnen, welches eigenartige Idyll ſich auf ihren Seiten abſpielt. Immer wohl greift die ſehnſüchtige Stimmung des Themas über das Idylliſche hinaus, aber eben dieſes Hinausgreifen iſt die Erfüllung. Es iſt ein ganz ſeltſames Leuchten in dieſen Tönen, wenn es auch bei Pfitzner nicht überraſchen kann. Denn das Weſen des Werkes erſcheint vorgebildet ſchon im früheren Pfitzner (z. B. in der Kammermuſik, in der „Roſe“), und auch „Das Herz“ bietet mancherlei Aufſchlüſſe über den Weg, der zu dem neuen Stück führte. Wenn das meiſterliche Können des Komponiſten mit Handgreiflichkeiten belegt werden müßte, ſo wäre einmal darauf hinzuweiſen, wie er hier aus dem thematiſchen Urgedanken in völlig freier Form die Geſchloſſenheit des ganzen Stückes gewann. Zum anderen wie der Klang dem Soloinſtrument die berechtigte „konzertante“ Führung gewährt, um dem Orcheſter den Reichtum in der Vielfarbigkeit der Zartheit zu ſchenken (wer inſtrumentieren lernen will, kann dieſe Partitur zu ſeinem Vademecum machen). Und zum dritten endlich in der Wahrung der Grenzen, die hier einen Blütengarten umſchließen, in dem der Fuß nicht einmal auf eine harte (geſchweige denn kahle) Stelle tritt. Das Stück iſt von der Art, daß man es ſofort da capo hören möchte und könnte.

Eines allerdings iſt Vorausſetzung: daß man es in jeder kleinſten Tempo- und Ausdrucksſchwebung ſo ſpielt, wie es der Komponiſt gedacht. Und in dieſer Beziehung ließen Caſſadó,

Furtwängler und sein herrliches Orchester keinen Wunsch unerfüllt. Schöner kann man es nicht spielen. Und wenn solch eine Leistung gerade einem romanischen Virtuosen möglich war, so spricht das für den Glauben, daß Pfitzners Musik in dem Maße letzter Ausdruck deutschen Wesens ist, daß auch der Angehörige einer anderen Nation diesen Geist als gültig erleben kann. So weist diese Uraufführung in mancherlei Beziehung hinaus in die Zukunft. Daß wir für deren Artung noch fernerhin Entscheidendes von Pfitzner erwarten dürfen, zeigt das neue Werk, in dem er wohl reifer und wissender sich gibt als in seinen Anfängen, aber ohne seine wunderbare jugendfrohe und die Jugend aller Jahrgänge begeisternde Kraft verbraucht zu haben.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Zu Beginn des Monats Oktober hat eine rege Musiktätigkeit in Berlin begonnen, die an die besten Zeiten der Saison erinnert. Selbstverständlich stand im Vordergrund des Interesses das erste Pilharmonische Konzert unter Leitung von Wilhelm Furtwängler. Die ausverkaufte Philharmonie dankte dem Meisterdirigenten für eine überaus anregende Vortragsfolge mit einer Neuheit von Max Trapp, einem Konzert für Klavier und Orchester, das einen starken Persönlichkeitswert offenbart, besondere Höhepunkte der Erfindung im ersten Satz aufweist und gesunde Einfälle zu einem wohlgelungenen Ganzen zusammenfügt. Eduard Erdmann ließ Beethovens c-moll-Konzert in tiefster Verinnerlichung ohne jegliche Neigung zu pianistischen Effekten erklingen. Furtwänglers Meisterschaft verhalf sodann Schuberts großer C-dur-Sinfonie zu überaus begeisterter Anerkennung. Es war einer der größten und stärksten Eindrücke der neuen Saison.

Die Musikbühne der NS-Kulturgemeinde, die sich vor ihrer Fahrt durch Deutschland mit ihrem neuen Programm in Berlin vorstellte, hat ein interessantes Aufführungsproblem glücklich gelöst, nämlich die Darstellung von Wagners „Walküre" für kleine und kleinste Theaterverhältnisse. Eine einfache Hunding-Hütte mit merkwürdig vielen Treppen, hübsch skizzierte Felsenlandschaften dienten vollkommen der Illusion. Überraschend gut war der Feuerzauber dargestellt: Rhythmische Wallungen des rot beleuchteten Vorhangs, der den Hintergrund abschloß, erweckten in der Tat den Eindruck einer „Waberlohe". In der Titelrolle fesselte Hilde Sauerland durch ausgesprochen schöne, abgerundete klangliche Mittel bis auf einzelne Schwierigkeiten der Höhe, Hans Müller, Karl Kähler, Lucy Siewert, Carola Richter, Georg Rädler vervollständigten das vorzüglich eingespielte Ensemble. Mad Hüsgen spielt das gut spielende, aber dünn klingende Orchester gut zusammen.

Dann folgen in buntem Wechsel bekannte Namen auf dem Berliner Konzertpodium. Die vorzügliche Kantorei des Berliner Hochschulprofessors Kurt Thomas veranstaltete nach beendeter Reise durch Finnland und das Baltikum ein wohlgelungenes Konzert, das als Höhepunkt zwei wertvolle Motetten von Thomas enthielt. Generalmusikdirektor Dr. Otto Wartisch stellte sich als kunstsachverständiger Dirigent vor. Leopold Reichwein aus Bochum bestätigte an der Spitze des Philharmonischen Orchesters seinen in Berlin bereits erprobten Ruf als Bruckner-Dirigent, nur die von ihm mitgebrachte Neuheit, sechs Orchesterlieder von Flick-Steger erwiesen sich als allzu harmlos, für höhere Kunstansprüche nicht genügende, volkstümlich gefärbte Gebilde. Das Elly-Ney-Trio begann einen Schumann-Zyklus. Die Vielfältigkeit der künstlerischen Ereignisse hielt das Publikum in Bann, und es ist erfreulich, festzustellen, daß die Anteilnahme der Berliner Musikfreunde am reichshauptstädtischen Musikleben zweifellos gestiegen ist.

Als wichtige Erscheinung ist ferner eine Neuinszenierung der Berliner Staatsoper zu nennen. Mozarts „Cosi fan tutte" ist in der Tat ein Stiefkind der deutschen Bühnen. So reich auch gerade in diesem Werk Mozarts heiterste Einfälle hervorquellen, so vielseitig das Formenmaterial der Partitur gestaltet ist mit seinen zahllosen Ensemblesätzen, vom Sextett und Quintett bis zu reizvollen Arien und wirkungsvollen Finales — es wird immer Mühe bereiten, für diesen allzu feinen Humor fast intimen Charakters ein großes Publikum zu finden, das

dieſer Oper eine dauernde Stätte auf unſeren Bühnen bereitet. Im übrigen mag auch die Unwahrſcheinlichkeit des Textes mit dem Verkleidungstrick der Liebhaber — dramatiſche Requiſiten der älteſten Opera Buffa — gerade heutzutage wenig geeignet erſcheinen, um das Publikum in ſeinen Bann zu ziehen. Wenn die Inſzenierung von Rudolf Hartmann das Spiel auflöſt in zahlreiche komiſche Einzelheiten und die Parodie hervorkehrt, ſo iſt dieſer Regieverſuch die einzige Möglichkeit, um das Intereſſe an dem Bühnengeſchehen wachzuhalten und eine reizvolle, lebendige Wirkung zu erzielen. Nimmt man die geſchmackvolle Ausſtattung Ludwig Sieverts hinzu, die ebenfalls mit charakteriſtiſchen, detailliert feinſinnigen Momenten arbeitet (etwa in der Gartenſzene mit den beiden Schweſtern auf der Schaukel), ſo gewinnt die Darſtellung entſchieden an künſtleriſchem Wert. Ein Zwiſchenvorhang ſorgte für ſchnellen Szenenwechſel. Dieſe guten Inſzenierungsgedanken wurden durch eine treffliche geſangliche Ausführung ergänzt. Diesmal iſt faſt vollzählig die ſogenannte „Wiener Beſetzung" aufmarſchiert, mit Clemens Krauß am Pult, der die Schönheiten des Werkes in ſtilvoller Weiſe ausbreitete, mit der einzigartigen Viorica Urſuleac und ihrer künſtleriſch gleichwertigen Partnerin Gertrud Rünger, mit dem ausgezeichneten Julius Patzak a. G. und dem annehmbaren Karl Hammes, mit dem ſympathiſchen Joſef von Manowarda und der reizenden, graziöſen Adele Kern. So iſt es verſtändlich, wenn bereits bei offener Szene mehrfach Beifall erbrauſte, obgleich die Aufdringlichkeit des Applauſes bereits vor Beginn der Oper nicht ganz angebracht erſchien.

Mehrfach ergab ſich Gelegenheit, Werke der Gegenwartsſchöpfung kennen zu lernen. Otto Jochum, der gern geſehene Gaſt des Berliner Muſiklebens, eröffnete ſeine diesjährige Konzertreihe mit Jarnachs „Variationen um Mozart", einem Werk in Sinfonieform, das ſich um Themen aus Mozartſchen Kammermuſiken rankt. Jarnach benutzt die Originalweiſen Mozarts, um ſie in freiem Spiel der Fantaſie abzuwandeln. Hierbei entſtehen kleine muſikaliſche Koſtbarkeiten, die mit viel Geiſt und techniſchem Raffinement ausgeführt ſind und namentlich in der Behandlung des Orcheſters Klangbilder von eigenem Reiz zeitigen. Der Schüler Buſonis verleugnet ſich nicht in der etwas intellektuellen Art der Ausgeſtaltung, immerhin ſind die vier Sätze in ihrer klaren und durchſichtigen Struktur und ihrer gewählten Ausdrucksweiſe ſehr hübſch anzuhören und riefen berechtigten Beifall wach. Jochums vergeiſtigte, feinſinnige Stabführung, die einer immer größeren Reife entgegenſieht, galt ferner einer Brahms-Sinfonie, ſowie der Begleitung zum Brahms-d-moll-Konzert, das Winfried Wolf ſtilgerecht ausführte. Die künſtleriſche Entwicklung dieſes hochbegabten ernſten Pianiſten iſt ſtark und echt, ſeine Auffaſſung zeugt von lebendiger innerer Verbundenheit mit dem Weſen des großen Meiſters.

Ein Konzertabend der NS-Kulturgemeinde (Volksbildungsamt Mitte) in der Singakademie vermittelte die Bekanntſchaft mit einem uraufgeführten Orcheſter-Capriccio von Boris Blacher. Wie ſich in den Rahmen deutſcher Muſik ein derart undeutſches Werk einſchleichen konnte, iſt verwunderlich. Denn dieſes von Geräuſcheffekten und rhythmiſchen Roheiten erfüllte Tonſtück tritt das geiſtige Erbe eines Strawinſky, eines Kurt Weill und anderer überwundener Tonſetzer einer entſchwundenen Zeit an, nur mit dem Unterſchied, daß den Genannten immerhin noch etwas mehr eingefallen iſt als Boris Blacher. Der begabte Dr. Hanns Rohr als Dirigent fand nicht immer den unmittelbaren Kontakt zum Landesorcheſter Gau Berlin. Hedwig Faßbaender-Rohr widmete ihre vielgerühmte Kunſt einem Mozartſchen Violinkonzert.

Ließ Blachers Capriccio die naturgebotenen Geſetze des Geſchmacks außer acht, ſo ließ die Sinfonie a-moll von Hans Chemin-Petit, die am gleichen Abend in einem Konzert des Philharmoniſchen Orcheſters erklang, den zwingenden Wert der Perſönlichkeit vermiſſen. Keine ſchlechte Muſik, ſondern geſunde und empfindungsvolle Gedanken. Aber doch nicht genügend ausgereift, in der Form nicht konzentriert genug, eher ein phantaſievolles Sichausleben als ein von geiſtiger Kraft erfülltes Können, in ſeinem Überſchwang ein Produkt des Sturm und Drang. Als Dirigent vermochte Hans Chemin-Petit in der E-dur-Sinfonie von Mozart dank ſeiner inſtinktſicheren Überlegenheit mehr zu überzeugen. Als Soliſt ſpendete der begabte Arthur Troeſter ein bearbeitetes Cello-Konzert von Schubert.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Als vereinzelte „Vorzügler" gingen dem ernsthaften winterlichen Musizieren voran eine Abendmusik der evang. Kirchengemeinde Köln in der Antoniterkirche, wobei im Gegensatz zu den früheren Vespern, wo sich an die musikalischen Darbietungen Lesung und Gemeindechoral anfügten, ein Wechsel beider Elemente vorgenommen wurde. Ein Bachscher Orgelchoral und Dedekinds geistliches Konzert „Gnädig und barmherzig ist der Herr", dann Davids Orgelpassamezzo in g-moll und Buxtehudes Passacaglia d-moll, von Hans Hulverscheidt und Lore Schröter stilrein wiedergegeben, trennten liturgische Teile, denen sich Luthers Abendsegen einfügte. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft begann ihre Tätigkeit mit einem Brahmsabend; zwei Geigensonaten, darunter die ursprünglich für Klarinette geschriebene in f-moll sowie Tenor- und Altlieder und die g-moll Klavierrhapsodie kamen, von jugendlichen Kräften ausgeführt (Josefa Kastert, Friedel Frenz, Lore Paxmann, Lilly Richter, diese beiden in Duetten des Meisters, dazu der Begleiter Elif Richter), zur eindrucksstarken Nachgestaltung. An die Staatl. Hochschule für Musik wurden zwei Musiker als Lehrer berufen, die beide sich als Kammermusiker einen Namen gemacht haben: Walter Schulze-Priska und Georg Beerwald, der erstere in Köln seit Jahren ansässig und als Quartettführer anerkannt, der zweite von Auer und Adolf Busch ausgebildet und als Konzertmeister unter Hausegger in München, aber auch in Bremerhaven, Breslau und Stuttgart tätig, wo er in dem, von Dir. Hasse angeführten Trio mitwirkte. Im übrigen stand Köln noch immer unter dem Zeichen gesamtvolkstümlicher Musik. So erschienen 2000 Zupfmusiker zu einer dreitägigen Fachschaftstagung unter ihrem Leiter Friedrich Fürst aus Fürth, der in seiner einleitenden Ansprache auf Händels, Mozarts und Beethovens Werke für Mandoline und Guitarre hinwies, von denen Beethovens Sonatine und Adagio durch den Mandolinenspieler Althoff-Dortmund und den Cembalisten Paul Menzel zum Erklingen gebracht wurde. Als virtuose Guitarristin erwies sich die Wienerin Luise Walker, und zeitgenössische Werke für Orchester und Zupfinstrumente boten das Kölner Sinfonie-, das niedersächsische Landschaftsorchester. Th. Ritter sprach in einem Vortrag über die Gestaltung des Orchesterklangs, Gustav Kneip, der Leiter der Volksmusikabteilung im Kölner Reichssender über die Verbindung der Zupfmusik mit dem Rundfunk, die hierin schon geleistete und noch zu leistende Arbeit, und Konrad Wölki handelte über das Mandolinenorchester im Dienste volkstümlicher Musikpflege. Er warnte vor der Anlehnung an sinfonische, aber auch an artistische Musik und vor der Pflege der Bearbeitungen, die vor allem italienischer Musikkultur den Boden bereite. Eine Suite des Pfitznerschülers Hermann Ambrosius für Mandolinenorchester war berufen, Zeugnis für arteignen Stil abzulegen. Der Verkehrsdezernent der Stadt Köln begrüßte die Gäste, und hiesige Männerchöre stellten sich für Werke, welche chorischen und instrumentalen Klang im Wechsel bringen, zur Verfügung. Zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Gesangsabtlg. der Kölner Konditoren-Innung kamen der Vorsitzende des Reichsinnungsverbands, J. H. Fuchs, der Präsident der Kölner Handelskammer, Carstensen und andere Ehrengäste als Gratulanten, und der Gesamtchor unter Max Sternitzky trug mit schönstem Erfolg Chöre von Stürmer, Trunk, Bleyle vor. Zu einer Ehrung altverdientetr Sänger wurde der Kameradschaftsabend der Bezirksgruppe Köln-Nord. Der Kölner Liederkranz beging die Erinnerung an die Zeit, da er von Kaiser Wilhelm I. zum Konzert nach Ems befohlen wurde, durch eine Reise in die alte Kurstadt, wo der Verein unter Heinr. Brach mit dem Kurorchester unter Leger um die Wette musizierte. In einer Kölner Tagung der rheinischen Sängerführer wurde darauf hingewiesen, daß alle Anträge, im Rundfunk zu singen, durch die Gauchorleitung (Dr. Fischer und Dr. Collignon in Koblenz) weiterzuleiten seien. Auch auf das bevorstehende Erntedankfest wurde erneut die Aufmerksamkeit der Vereine gelenkt.

Sehr stark wird wieder das kammermusikalische Leben in Köln werden: so verspricht das Priskaquartett einen Mozart-, Schubert- und Brahmsabend, Werke nordischer und polnischer Tonsetzer, das Kunkelquartett einen Abend mit zeitgenössischer Musik, gesellig-

konzertante Musik, romantische Musik und einen Mozart- und einen Beethovenabend, das Ottersbach-Trio klassisch-romantische Werke, während die Meisterkonzerte, die nunmehr 20 Jahre bestehen, an Solisten Maria Müller, Sigrid Onegin, Erb, Schlusnus, Cortot, Erdmann, Alma Moodie, Cassado, Edwin Fischer und die Berliner Philharmoniker mit Furtwängler ankündigen.

Im Reichssender Köln erlebte man als Uraufführungen einen „Spanischen Frühling" von Eisenmann, ein Orchesterpräludium von Grammaté, beide noch wenig musikantisch durchblutet, dazu Bullerians klangvolles Cellokonzert (mit Grote als ausgezeichnetem Interpreten) unter Dr. Buschkötters Leitung; als Neueinrichtung Grapes „Kleine Notenstunde" mit Hinweisen auf neue Musik, Webers „Preziosa" als Hörspiel von Gath geschickt eingerichtet, eine sehr hübsche Auswahl „Kleine Kostbarkeiten aus dem Notenschrank", zusammengestellt von E. Kalthoff. Lieder des Deutschbalten Wolfurt, kleine Klavierstücke von Walter Gropp, wirksame Chorlieder von Jakob Heuken, Hans Haassens, des Funkpianisten feinsinnige Klavierstücke, endlich Werke von H. Bachmann, H. Lemacher und van der Pals, W. Niemann, Trunk und Schröder, dazu ein musikantisches Streichtrio Bettingens, alles von Kräften des Hauses famos nachgeschaffen. In der Reihe „Westdeutschland stellt vor" lernte man in Eva Rößner eine begabte Pianistin, in Fiffy Brüning-Mirbach eine stimmgeschulte Altistin und in Karl Krollmann einen ausdrucksgewandten Tenor kennen, während sich Heinr. Knapstein als Dirigent von Begabung auswies. Sein zehnjähriges Arbeitsjubiläum beging der Musikabteilungs-Sachbearbeiter Christian Rings, einst Geiger unter Nikisch und Furtwängler und bewährter, immer kameradschaftlich um die Interessen des Funks, der Musik und seiner Berufsgenossen bemühter Musiker.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Im Gohliser Schlößchen wurden die Serenaden fortgesetzt, bis ihnen der Eintritt kühler Witterung ein Ziel setzte. Mit einem Sonntagnachmittagskonzert fanden diese schönen Freiluftmusiken ihren Abschluß. Die monatelange Beschäftigung mit der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts hat bei Sigfried Walther Müller und seinem Konzertorchester gute Erfolge gezeitigt, die Spielkultur hat einen beachtlichen Grad erreicht, auch die Bläser meistern jetzt ihre oft nicht einfachen Aufgaben. Die Ausführung des D-dur-Divertimento Nr. 2 von Mozart war ein Beweis dafür, welch tüchtige Erziehungsarbeit der Dirigent an seinem Orchester geleistet hat. Zum Schluß gab es auch noch eine ansprechende Uraufführung: Georg Kießig verbindet in seiner sechssätzigen Serenade op. 61 echte Musizierlaune mit romantisch-schwärmerischem Gefühlsausdruck. Etwas schwach in der Erfindung ist der fünfte Satz geraten, doch läßt sich dieser Schönheitsfehler durch Weglassen ja ohne weiteres beseitigen. Durch das Zurückgreifen des Schlusses auf den Anfang entsteht ein schöner, geschlossener Eindruck; alles in allem: eine ehrliche, gekonnte Musik.

Im Schlößchen hat ein Cembalo Aufstellung gefunden, das nach dem Muster des Bachflügels im Staatlichen Musikinstrumentenmuseum in Berlin von der bewährten Firma Gebr. Ammer in Eisenberg/Thür. gebaut wurde. In einer Kammermusik mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts erklang es erstmalig, und zwar unter den Händen von Friedrich Högner, der solistisch Händel und Philipp Emanuel Bach spielte sowie in Gemeinschaft mit Hanns Schork (Violine) und Christian Klug (Viola da Gamba) Triosonaten von Dietrich Buxtehude und Telemann. Bis auf eine Violinsonate von Bach, die der Geiger etwas trocken spielte, wurde lebendig und dabei stilgerecht musiziert. Kaum überbietbar die Spielfertigkeit Högners, wundervoll und in diesem kleinen Raum erst richtig zur Geltung kommend der Ton der Gambe im Zusammenklang mit dem Cembalo. Daß die Gedanken bei dem Vortrag von vier Stücken aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach einen kleinen Spaziergang in die Vergangenheit machten und sich alle Anwesenden in Reifrock und Perücke vorzustellen versuchten, wird wohl kein Fühlender verdammen.

Ende September fand im gleichen Raum das erste in jener Reihe von Konzerten statt, mit denen die NS-Kulturgemeinde das zeitgenössische Schaffen in großzügiger Weise zu fördern gedenkt. Dr. Rubardt, der Programmchef dieses wichtigen Unternehmens, wies in seinen einleitenden Worten u. a. darauf hin, daß man sich auch nicht davor scheuen dürfe, Werke zu bringen, die sich einer nicht gerade alltäglichen, d. h. lieben und vertrauten Tonsprache bedienen. Auch extreme Werke hätten ein Recht, aufgeführt zu werden, es könne nichts schaden, wenn es auch einmal einen tüchtigen Krach gäbe. — Man kann diesen Mut zum Experiment nur begrüßen. In der Musik der letzten Jahre kam der „ewige Lausejunge" der deutschen Musik zu kurz, d. h. jener Komponisten-Typus, der kühn neue Möglichkeiten des Ausdrucks aus dem Kraftüberschwang jugendlichen Draufgängertums sucht und findet, was mit Destruktivismus nicht das Mindeste zu tun hat. Gerade solche Persönlichkeiten klären sich dann oft zu Künstlern von größter innerer Beherrschtheit. Deshalb ist das unter jungen Komponisten verbreitete Schreiben „im alten Stil" durchaus nicht immer ein Segen, weil es nur zu leicht zum „alten" Stil wird, d. h. zum Epigonentum. Man hat heute recht oft das Gefühl, Musik „im alten Stil" zu hören, selbst wenn dieses Motto nicht auf dem Programm steht.

In dem besagten ersten Konzert ging es auch noch verhältnismäßig ruhig zu. Helmut Meyer von Bremen spielte eine Auswahl eigener Klavierstücke, und zwar aus op. 16 „Skizzen" und aus op. 24, Nr. 1 „Kleines Klavierbuch". Stärker fesseln, wenn auch noch nicht wirklich überzeugen konnten nur die beiden ersten im Programm verzeichneten Stücke, die einem betont-linearen Prinzip etwas absichtlich huldigen. Neben einigen gut empfundenen Stücken standen dann zwei Kanons, die jedem anständigen Konservatoristen Ehre machen würden — so etwas sollte man nun doch lieber für sich zu Hause spielen — und das cis-moll-Stück aus op. 16 gehört leider zu den oben erwähnten Werken im „alten" Stil. Wo es mit diesem Komponisten hinaus will, ist noch nicht recht ersichtlich; man müßte einmal ein größeres Werk hören. Die „Variationen über ein Thema von Mozart" für Klavier, Violine und Violoncello von Fred Lohse bieten gut und klangvoll gearbeitete, wenn auch vorläufig noch wenig profilierte, teilweise sogar im Einfall dürftige Musik. So ging der beste Eindruck des Abends von den Liedern Alfred Valentin Heuß' aus, von denen vor allem „Dornröschen" und „Aus und vorbei" kleine Kabinettstücke einer schlichten, aber wirklich echten Liedkunst sind. Den Saal schmückte an diesem Abend die von Fritz Zalisz geschaffene Heußbüste, und Dr. Rubardt ehrte in seiner einleitenden Ansprache dankenswerterweise den alten verdienten Kämpfer um die Reinheit der deutschen Musik, dessen Tätigkeit als Hauptschriftleiter der „Zeitschrift für Musik" ja noch in aller Erinnerung ist.

Auch außerhalb des „Schlößchens" beginnt es sich zu regen. Georg Winkler und Willy Stark veranstalteten wertvolle Kirchenkonzerte, die Städtischen Kimmermusiken begannen mit einem schönen, vom Weitzmann-Trio ausgeführten Schumannabend. Ihr besonderes Gepräge scheint die kommende Spielzeit aber durch zahlreiche zeitgenössische Werke zu erhalten. Grund genug, ihr mit Spannung entgegenzusehen.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Nun hat Erna Sack auch die Herzen der Wiener, die ihr schon von den Schallplattenübertragungen her zugeflogen waren, im Sturm erobert durch ihr persönliches Erscheinen in einem von Oswald Kabasta und Max Schönherr geleiteten Konzert. Das Phänomenale ihrer Stimme liegt, wie bekannt, in der Ausdehnung des Umfanges nach der Höhe zu, die alles bisher Dagewesene um etwa eine Oktave überschreitet. Diese „Höchstleistung" wußte Frau Sack klug anzubahnen und vorzubereiten durch den Vortrag von Gesangsstücken, die zugleich auch hohe Ausdrucksfähigkeit voraussetzen, eine Eigenschaft, die, wie es in der Natur der Sache liegt, nur in der gemäßigten mittleren Lage zur Geltung gebracht werden kann. Auch hierin hat Frau Sack die gestellten Erwartungen erfüllt. Neben der bewundernswerten

Virtuosität in der Behandlung ihres kostbaren einzigartigen Stimmaterials fesselte namentlich auch die dieser Stimme eigene warme Tönung, die immer wieder aus dem Bereich des rein Virtuosen in das des menschlich Gefühlsmäßigen zurückführt. Die Buntheit der Vortragsfolge, die von Mozart aus über Donizetti und Rossini den Sprung zu Dostal und Sattler wagte, konnte man mit Rücksicht auf die genießerischen Ansprüche des Wiener Konzertpublikums wohl in Kauf nehmen.

In der Staatsoper wurde Lortzings „Zar und Zimmermann" neu studiert herausgebracht. Das neuengagierte Mitglied, Herr Ginrod, führte sich in der Rolle des Zaren sehr gut ein mit seinem hellen, klingenden, kultivierten Bariton; ein zweites neues Ensemblemitglied, der Tenor Kurz wirkte in Spiel und Stimme erfreulich. Als Gast sang Julius Gutmann von der Prager Deutschen Oper tüchtig und humorvoll den Van Bett. Besonders schön sang Georg Maikl die Romanze im II. Akt, so daß sie vieles andere an jenem Abend überstrahlte. Eine weitere Neustudierung galt Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor", nicht minder erwünscht als die des „Zaren", angesichts des Mangels an neuen komischen Opern. Durch wirkungsvolle Ausnützung der Drehbühne hat der erwünschte, durch die vielen konzertanten Arien manchmal behinderte Ablauf der Handlung sehr gewonnen. Herr Hofmann gefiel in der Rolle des Falstaff sehr gut und erwies sich als famoser Partner Jergers, was schon etwas sagen will. Die Herren Kullmann, Madin und Wernigk sowie die Damen Anday, Bokor und Michalsky ergänzten das spielfreudige Ensemble.

Außer diesen Neuinszenierungen gab es wieder mancherlei bemerkenswerte Gastspiele: In den „Meistersingern" fiel Herr Laholm von der Charlottenburger Oper als Walther Stolzing durch die leuchtende Höhe seiner schönen Stimme und die heldische Erscheinung besonders sympathisch auf. Frau Thorborg sang die Magdalene, sehr zum Vorteil dieser Gestalt, mit hoher Stimmkultur und ansprechendem beweglichem Spiel. Nicht minder gefiel sie in der „Walküre" als Fricka, auch schon durch ihre würdevolle Erscheinung. In der Titelrolle zur „Tosca" traten bald nacheinander die Giannini und die Jeritza auf, beide mit großem Erfolg, der bei der Erstgenannten mehr in ihrer feinen Gesangskultur, bei der Letzteren in ihrem noch immer bezwingenden Theaterinstinkt begründet zu sein scheint. Den Cavaradossi gab das eine Mal Herr Cavara, das andre Mal Herr Piccaver, beide merkwürdig ähnlich darin, daß sie mehr singen als spielen. In der „Aida" lernten wir einen neuen trefflichen Rhadames kennen, Herrn Noort. Auch in Gounods „Margarethe" sang ein Gast, Herr Pinza, den Mephisto, und zwar in französischer Sprache, mit machtvoller Stimme und temperamentvoll theatralischem Spiel. In einem eigenen Konzert brachte er die Vorzüge seiner klug und brillant behandelten Stimme fast noch stärker zur Geltung. Neben ihm erschien Anne Michalsky, die auch in der Oper (als Siebel) gesanglich und darstellerisch gut gefiel, mit ernsten, beifällig aufgenommenen Gesängen auf dem Podium. Schließlich sei der neuen Primaballerina unserer Oper, Fräulein Szalay, gedacht, die zunächst als Gast in der Titelrolle des Balletts „Fanny Elßler" erschien: zierlich und voller Anmut in der Erscheinung, mit ausdrucksvollem Mienenspiel und schönen Handgebärden und mit einem entschieden lebhaften Bühnentalent.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Versteck-Preisrätsel.

Von Alfred Umlauf, Radebeul (Juliheft).

Die vier Worte, die zu finden waren, heißen:

zart — zar — art — ar

und der Name des Meisters

Mozart

Die Aufgabe soll nach der wiederholten Versicherung unserer Freunde sehr leicht gewesen sein. Und doch ist die Lösung nicht allen Einsendern gelungen. Wir zählten insgesamt 43 richtige Lösungen, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) für Walter Fleischhauer, Lauenburg i. P.;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) für Fritz Müller, Dresden;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) für Friedrich Rieper, Chemnitz;
und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) für Studienrat A. Hacklinger, Landshut — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt — Irmgard Otto, Berlin-Friedenau — Organist Josef Tönnes, Duisburg.

Daneben stellen wir für eine Reihe weiterer Einsender, die ihre richtige Lösung mit Versen oder Notenstücken begleiteten, Sonderbücherpreise bereit und zwar:

Für KMD Richard Trägner, Chemnitz für eine wie immer ausgezeichnete Improvisation über Mozarts „Ave verum" für Orgel von Rm. 8.—.

Je einen Sonderbücherpreis in Höhe von Rm. 6.— erhalten Rektor R. Gottschalk, Berlin und Arno Laube, Borna für hübsche Verse;

einen Sonderbücherpreis von Rm. 4.—: Studienrat Ernst Lemke, Stralsund für ein „Frühlingslied" nach dem Thema aus Mozarts Variationensonate in A-dur für vierstimmigen gemischten Chor, der den Text des Liedes sehr geschickt der Melodie anpaßt, wenn sich auch die Leichtigkeit der Melodie besser für eine Singstimme als für einen vierstimmigen Chor eignen würde; ferner die Dichtungen von Studienrat Georg Amft, Bad Alfride, Martha Brendel, Augsburg, MD Ernst Callies, Essen, und Hugo Koffmann, Bielsko, und schließlich erhalten noch einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 2.— kurze freundliche Verse von Seminarleiterin Ella Binding, Frankfurt a. M., und Anneliese Kaempffer, Göttingen, sowie eine Violinsonate im Stile Mozarts von H. Kautz, Offenbach. Wir bitten unsere Preisträger uns recht bald ihre Wünsche mitzuteilen.

Weitere richtige Lösungen liegen uns noch vor von:

Hans Bartkowski, Jena — Klara Brieger, Züllichau —
Paul Döge, Borna b. Leipzig — A. D., Bamberg —
Rudolf Goldammer, Niederpoyritz b. Dresden — Goydke, Zollpraktikant, Meseritz — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz —
Walter Hammerschlag, Köln — Adolf Heller, Karlsruhe — Fritz Hoß, Lehrer, Salach —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer —
Hermann Lenz, Wernigerode —
Dominik Musseleck, Wittlich, Bez. Trier —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden i. O. — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Gerd Ridder, Mühlheim-Ruhr —
Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — — Karl Schlegel, Recklinghausen — Ernst Schmidt, Musiklehrer, Hamm i. W. — Ernst Schumacher, Emden —
Albert Staub, Schulmusiklehrer, Hamburg —
Martha ter Vehn, Emden i. O.
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. —
Studienrat Alfred Zimmermann, Crimmitschau —

*

Und noch die Bitte an alle, die sich das erste Mal mit der Lösung des Rätsels beschäftigen: doch jede Lösung auf einem eigenen Zettel einzusenden!

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Dora Schubert, Mulda i. Sa.

Mit der diesmaligen Lösung trafen so viele Beschwerden ein, daß die Aufgabe zu leicht gewesen sei, daß wir nun aber aus unseren zahlreichen Schätzen eine schwierige Aufgabe gewählt haben!

Aus den Silben:

ber — ce — ci — di — dos — e — e — e — e — ga — ge — hi — ho — le — le — li — li — lin — log — ma — men — mer — mi — nen — o — pi — ro — sa — sta — sprin — stri — ti — to — us — ver — xo —

ſind folgende Worte zu bilden:

1. Teil des Chorgeſanges in der griechiſchen Tragödie
2. König und Sänger der Vandalen.
3. Fahrende Sp'elleute des Mittelalters.
4. Abſch'ießende Wendung eines Muſikſtückes.
5. Muſikgattung aus der Vorgeſchichte des Streichquartetts.
6. Altes Tanzlied.
7. Italieniſcher Oratorienkomponiſt des 18. Jahrhunderts.
8. Kirchenmuſiker des 18. Jahrhunderts.
9. Bezeichnung für Stahlklavier.
10. Oratorienkomponiſt des 18. Jahrhunderts.

Die Anfangsbuchſtaben ergeben, als Noten mit 4 Kreuzen Vorzeichnung geleſen, den Anfang einer Klavierkompoſition, von der Albert Schweitzer ſchreibt, daß ſie für jeden, der ihre geradezu berauſchende Wirkung an ſich erfuhr, eines der markanteſten Erlebniſſe ſeiner Jugend bedeutet.

Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Februar 1936 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

J. S. Bach: Vier Duette f. Klavier, V. und Vc. bearb. von Paul Grümmer Rm. 2.—. H. Litolff-Braunſchweig.

G. F. Händel: Sechs Sonaten f. V. u. Kl. Neu herausg. von Herm. Roth. Heft 2. Rm. 3.—. H. Litolff-Braunſchweig.

Scholasticum: Reihe I Heft 3: Händel-Bach, bearbeitet von Paul Ebel und N. V. Lieven. Rm. 2.—. Reihe II, Unterſtufe Heft 1: Phil. Em. Bach, 3 Sonatinen. Herausg. von Ulrich Leupold. Rm. 2.50. H. Litolff-Braunſchweig.

Antiqua: Eine Sammlung alter Muſik: G. Sammartini, 12 Sonaten, Heft 1—3 je Rm. 2.50; M. Locke, Conſort f. 4 Stimmen, Heft 1 und 2 je Rm. 3.—. B. Schott, Mainz.

Paul Graener: Sonate f. Vc. u. Kl. op. 101. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Hermann Zilcher: Musica Buffa op. 37; Muſik zu Shakeſpeares „Komödie der Irrungen"; 10 Intermezzi f. kl. Orch. u. 12 Inſtr. Wilhelm Zimmermann-Leipzig.

Bruno Stürmer: Andante mit Variationen f. V., Vc. u. Kl. Rm. 2.—. H. Litolff-Braunſchweig.

H. K. Schmid: Serenade f. mehrere Inſtrumente. op. 99. Rm. 2.50. Max Hieber-München.

C. von Paſzthory: Trio in C-dur f. Kl., V. u. Vc. Rm. 5.—. H. Litolff-Braunſchweig.

Serge Bortkiewicz: Im $^3/_4$-Takt f. V. u. Kl. op. 48 Nr. 2 Rm. 1.20. H. Litolff-Braunſchweig.

W. Wachsmuth: Elegie f. V. u. Kl. Rm. 1.—. H. Litolff-Braunſchweig.

Rudolf Ochs: Quartett f. 2 V., Va. u. Vc. Partitur Rm. 4.—, Stimmen Rm. 2.—. C. A. Klemm-Dresden.

Theodor Blumer: Silhouetten f. Streichorch. op. 74. Wilhelm Zimmermann-Leipzig.

Fried Walter: Marionetten und Masken. Eine heitere Ouvertüre f. kl. Orch. W. Zimmermann-Leipzig.

Ernſt Schauß: Feſtliches Präludium f. Orch. Afa-Verlag H. Dünnebeil-Berlin.

Curt Marquart: Das Puppen-Theater. Tänzeriſche Suite f. Kl. Fr. Kiſtner u. C. F. W. Siegel-Leipzig.

H. Rechnitzer-Möller: Venezianiſche Suite f. Kl. op. 44b. Afa-Verlag Hans Dünnebeil-Berlin.

Ludwig Rofelius: Drei heitere Lieder für hohe Stimme u. Kl. op. 14. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Gg. Stolzenberg: Drei Lieder nach Worten von Arno Holz. Rm. 1.20. H. Litolff-Braunfchweig.

F. J. Giesbert: Blockflöten-Schule f. Sopranflöte oder Tenorflöte. Rm. 1.20. B. Schott-Mainz.

F. J. Giesbert: „Spielbuch" f. 2 Sopranflöten. Heft I u. II je Rm. 1.—. B. Schott-Mainz.

Alf Neftmann: Der Pedal-Gebrauch. Rm. 1.—. H. Litolff-Braunfchweig.

M. Wegmann: Der primäre Ton am Klavier. Rm. 1.50. H. Litolff-Braunfchweig.

Ernft Bücken: Deutfche Mufikkunde. 118 S. Akademifche Verlagsgefellfchaft Athenaion-Potsdam.

Adam Adrio: Die Anfänger des geiftlichen Konzerts. 150 S. Text, 31 S. Notenbeifpiele. Brofchiert Rm. 7.—. Junker u. Dünnhaupt-Berlin.

Karl Joachim Krüger: Hugo v. Hofmannsthal und Richard Strauß. 276 S. Kart. Rm. 2.50. Junker u. Dünnhaupt-Berlin.

Hans Zurlinden: Wolfgang Graefer. 98 S. C. H. Beck-München.

Richard Benz: Bachs geiftiges Reich. 20 S. C. H. Beck-München.

F. Querwain: Der Chorftil Henry Purcells. 117 S. Kart. Rm. 3.—. Karl Haupt, Bern.

Chor-Collection Litolff-Braunfchweig:

Hermann Simon: Ehre der Arbeit f. 4ft. MChor.

Heinz Tießen: Unfer täglich Brot f. 4ft. MCh. u. GMCh.

Raimund Rüter: Der Oftlandwind f. 4ft. MCh. u. f. 4ft. GMCh.

Heinz Tießen: Urworte f. gem. Ch.

J. J. Scheffler: Bruder Malcher f. 1—4ft. MCh. u. 2 Trompeten.

Walter Rohde: Säerfpruch f. gem. Ch.; je Rm. —.60.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

KURT SCHLENGER: Eignung zum Blasinftrumentenfpiel, Beiträge zur Phyfiologie und Pädagogik des Blasinftrumentenfpiels, unter befonderer Berückfichtigung der Flöte.

Ein pädagogifches und methodifches Lehrbuch für den Unterricht im Blasinftrumentenfpiel, welcher einfichtsvolle Bläferlehrer hätte nicht fchon ein folches vermißt! Das Werk Kurt Schlengers ftellt einen nicht freudig genug zu begrüßenden Anfang dar, das gefamte einfchlägige Gebiet zu durchleuchten und feftzulegen. Es durchleuchtet zunächft das Gebiet befonders nach der phyfiologifchen Seite. Eine klare Überficht über die mechanifchen Vorgänge beim Blafen muß dem Pädagogen ganz befonders für den Anfängerunterricht von größter Bedeutung fein. Schlenger bietet dem Bläferlehrer ungeheure Aufklärung und Anregung. Er ftellt mit Recht feft, daß die bisherigen Schulen für Blasinftrumente, von verfchwindend wenigen Ausnahmen abgefehen, auf diefem Gebiet nur Selbftverftändlichkeiten behandeln und hofft, durch fein Werk „Phyfiologen, Zahnärzte und Fachbläfer aller Blasinftrumentengattungen zur Mitarbeit an dem großen Fragenkomplex: Bläferanfatz, Berufseignung, Blaspädagogik anzuregen, deffen vollftändige Beantwortung geeignet ift, einerfeits Hunderten von jungen Menfchen die Enttäufchung einer verfehlten Berufswahl zu erfparen, andererfeits den Studiengang des angehenden Bläfers fruchtbarer zu geftalten; durch Berückfichtigung der phyfiologifchen Vorausfetzungen zur Löfung der wichtigften Probleme bez. Bläferanfatz, Bläferfchulung und Berufseignung zu kommen".

Ausdrücklich ftellt Schlenger feft, daß nur durch gemeinfame Arbeit von Phyfiologen, Zahnärzten und Fachbläfern der Fragenkomplex einer Löfung zugeführt werden kann. Die eingehende Berückfichtigung des Flötenfpiels in Dr. Schlengers Werk war auf Grund feines abgefchloffenen Hochfchulftudiums als Flötift an der Hochfchule für Mufik in Berlin-Charlottenburg möglich. Die alle Bläfer gemeinfam betreffenden Fragen find natürlich zunächft eingehend behandelt. Aus verfchiedenen angezogenen Beifpielen ift erfichtlich, daß der Verfaffer in Berlin nicht nur bei Flötiften fondern auch bei fonftigen Bläfern auf Intereffe und Verftändnis ftieß. So fteht zu hoffen, daß Dr. Schlenger genügend Mitarbeiter findet, tatfächlich fchrittweife eine „Phyfiologie des Bläfers" zu fchaffen und den Lehrern für Blasinftrumente pädagogifche und methodifche Schriften an die Hand zu geben. Es ift das dringend nötig! Ich habe felbft wiederholt fchon auf das vollkommene Fehlen folcher Literatur und auch auf das Fehlen von Pädagogik- und Methodikunterricht für Bläferlehrer an unferen Mufikhochfchulen, wie überhaupt auf das Problem „Der Orcheftermufiker als Lehrer" hingewiefen. Der praktifche Orcheftermufiker wird immer für den angehenden Orchefter-Nachwuchs, ganz befonders für Bläfer, der geeignetfte Lehrer fein, es muß alfo an den Hochfchulen für eine entfprechende Ausbildung geforgt fein. Dr. Schlenger fcheint mir berufen, an einer Hochfchule als Dozent für Pädagogik und Methodik für Blasinftrumente tätig zu fein. Hoffentlich wirkt bald ein Inftitut durch Einrichtung folcher Vorlefungen bahnbrechend.

Dr. Schlengers Werk ist allen Bläsern und ganz besonders allen Bläserlehrern wärmstens zu empfehlen. Eine Fülle von Anregungen werden wohl die meisten aus ihm erhalten. Zwingend wird nachgewiesen, daß die anatomische Eignung bei der Ergreifung des Bläserberufes vor allem anderen in Erwägung gezogen werden muß, daß Zahn-, Lippen- und Zungenbau, Kinnform bzw. Gesichtsform, Funktion der Speichel- und Lippendrüsen, gesunde Verfassung der inneren Organe, also Qualitäten, die außerhalb des Musikalischen liegen, von ausschlaggebender Bedeutung sind.

Von all den anatomischen Fragen sind doch tatsächlich meistens nur Selbstverständlichkeiten bekannt. Wieviel Bläser atmen bewußt richtig? Die verschiedenen Atmungsmöglichkeiten sind von Schlenger genau erläutert. Interessant wird dargestellt, daß der anatomischen Beschaffenheit des Schülers weitgehendst Rechnung zu tragen, daß „Individualpädagogik" zu treiben ist. Wird nicht heute in vielen Fällen vom Schüler verlangt, daß er den gleichen Ansatz pflegt wie der Herr Lehrer, wird nicht sogar Umlernung verlangt? Dr. Schlenger behauptet nicht zu unrecht, daß noch heute, sogar an ganz bedeutenden Musikinstituten, Bläser ausgebildet werden, denen das Allernotwendigste zur Befriedigung auch nur durchschnittlicher Anforderungen fehlt. An gewisse andere Ausbildungsstätten darf man in dieser Verbindung gar nicht denken!

Bedauerlich bleibt, daß Dr. Kurt Schlenger sein mit anschaulichen Bildern versehenes Werk nicht leichter faßlich gestaltete. Alles ist weit ausholend wissenschaftlich begründet. Ich vermute eine Dissertation und erhoffe von ihm bald praktische Lehrbücher. Leo Bechler.

SPIELLEUTE GOTTES. Ein Buch vom deutschen Kantor. Mit einer Einführung von Thomaskantor D. Dr. Karl Straube. Herausgegeben von Adolf Strube. Eckart-Verlag, Berlin-Steglitz 1935.

Die Anregung zur Herausgabe eines Buches vom deutschen Kantor gab dem Verfasser die Tatsache, daß weithin merkwürdige Auffassungen über Wesen und Aufgabe der evangelischen Kirchenmusik und ihrer Träger zu finden sind. So läßt er in sieben wohlgegliederten Abschnitten: „Göttlicher Auftrag — Das Werk — Das Amt — Die Gemeinde — Wider die Musikverächter — Die Persönlichkeit — Die Himmelskantorei" bemerkens- und beherzigenswerte Äußerungen großer Meister, Theologen und Kirchenmusiker, angefangen bei Martin Luther, vorüberziehen, Kirchenordnungen, Kantoreiordnungen, Orgelpredigten, Orgelinschriften, biographische Notizen, Kantoreisprüche, Gedichte, sodaß ein ungemein farbiges, anziehendes Bild vom deutschen Kantor, wie er und sein Amt sein sollen, entsteht. Dem Ganzen hat Karl Straube ein Vorwort „Amt und Geist evangelischer Kirchenmusik" vorangestellt, das vor allem die Persönlichkeiten der beiden größten deutschen Kantoren würdigt, Heinrich Schütz und J. S. Bach. Ein wohlgelungenes und ungemein reizvolles Buch!

Fr. H.

BASER, FRIEDRICH: Das musikalische Heidelberg mit dem Kurfürsten. Dem zaubrischen Dreiklang: Deutscher Geist, deutsche Musik, Heidelbergs Höhen, Tal und Wälder. Kommissions-Verlag Hermann Meister, Heidelberg.

Ein von Begeisterung für Heidelberg getragenes Büchlein, das viele hübsche, z. T. unbekannte und wertvolle Bilder bringt, und in freundlich lesbarer Form Heidelbergs Musikgeschichte bis zur Gegenwart darstellt. Über lokales Interesse hinaus geht insbesondere die Darstellung des 19. Jahrhunderts.

Prof. Dr. Hans Engel-Greifswald.

KARL BENYOVSZKY: J. N. Hummel, der Mensch und Künstler. Mit 44 Abb. und einem Anhang von 106 ungedr. Dokumenten. Preßburg, Eos-Verlag, 1934. Tschech. Kr. 130.—.

Es wäre falscher Stolz, wenn in der Kunstforschung der Zünftige dem Liebhaber das Recht mitzureden abstreiten wollte. Gerade die Musikwissenschaft hat dem Außenseiter viel zu danken, ja sie ist von Juristen, Theologen, Schulmännern mit aufgebaut worden. Wohl ist das fachliche Rüstzeug seit der Romantik gewaltig vervielfacht; ein Werk wie das Benyovszkys verdient trotzdem nach wie vor warme Anerkennung.

Der Verfasser wirkt in Preßburg, der Stadt des deutsch-ungarisch-slowakischen Dreiecks, und hat einen Namen als Heimat- und Theaterkundler. So bringt er für seine Arbeit um Hummel, den gebürtigen Preßburger, Wichtiges mit, den kulturgeschichtlichen Blick und die örtliche Verbundenheit. Er vermeidet das beliebte Spiel, an einer Grenzlandabstammung herumzudeuteln, und stellt mit Schärfe die deutsch-österreichische Herkunft Hummels gegenüber dem Märchen vom „Kroatenblut" fest. Vom gewonnenen Ausgangspunkt her konnte er desto sicherer den Zeugnissen der Hummelschen Virtuosen- und Dirigentenlaufbahn in Wien und Eisenstadt, Stuttgart und Weimar, Paris und London nachspüren; den nützlichsten Stoff bot ihm die Florentiner Sammlung eines Hummel-Enkels. Dem „Anhang", worin Briefe und Urkunden ihr klares Wort sprechen, ist mehr als die Hälfte des Buches eingeräumt, mitgerechnet die fremdsprachigen Auszüge, die der einstweiligen Vollständigkeit angenäherte Liste der Kompositionen nach Gattungen und Opuszahlen und die reichlich eingestreuten, gut wiedergegebenen Bildbelege.

Daraus erwächst er als Persönlichkeit: Hummel der Beherrscher des bald nach ihm abtretenden gefügigen „Wiener Flügels", in manchem dem Geiger Spohr verwandt, nur verbindlicher, ausgleichender, auch lässiger — er liebt „die Lamentosos in der Komposition nicht sehr und im Leben gar nicht" —,

ein gesuchter, wohlmeinender Lehrer, dessen „Klavieranweisung" in zeitbedingtem Rahmen unanfechtbare Regeln aufdeckt, ein bestechender Stegreifspieler, dem Goethe den Rang des Wunders zuerkennt — „Napoleon behandelte die Welt wie Hummel seinen Flügel" —, im Schaffen bestrebt, „sich und seiner Natur getreu" zu schreiben, sicherlich in Rondos und Variationen, in Balletten und Opern (wieviel sind es?) dem Tagesgeschmack verhaftet, in Kammermusik, Sonate und Konzert oft nicht fähig, die Ausarbeitung nach der Reichweite des Einfalls zu bestimmen, aber in thematischen und figurativen Einzelheiten ein glücklicher Finder, durch haushälterisches Wuchern mit seinem Pfunde ein Wegbahner der Gesetze zum Schutz des geistigen Eigentums und, alles in allem, trotz Trübungen nicht unwürdig der Freundschaft Beethovens, der Nachfolgerschaft Haydns, der Schülerschaft Mozarts. Und wie eine schwächere Wiederholung der Erfolge des jungen Mozart nehmen die Reisen des frühreifen Hummel sich aus; der umsichtige Vater, Kapellmeister an der Bühne Schikaneders und nebenbei Geigensammler, führt wie zuvor Leopold Mozart Buch über das unterwegs Erlebte, wie es „geschmeckt", ob man die Gäste „geprelt", daß in Göttingen die „Mägchens dück und Schlambig", in Dresden jedoch die Sprache „sehr schön", „nur einige wörter haben Sie welche ihr Sprache verstellt". Die zwanglos gereihten Alltäglichkeiten werfen, eine Art Kulturspiegel, schließlich Licht zurück auf das Musikhandwerk selbst, das in jenen Blütejahren der Virtuosenbegönnerung seinen goldenen Boden haben konnte.

Begreiflicherweise blieb Benyovszkys „kritische Beurteilung" Hummels mehr Ansatz, von seinen zwei Absichten ist mehr das Bild des „Menschen", minder das des „Künstlers" geglückt. Er hütet sich, den Helden zu verhimmeln, und begleitet die überlieferten Anekdoten mit stummen Fragezeichen; dagegen gemahnen etwelche Anmerkungen zu wörtlich an Riemanns Lexikon, und in den Text haben sich Schiefheiten und sachliche Mißverständnisse eingeschlichen. Weder gibt es von Spohr eine Oper „Lesonda", noch dürfte Hummel je ein „Spinett" benutzt haben, noch trug der Göttinger Universitätsmusikdirektor den auf Seite 193 ihm zugedachten possierlichen Namen.

Gemessen an dem Wagemut des Unternehmens, sind das geringfügige Flecken. Die Fachwissenschaft, die Johann Nepomuk Hummel bislang unverdient zurückgesetzt hat, empfängt jedenfalls zwiefache Anstöße, im besonderen durch das ihr bereitete Geschenk des Preßburger Musikliebhabers, im allgemeinen durch die Gefühlsanziehung der Widersprüche — der erregten Gegenwart und des gemächlichen, aus Hummels behäbigem Wesen deutbaren „Biedermeier".

Prof. Dr. Helmut Schultz (Leipzig).

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: Zur Erforschung des Ostpreußischen Volksliedes. Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, 11. Jahr, Heft 2. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1934. 8°. Preis Mk. 4.60.

Grenzgebiete eines Volkstums sind besonders ergiebig für volkskundliche Forschungsarbeit, da durch Reibungen mit dem fremden Volkstum, aber auch durch Austausch und Angleichungen die Eigenarten des Grenzlandvolkstums ausgeprägt hervortreten; vor allem hält sich Musizier- und Erzählgut hier meist länger als in den binnenwärts gelegenen Stämmen. Handelt es sich nun gar um einen so eigenartigen Stamm wie die Masuren, deren Volkslieder Müller-Blattau einer eindringenden Untersuchung unterzieht, so sind die erzielten Ergebnisse doppelt wertvoll. Die Zuordnung der einzelnen masurischen Lieder zu den entsprechenden allgemeindeutschen Liedtypen wirkt überzeugend; die ostpreußische Umformung des Prinz Eugen-Typus dürfte sich dadurch zwanglos erklären, daß der von Victor Junk wohl einwandfrei nachgewiesene „Zwiefachen"-Charakter dieser Weise zu stark landschaftlich-bayrisch (oder rassenmäßig-dinarisch?) bedingt war, um in Nordostdeutschland ohne weiteres übernommen zu werden. Besonders aufschlußreich ist der Nachweis, daß sich der Einfluß polnischer Tanztypen in bescheidenen Grenzen hält. Die auch in diesem Buch zutage tretende Bedeutung Valentin Hausmanns läßt erneut den Wunsch laut werden, daß die entsprechende mitteldeutsche Persönlichkeit dieser Zeit, Melchior Franck, einmal gründlich erforscht wird. Nicht ohne weiteres möchte ich den Satz unterschreiben „Plattheiten kennt das Volk nicht". Wenn der Ostpreuße die sentimentale Sext des Böhmerwald-Liedes ausgemerzt hat, so ist das eine rein örtlich-landschaftlich bedingte Angelegenheit; anderswo schätzt man diese weichliche Art sogar sehr, auch im echten Volkslied.

Alles in allem: Ein wertvoller Beitrag zur musikalischen Stammeskunde Deutschlands.

Dr. Horst Büttner.

Berichtigung:

Zu der Besprechung des Otto von Irmerschen Krit. Verzeichnisses von Klavier-Vortragsstücken (Seite 1007, Heft 9 der ZFM) durch Dr. Walter Niemann möchte ich bemerken, daß von einer „fachlichen Beratung" meinerseits, wie sie Dr. Niemann bemängelt, nur insofern die Rede sein konnte, als ich auf Bitten des Verfassers dessen Arbeit hinsichtlich der Nichtnennung unarischer Autoren nachgesehen habe, also keinerlei Einfluß auf dessen Urteile und Auslassungen bestimmter Werke nehmen konnte und wollte.

Prof. Dr. Hermann Unger.

Musikalien:

für Kammermusik

WILHELM FRIEDEMANN BACH: Ausgewählte Instrumentalwerke, herausgegeben von der Abteilung für Musik der Preußischen Akademie der Künste. I. Vier Trios für 2 Soloinstrumente mit Generalbaß: 1. Trio für 2 Flöten und Baß, D-dur, 2. Trio für 2 Flöten und Baß, D-dur, 3. Sonata für Flöte, Violine und Baß, B-dur, 4. Trio für 2 Flöten und Cembalo, a-moll. Herausgegeben von Max Seiffert. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese vier Hefte umfassen alles, was an sicher beglaubigten Werken für 2 Einzelinstrumente und Generalbaß von Friedemann erhalten ist. Bisher war nur eines von ihnen, das Trio in B-dur — wohl das schönste, in Hugo Riemanns „Collegium musicum" bequem zugänglich. Die beiden ersten in D-dur sind für die damalige Zeit noch „moderner" gehalten; das in a-moll dagegen, von dem nur der erste Satz fertig geworden ist, eine dreistimmige Fuge, steht dem kraftvollen Fluß der altbachischen Musik am nächsten. In allen diesen Trios mag man statt der Querflöten, die heute in Liebhaberkreisen leider selten zu finden sind, auch Violinen nehmen. Die Ausgabe hält sich verdienstlicherweise getreu an die Originale. Der Herausgeber hat eine schulgerechte Generalbaßaussetzung beigefügt. Moderne Zutaten sind vermieden.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Sonata für Viola da Gamba und Cembalo. Herausgegeben und bezeichnet von Folkmar Längin. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1935.

Händels Gambensonate wird hier von dem vortrefflichen Münchener Gambisten in einer Urtextausgabe vorgelegt, der aber in der Klavierpartitur auch die notwendigen Vortragsangaben in Klammern beigefügt sind und in der Gambenstimme so viel an Artikulationszeichen und Fingersätzen, als sich der heutige Spieler nur wünschen mag. Bedenken habe ich nur angesichts des Vorschlags „dolce" für den Mittelsatz. „Dolce" verleitet den Spieler, die Melodie lyrisch weich zu nehmen, dabei pflegt aber ihr durchaus männlicher Charakter, ihre Größe und Weite in die Brüche zu gehen. Wäre es eine Gesangsmelodie, müßte sie von einer heldischen, nicht einer lyrischen Stimme gesungen werden. — Dadurch daß die Gambenstimme auch mit Bratschenfingersatz versehen und überdies eine besondere Violoncellstimme erschienen ist, wird diese Ausgabe vielseitig verwendbar.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

JOHANN ADOLF HASSE: Konzert G-dur für Flöte, Streicher und Cembalo, herausgegeben von Richard Engländer. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1935.

Eine erfreuliche Bereicherung der Flötenliteratur. Frische, flüssige Musik voll Geist und Leben. Dazu ein freier, über die damalige Gepflogenheit zwar in manchem hinausgreifender, doch mit Vergnügen zu spielender, klaviergerechter Kontinuosatz — zum Schluß möchte ich aber doch auch dem Klavier statt der romantischen Terz den abschließenden Grundton gönnen. Daß die Zusätze des Herausgebers durch Einklammerung vom Originaltext deutlich unterschieden sind, ist ein Vorzug der Ausgabe. Bis auf die Crescendi, die einem besonderen modernen Bedürfnis entspringen, sind sie durchaus dem Stil jener Zeit gemäß. Im Grave wären besser die Viertel als Zählzeiten des $^4/_4$-Takts zu metronomisieren, nicht die Achtel, weil hier beim Zählen von Achteln der natürliche breite Fluß zerstückt wird. Die Flötisten, die sich und andere mit dem Musizieren dieses Konzerts erfreuen, mögen überdies in den ersten beiden Sätzen auf dem Quartsextakkord vor dem letzten Tutti Kadenzen improvisieren. Ihre Kollegen von dazumal haben sich das gewiß nicht entgehen lassen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Violine

G. F. HÄNDEL: Violinkonzert, eingerichtet und herausgegeben von Hans David. B. Schotts Söhne, Mainz.

Unter den mehrstimmigen Instrumentalsonaten Händels befindet sich eine fünfstimmige, die das einzige Violinkonzert des Meisters ist. Dieses Konzert, ein Händelwerk von echtem Schrot und Korn legt David in einer sehr gründlichen und sorgsamen Einrichtung vor, außer dem Orchestermaterial in einer Fassung für Violine und Klavier, so daß das Werk auch als Violinsonate spielbar ist. Die Geiger werden es begrüßen, daß ihnen für die Auszierung der Melodie des Mittelsatzes, wie sie damals üblich war, zwei Fassungen, eine leichtere und eine virtuose, zur Wahl gestellt werden. In der Wahl der Tonstärkegrade brauchte man bei Händel nicht so ängstlich vor dem forte zu sein wie der Herausgeber. Schreibt man heute *mf* vor, um nur ja keinen groben Ton herauszufordern, so wird man gar zu leicht auch die herzhafte, kernige Frische ersticken, die Händel verlangt.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Orgel

ORGELBUCH. Vorspiele und Singweisen für den evangelischen Gottesdienst gesetzt von Anton Wilhelm Leupold. 3 Hefte. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Die vorliegende Arbeit zeigt vor allem, wenn ein Vergleich mit ähnlichen Ausgaben vor 40 und 30 Jahren gestattet ist, wie sehr das handwerkliche Können des komponierenden Organisten in den letzten Jahrzehnten dank der zielbewußten Tätigkeit der verschiedenen deutschen Orgelschulen ge-

stiegen ist. Unter den gebotenen Choralvorspielen ist kein einziges, das etwa genial zu nennen wäre; alle aber sind mit so viel Vorzügen einer gepflegten Figurationstechnik ausgearbeitet, und so flüssig dahinmusiziert, daß der didaktische Zweck der Arbeit nie als einfallshemmend empfunden wird. Ziel des Orgelbuches war das Zusammengehen des Gemeindegesanges mit der Orgel zu bessern, insbesondere bei den in Norddeutschland noch nicht allgemein im Bewußtsein des Kirchenvolkes haftenden rhythmischen Liedweisen. Deshalb ist von der Praxis des auf die Orgel übertragenen vierstimmigen Vokalsatzes abgegangen und dafür der sog. triomäßige Orgelsatz (richtiger ausgedrückt: vierstimmiger Orgelsatz mit obligater Sopranstimme) gewählt worden. Hier ist nun allerdings nicht einzusehen, inwiefern der von Leupold gebotene „Orgelsatz" mit meist ruhig dahinziehenden Mittelstimmen bei bewegterer Sopranstimme besser sein soll als die bisherige Praxis. Ich finde ganz im Gegenteil so manchen der Leupoldschen Choralsätze hart an der Grenze des künstlerisch gerade noch Zulässigen. Dem gleichen, oben genannten Ziele wollen die den Choralsätzen vorangestellten Choralvorspiele dienen, indem sie den cantus firmus in einer für die Gemeinde deutlich vernehmbaren Weise im selben Tempo und Rhythmus bringen, wie er hernach im Gemeindelied auftritt. Und hier sind Leupold fast durchwegs feingeschliffene, warmempfundene und vor allem auch liturgisch brauchbare kleine Vorspiele gelungen, an denen man seine Freude hat und die eine Beschäftigung mit Leupolds Orgelbuch zu einer anregenden Aufgabe gestalten. Fr. H.

JOHANN SEBASTIAN BACH: 1. Singfest des Thüringer Landesverbands evangelischer Kirchenchöre, zusammengestellt von Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger. Verlag von F. W. Gadow u. Sohn, Hildburghausen.

Eine nach dem Gesichtspunkt der kirchlichen Jahrszeiten angeordnete Sammlung Bachscher Choralsätze (15). Für den Gebrauch des Kirchenchorsängers ist allerdings der Druck zu klein geraten. Zweckmäßig sind die für die Belehrung des Chorsängers beigegebenen kurzen biographischen Notizen und die abgedruckten, allgemein bekannten Äußerungen von Beethoven, Forkel und Wagner über Bach. Das sollte aber nicht mehr passieren, daß der oft zitierte Ausspruch Mozarts: „Er ist der Meister, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hats von ihm gelernt" auch hier, wie schon manchmal, auf J. S. Bach bezogen wird. Man darf diese Ehrung ruhig Bachs großem Sohne Philipp Emanuel lassen, dem sie gegolten hat.

Fr. H.

für Gesang

DREI GESÄNGE für hohe Singstimmen und Orgel nach Texten von Wolfram von Eschenbach von Hanns Schindler, op. 44. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Die Literatur originaler Gesänge mit Orgel ist nicht allzu groß. Umso begrüßenswerter, daß der Würzburger Orgelmeister Schindler hier den edlen Texten des Minnesängers eine Vertonung gegeben hat, die, in den Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten des Orgelsatzes bleibend, in geschickter Anwendung des Kolorits kirchentonartlicher Wendungen, andererseits aber auch moderner Harmonik, die Stimmung der Worte ausgezeichnet trifft.

Fr. H.

EMIL JÜRGENS: Ein frischer Strauß aus Hermann Löns' kleinem Rosengarten. 12 Lieder für die deutsche Jugend. A cappella und mit Instrumenten. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Löns' Gedichte aus dem „Kleinen Rosengarten" sind schon derart häufig und zum Teil auch gut vertont worden, daß neue Kompositionen nur Aussicht auf Erfolg haben können, wenn sie den hier erforderlichen und von Jürgens auch angewandten volksliedhaften Ton mit überzeugender Inspiration verbinden. Jener „zündende Blitz", den ein geschaffenes, aber nicht gemachtes Lied — genitum, non factum — auszeichnet, ist in diesen Vertonungen aber nicht vorhanden. So mögen diese an sich gut empfundenen und gesetzten Lieder im Jugendchor durchaus brauchbar sein; eine etwa gewollt-volksliedhafte Haltung wird ihnen aber einen wirklich herzlichen Widerhall bei den Sängern kaum verschaffen. Dr. Horst Büttner.

KREUZ UND QUER

Fritz Ohrmann †.

Von Prof. Dr. Carl Thiel, Regensburg.

Zu Berlin starb, 51 Jahre alt, der bekannte Musikkritiker Fritz Ohrmann. Als Sohn eines westfälischen Volksschullehrers und Organisten wurde er frühzeitig in die Musik eingeführt, lernte das Orgelspiel, in dem er es zu seltener Fertigkeit brachte. Hervorragend waren seine Leistungen in der Behandlung des Kunstharmoniums. Sein künstlerisch vollendetes farbenreiches Spiel gestaltete sich immer zu einem musikalischen Erlebnis. Die letzten Jahrzehnte widmete sich Ohrmann fast ausschließlich der Musikkritik. Grunddeutsch im Empfinden trat er mit

Nachdruck für die deutſche Muſik ein. Seine beſondere Liebe galt Beethoven, Wagner, Bruckner, auch Reger und Pfitzner. Seine Charaktereigenſchaften und künſtleriſchen Fähigkeiten allgemein geſchätzt, begegnete ſein Hinſcheiden weit über die Fachkreiſe hinaus großer Teilnahme. Manches jüngere Talent hat ihm nachhaltige Unterſtützung und Förderung zu danken. Wenig bekannt ſind ſeine intereſſanten Aufſätze über die Zuſammenhänge der abendländiſchen Kulturen, namentlich über den Einfluß deutſcher Kunſtelemente auf die italieniſche Muſik des ausgehenden Mittelalters.

Reichsminiſter Dr. Goebbels über Fragen des Muſiklebens.

Der „Völkiſche Beobachter“ berichtet unterm 2. Oktober aus Berlin: „Der Reichsminiſter für Volksaufklärung und Propaganda empfing geſtern den Präſidenten der Reichsmuſikkammer Profeſſor Dr. Peter Raabe und den Leiter des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten Profeſſor Dr. Paul Graener zu einer längeren Ausſprache über einige aktuelle Fragen des deutſchen Muſiklebens. Hierbei betonte Dr. Goebbels, daß in der nationalſozialiſtiſchen Kunſtpolitik dem Leiſtungsprinzip in jedem Falle Geltung verſchafft werden müſſe. Wo dieſem Grundſatz aus mißverſtandenen Rückſichten zuwidergehandelt werde, müſſen die ſtaatlichen Organe der Kulturpolitk ſich nachdrücklichſt dagegen wenden. Im Vordergrunde jeder Beurteilung hat die künſtleriſche Leiſtung zu ſtehen. Unberechtigte Anſprüche und Eingriffe in das Kunſtleben müſſen zurückgewieſen werden. Reichsminiſter Dr. Goebbels ſtimmte den Vorſchlägen Profeſſor Raabes auf Beſeitigung gewiſſer organiſatoriſcher Übertreibungen und auf eine erweiterte Pflege ernſter Muſik im Rundfunk zu, ebenſo der Anregung Profeſſor Graeners auf ſtärkere Berückſichtigung des zeitgenöſſiſchen Muſikſchaffens beſonders in den ſtaatlichen Opernhäuſern.

Zum Kapitel „Funk und Oper“

hat Prof. Richard Hagel, Berlin, dem Reichsſendeleiter Eugen Hadamovski folgenden Vorſchlag zur Prüfung unterbreitet:

„Ehemals waren die Bühnen Deutſchlands faſt ausſchließlich die freie künſtleriſche Domäne und fette Pfründe des Judentums. Seine Direktoren, deren Agenten und die geſamte jüdiſche Preſſe bildeten damals einen undurchdringlichen Intereſſenkreis. Dieſem ſtanden mit Ausnahmen weniger Prominenter — ſogenannten Renommier-Chriſten die übrigen ariſchen Kunſtjünger macht- und hilflos gegenüber und wandten ſich, weil ausſichtslos, dieſem Kunſtzweig immer mehr ab. Die Verjüdelung ging ungehindert weiter. Auch hier hat nun der unbeugſame Wille unſeres Führers Wandel geſchaffen. Die Bahn iſt frei, und die Kultur liegt wieder in artgemäßen Händen. Jetzt gilt es, eine große Zeitlücke der Verſäumnis ausfüllend, alle jungen künſtleriſchen Kräfte des ganzen Landes wirkſam zu ſichern und ihre Arbeitsfreiheit zu fördern. Die menſchliche Stimme, wohl das edelſte Natur-Inſtrument zur Vermittelung des die Seele und das Gemüt tiefbewegenden Muſik-Dramas erfordert außer der bedingten natürlichen Veranlagung — ein jahrelanges mühevolles Studium voller geiſtiger und körperlicher Anſpannung und pekuniärer Opfer. Schon die richtige Wahl des Lehrers macht viel Kopfzerbrechen, da dieſe zumeiſt von ausſchlaggebender Bedeutung.

Nach dem Geſangsſtudium läuft ſpäter das Mimiſche nebenher. Hier ſcheiden ſich oft die Wege: Hie Bühne, dort das Konzertpodium. Hat nun der Kunſtjünger ſich endlich zur Bühnenreife durchgerungen, und nach öfteren ergebnisloſen, ach ſo peinlichem Probeſingen glücklich ein Engagement an einer kleinen Provinzbühne gefunden, ſo iſt er, plötzlich auf ſich allein geſtellt, ſeinem guten Genius überlaſſen, und ſein Dornenweg zur Kunſthöhe beginnt. Wie manches bedeutende Talent ging hierbei verloren! In der Jetztzeit können und dürfen wir uns ſolche Verluſte einfach nicht mehr leiſten. Hier gilt es energiſch vorzubeugen und wirkſam zu ſchützen. Meines Erachtens hat hier der Rundfunk tatkräftig einzugreifen und damit eine Aufgabe von höchſter kultureller Bedeutung zu erfüllen. Da es für den echten Nationalſozialiſten beim Erkennen einer Notwendigkeit ein „es geht nicht“ nicht gibt, ſo ſchlage ich hoffnungsvoll vor:

Der Rundfunk ſtellt ſeine eigenen Opern-Veranſtaltungen völlig ein und ſchaltet dafür die Aufführungen von Singſpielen und Spielopern ſämtlicher ſtändigen Provinzbühnen im Turnus ein. Dieſe kleinen Provinzbühnen ſind für die ſichere Entwicklung des Anfängers von ungeheurer Bedeutung und Tragweite, da dieſer nicht der Gefahr ausgeſetzt iſt ſein Organ zu überanſtrengen. Er kann immer die Schönheit vor die Kraftentfaltung ſetzen und erhält ſeine Stimme geſund und damit leiſtungsfähig. Durch die beantragten Sendungen wird der Einzelne zu Höchſtleiſtungen angeſpornt, er ſteht unter ſteter Kontrolle der Allgemeinheit und fühlt ſich als deren wirkſames Glied dem Volkstum des ganzen Landes innig verbunden und geborgen. Von der Peripherie des Landes aus gelangt er in hohem Streben ſicher den Kulturzentren immer näher.

Der Rundfunk unterſtelle nunmehr die Leitung der äußerſt wichtigen Kulturabteilung einer auf dieſem Gebiete wohl erfahrenen Perſönlichkeit, welche ſich vom künſtleriſchen Stand dieſer Bühnen dauernd zu unterrichten, den Turnus und dieſe Sendungen anzuordnen und zu verantworten hat. Die prozentuale Verteilung an den Sendungen denke ich mir ſo:

1. Staatstheater mit 1/12,
2. Großſtadttheater mit 2/12,
3. Provinztheater mit 9/12.

Im Intereſſe dieſer Kulturangelegenheit liegt es, daß der Rundfunk die Dichter zur Geſtaltung von Textbüchern für Singſpiele und Spielopern anregt, dieſe nach freier Wahl jungen Komponiſten überläßt und die Provinzbühnen zu zwei bis drei durch das Los zur Aufführung der Werke verpflichtet! Hiermit beginnt der Kreislauf: „Kraft durch Freude! Freude durch Kraft!“

Kritiken wie ſie nicht ſein ſollen!

Berichte über das Deutſche Tonkünſtler-Feſt in auswärtigen Tageszeitungen.

„Solange der ADMV brave Schularbeiten als Leiſtungen herausſtellt, hat er keinen Anſpruch auf eine Führerſtellung zu erheben. Mit den Muſikfeſten der letzten Jahre hat er „verſungen und vertan“. Es iſt nunmehr die Aufgabe anderer Verbände des kulturellen Lebens, Wortführer und Wegweiſer der fortſchrittlichen Entwicklung zu ſein. Das Berliner Tonkünſtlerfeſt des ADMV war ein Potpourri von Nieten. Die geringen poſitiven Eindrücke waren Komponiſten zu verdanken, die außerhalb des ADMV ſich bereits bewährten und zu ſchade ſind, in die allgemeine Kataſtrophe des Verſagens einbezogen zu werden.

Die Werkkritik als ſolche kann nach dem eben Geſagten kurz gefaßt werden. Ernſt Gernot Klußmann hätte nach den erfreulichen Anſätzen in ſeiner erſten Sinfonie niemals in eine Aufführung ſeiner Muſik zu einem Geſang aus der „Edda“ einwilligen dürfen. Thors Hammer mit Bläſermaſſiv und Foxtrott-Schrummſchrumm der Streicher wirkte ebenſo lächerlich wie der in Delibes-Rhythmen einhertänzelnde Loki oder die wagnernde Freia . . .“

„Die dekorativ aufgepluſterte Paſſacaglia von H. F. Schaub war ein überflüſſiger, mit Celeſta und Harfe verzuckerter Klangzauber . . . .“

Die Tendenz dieſer „Kritik“ iſt umſo unverkennbarer, als ſie aus der Feder eines Muſikkritikers ſtammt, der gleichzeitig als Muſikleiter einer konzertveranſtaltenden Kulturorganiſation tätig iſt . . . .

Iſt das Reaktion?

Auseinanderſetzungen um den Allgemeinen Deutſchen Muſikverein.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg (im Hamburger Tageblatt v. 21. 9. 35).

Im Septemberheft der „Muſik“ (Max Heſſes Verlag, Berlin) ſetzt ſich Hermann Killer, Berlin, unter der obigen Frageſtellung mit den kulturellen Aufgaben des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins“ in unſerer Zeit auseinander. Dieſe Auslaſſungen geben auch uns Veranlaſſung, am

Tage, an dem das 66. Tonkünstlerfest dieses traditionsgefestigten Vereins in Berlin beginnt, mit einigen grundsätzlichen Gedanken zu dem Thema Stellung zu nehmen.

Der Verfasser des Artikels glaubt der augenblicklichen Entwicklung des ADMV mit einiger Skepsis gegenüberstehen zu müssen. Er glaubt, diese Skepsis einmal aus der ungenügenden Förderung einer „von uns gewollten artgemäßen Musik" seitens des ADMV herleiten, zum anderen aus der Besorgnis einer zunehmenden „Isolierung", einer „Musikpolitik vom grünen Tisch" her und einer damit verbundenen „Flucht in die Vergangenheit" begründen zu können; ein solches „historisierendes Schaffen" äußere sich, so meint Killer, in einem ausschließlichen Gebrauch der „Formen und Stile vergangener Musikepochen" seitens vieler junger Komponisten und in einer damit verbundenen „Wiederbelebung des Mittelalters und des Barocks".

Auch wir sind mit dem Verfasser einer Meinung, daß man jungen kompositorischen, in der nationalsozialistischen Weltanschauung verwurzelten Kräften Raum zur Geltendmachung ihres geistigen Ringens schaffen müsse. Doch Hand aufs Herz, Herr Killer: was hat eine solche grundsätzliche Haltung mit formalen Fragen zu tun? Denn mit letzteren operiert der Aufsatz. Und weiter: weshalb spielen Sie das verklungene, in Verbindung mit dem ADMV in Hamburg im Juni durchgeführte Internationale Musikfest (das damals repräsentive Aufgaben hatte!) gegen die ebenfalls verklungene Düsseldorfer Kulturtagung der NS-Kulturgemeinde aus? (deren Aktionsradius ganz anders geartete kuturpolitische Ausmaße und Aufgaben hat!). Weshalb, schließlich, wird so überaus geheimnisvoll von Ihnen von einer „Wiederbelebung des Mittelalters und des Barocks" gesprochen, wo sowohl in Düsseldorf als auch jetzt in Berlin typische frühere Musizierformen wie die Passacaglia (Albert Jung), wie die Uraufführung „Altdeutsche Minnelieder" (Otto Straub) vorgesehen waren?

Uns will scheinen, der orakelnde Artikel Hermann Killers komponiert schon insofern grundlegend am Thema des ADMV vorbei, als er diesen in eine, mit „unzeitgemäßen" Formen belastete reaktionäre Stellung zu drängen versucht und ihm allgemeinere Musikaufgaben in die Schuhe zu schieben trachtet, die diesem nicht zukommen und seine Aufgaben und Ziele höchstens zersplittern würden. Denn der ADMV ist Hüter der qualitativ höchststehenden Offenbarungen unserer zeitgenössischen deutschen Kunstmusik im Sinne einer „fortschreitenden Entwicklung" — und nichts mehr. In dieser Idealforderung — sei sie nun seitens der Komponisten gehaltlich erfüllt oder nicht — liegen traditionsgefestigte Leistung und zeitnahe Gesinnung zugleich — auch wenn die „Formen und Stile vergangener Musikepochen zum Schaffensprinzip erhoben" werden. Denn in derartigen Formen — nehmen wir nur diejenige der zweimal auf dem Berliner Musikfest erklingenden Passacaglia — liegt die höchste geistige Offenbarung unseres Volkes und echtes deutsches Gottsuchertum überhaupt — falls man die auch physikalisch begründeten Gesetzesmäßigkeiten des abendländischen Harmoniesystems bejaht.

Diese (fast will es scheinen: ewiggültigen!) Formen aber sind in ihrer formalen Zucht und Ordnung, im Widerspiel und in der Bändigung der schöpferischen Kräfte das musikalische Spiegelbild eines idealen Staates schlechthin. Daß gerade unsere zeitgenössischen Komponisten sich dieser Form wiederum in verstärktem Maße bedienen, zeigt, daß sie den Willen zu geistiger Zucht und Ordnung nicht aufgegeben haben. Sie und der ADMV, denen diese Aufgaben vornehmlich zufallen, leisten mit der schöpferischen Anerkennung, dem organisatorischen Durchhalten des ewigen Kanons der deutschen Kunst auch auf ihrer Ebene wichtige staatspolitische Aufbauarbeit — trotz Hermann Killers geheimnissenden Aufsatz, der kulturpolitisch sein will und — historisierend ist!

Die Robert Schumann-Gesellschaft (Sitz Zwickau i. Sa.)

hat ihren Jahresbeitrag auf 5 Mark herabgesetzt, um damit vielleicht mehr Mittel zu Ankäufen für das Schumann-Museum (auch in Zwickau, als der Geburtsstadt des Tondichters) und zu Veranstaltungen von Aufführungen zu erlangen. Den Vorsitz hat jetzt der Oberbürgermeister Dost, M. d. R., Kreisleiter, übernommen, der sich der Gesellschaft mit warmer Liebe annimmt. — Das Geburtszimmer Schumanns ist gelegentlich des Schumannfestes, Juni d. J., durch Aufstellung einer neu geschaffenen Büste (Bildhauer Schorich) und Pflanzendekoration zu einer Gedenkstätte hergerichtet worden nach dem Vorbilde des Geburtszimmers Beethovens in Bonn. Das

ausgelegte Fremdenbuch weist bereits zahlreiche Eintragungen auf, besonders auch von Besuchern aus dem Auslande. Die Besichtigung ist unentgeltlich. In das Geburtshaus (Hauptmarkt 5) ist jetzt auch die Geschäftsstelle der Gesellschaft verlegt worden und zwar in die alte Musikalienhandlung Nehls. (Auskünfte, Anmeldungen, Abmeldungen usw.). Das Postscheckkonto ist: Leipzig 25 060.

Eine Anregung der ZFM verwirklicht — Ein „Städtischer Musikpreis".

Oberbürgermeister Dr. Sahm über die Neugestaltung des Berliner Musiklebens.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Anläßlich der Eröffnung der „Berliner Konzertgemeinde" fand ein Empfang im Berliner Rathaus statt. Oberbürgermeister Dr. Sahm gab aus diesem Anlaß wertvolle Einzelheiten über die Ausgestaltung eines spezifisch Berliner Musiklebens bekannt. Da ist zunächst die Besucherorganisation der „Konzertgemeinde", deren erstes Mitglied das Stadtoberhaupt selbst ist und die bereits starken Widerhall in der Öffentlichkeit als Ausdruck der Volksgemeinschaft gefunden hat. Es sind u. a. Orchesterkonzerte unter Pfitzner, Raabe, Böhm, Abendroth, Balzer, Reichwein, Havemann, Kittel, Schuricht, Schulz-Dornburg u. a. geplant. Zweitens die „Stunde der Musik" an den Sonntag-Nachmittagen in der Singakademie, die einen außerordentlichen Aufschwung genommen hat. Drittens die „Berliner Kunstwochen", die am Ende der Saison diesmal Beethoven gewidmet sind und unter Mitwirkung von Furtwängler u. a. künstlerische Überraschungen versprechen. Schließlich verkündete der Oberbürgermeister die Gründung eines „Städtischen Musikpreises" in Höhe von Mk. 5000, der alljährlich zur Eröffnung der Kunstwochen an unbekannte, begabte Künstler verliehen werden soll. Damit ist eine Anregung verwirklicht, die der Verfasser am 18. Mai 1933 unter dem Titel „Städtische Musikpreise" an die deutsche Presse gab. Es sei mir gestattet, aus diesem Artikel zu zitieren: „Ein künstlerischer Wettbewerb der Städte untereinander im Wetteifer um den Städtischen Musikpreis würde die Entwicklung des lokalen Musiklebens in günstigem Sinne beeinflussen und der allgemeinen deutschen Musiktätigkeit zweifellos einen neuen Aufschwung bringen." (Vergl. meinen Aufsatz „Städtische Musikpreise", ZFM, August 1933, S. 842.)

Probleme des Opernbetriebs. Eine Entgegnung.

Von Dr. Siegmund Skraup, Breslau.

Die Zeilen, die im Septemberheft unter gleichem Titel erschienen, haben nicht zum ersten Mal aufhorchen lassen; denn das Prinzipielle in ihnen ist jedem im Opernbetrieb Tätigen bekannt und in seiner täglichen Arbeit gegenwärtig.

Wenn ich gleichwohl dazu Stellung nehme, so geschieht das, weil das Resultat der Untersuchung nur bedingt richtig erscheint und weil es für mein Empfinden doch noch Möglichkeiten gibt, solchen Mißständen zu steuern.

Das Resultat des „Gemeinschaftsbetriebs" mag technisch eigentlich nur für den kleinen Bezirk des Rheinlandes in Betracht kommen; ein Blick auf die Karte der deutschen Theaterstädte lehrt, daß dies wirklich das einzige Gebiet ist, wo technisch gleichwertige Bühnen einander benachbart sind. Denn — wenn ich den zitierten Artikel richtig verstanden habe — auf dies „technisch gleichwertig" kommt es dem Verfasser wohl an; und überhaupt jedem, der in dem vorgeschlagenen Weg des Gemeinschaftsbetriebes nicht das Gespenst des „Abstecher"-Betriebs mit all den hinlänglich bekannten, künstlerischen Abstrichen heraufsteigen sehen will. Duisburg, Dortmund, Essen, Köln usw., sind einigermaßen möglich; aber was haben Kassel, Gießen, Göttingen oder Stettin, Greifswald und Frankfurt/O. an technischen und etatlichen (!) Voraussetzungen gemeinsam, um eine künstlerische gleichwertige Arbeit zu gewährleisten. Und denkt man an das deutsche Publikum, so wird diese Forderung unbedingt aufrecht zu halten sein, da wir uns gottlob von dem ausländischen Stagione-Betrieb entfernt haben, der ein paar schöner Einzelstimmen zuliebe dem grundsätzlichen Niveau einer Aufführung gegenüber sehr unkritisch gegenüberzustehen pflegt. — Also wohin wir innerhalb eines so vielgestaltigen Organismus, wie dem einer Opernaufführung,

blicken, ſtellen ſich (mit Ausnahme für die rheiniſchen Bühnen) Schwierigkeiten entgegen, wenn wir an eine Gemeinſamkeitsarbeit zu denken willens ſind. Ja, und ſelbſt auch für die rheiniſchen Bühnen: Wenn ſchon die techniſchen Schwierigkeiten, die in dem Brief jenes Oberregiſſeurs zitiert ſind, in e i n e m Hauſe den Betrieb erſchweren, wie viele werden zuſammenkommen durch den Gaſtſpiel-Austauſch d r e i e r Häuſer!?

Damit ſind wir bei den Mißſtänden angekommen, die ja innerhalb jeden Betriebes vorkommen. Zu hoffen, daß wir in unſerer an ſich theatermäßig — nicht leichten Zeit o h n e dieſe wieder einmal arbeiten können, ſcheint abwegig; einmal aus Gründen des Etats und dem heutigen Zwang, bisweilen auch einmal ein Werk ſchneller, als zunächſt möglich ſcheint, herauszubringen. Zugegeben alſo, daß jenes Ideal der „Reife in Ruhe" ſich bis zu einem gewiſſen Grade an der harten Wirklichkeit und an dem Mangel ä u ß e r e r Möglichkeiten zerreiben wird und dabei etwas lädiert werden muß, — was hindert uns aber, mehr als bisher, im Opernbetrieb, das heißt in dieſem Zuſammenhange, im Probenbetrieb von i n n e n her dieſen Dingen zu ſteuern?! Kurz geſagt: Intenſität der Arbeit, Spannung und Niveau einer Aufführung vom darſtellenden Menſchen her —, Kultivierung durch die P e r ſ ö n l i c h k e i t, ſeitens der ſchaffenden und geſtaltenden Leiter der jeweiligen Aufführung!

Damit ſind wir meines Erachtens bei d e m Problem des Opernbetriebes angelangt: Erkennung d e r Menſchen, die in der Lage ſind, im wahrſten Sinne des Wortes, eine Vorſtellung zu l e i t e n, das heißt einen ganzen Betrieb dorthin zu leiten, wo das Werk und ſeine Wiedergabe in der jeweiligen Aufführung beſtmöglich eins werden ſollen. Sind ſolche Menſchen am Werk, werden ſie in ihrer Fähigkeit richtig erkannt und ihre Arbeit entſprechend gefördert, ſo iſt mir noch nie um jene „Reife in Ruhe" bange geworden. Alle die zitierten Beiſpiele jenes Briefes und der Ausgangspunkt des zitierten Artikels, jenes ſeltſame Zuſtandekommen eines Striches innerhalb eines berühmten Verdi-Duetts —, alle dieſe Dinge erweiſen immer wieder nur eins, nämlich die Tatſache, daß Kapellmeiſter und Regiſſeure verlernt haben, r i c h t i g z u p r o b i e r e n. Wenn wir einmal einige Staatstheater und ähnliche Bühnen mit ihren heute noch einzig beſtehenden Möglichkeiten im Intereſſe des Grundſätzlichen dieſer Zeilen beiſeite laſſen, ſcheinen zunächſt einmal die durchſchnittlichen Leiter einer Oper mit Recht zu ſtöhnen, daß ſie es in 10, 12 Bühnenproben (bei größeren Choropern etwa im Umfang eines Webers oder eines der großen Verdis) nicht ſchaffen. Wenn man eben nur ſo probieren will — ich laſſe jetzt das muſikaliſche Einzelſtudium beiſeite — ſo ſtöhnen ſie mit Recht; dann muß man über den chorfreien Tag und über die ſonſtige „Ballettarbeit" fallen; und darüber, daß Herr X. abends eine große Partie ſingt. Dieſen Knappheiten durch zeitliche Überdehnung zu ſteuern — d. h. Probendauer von 5, 6 Stunden! —, iſt meiſt unſinnig, da die Nerven der Beteiligten zur Aufnahme neuer Weſentlichkeiten unfähig und Tarifbeſtimmungen über Freizeiten ſowieſo im Wege ſind. Das werden dann die hinlänglich bekannten Proben, bei denen im Grunde genommen „nichts mehr herausſpringt" . . .

Detailproben!, d a s iſt die Methode des heutigen Opernbetriebes. Schon auf den letzten Korrepetitionsproben können die Regiſſeure die Diktion ihrer Sänger in Ausdruck und Färbung gleich mit beeinfluſſen; erſte Stellproben brauchen nicht unbedingt von den Kapellmeiſtern zu langwierigen Erörterungen über ſchwere Auftakte oder punktierte Achtel benützt zu werden; man laſſe in gemeinſamer Arbeit vom Klavier her Szenen ſich ausſpielen (und dann auch ausruhen!). Detailproben, Detailproben! Hier iſt Zeit für ſchauſpieleriſche Intimitäten, die dann aneinandergereiht zu einer Spannung der ganzen Szene werden können, und damit das Niveau des Ganzen weſentlich mitbeſtimmen. Die Zeit dazu ſteht in den allermeiſten Fällen zur Verfügung —: Denn da ſich dieſe Proben immer wieder auf andere Soli (— ich ſpreche zunächſt nur von den Soloproben —) erſtrecken, wird jetzt für den Regiſſeur und ſeinen Stab die zeitliche Möglichkeit, die auf der Bühne einem großen G a n z e n gegenüber verſagt iſt, zur vollen Ausnutzung anheimgegeben! Intenſität der Arbeit! Perſönlichkeiten her, die — ſoviel zu ſagen wiſſen . . . !

Aber — ich höre den Einwand — ſchließlich beſteht ja eine Aufführung nicht nur in ſolchen Soloſzenen. Nein; aber es leuchtet ein, was für Zeit geſpart wird, die den Bühnenproben zugute kommt, wenn dieſe Soloſzenen inſoweit fertig ſind, als ſie nur noch von Probe-

bühne, Foyer oder anderen Nebenräumen auf den großen Bühnenraum übertragen werden müssen. Denn da man — mit Ausnahme der Chorszenen — alles so weitgehend wird vorbereiten können, wird man dann auch in ähnlich weitsichtiger und in alle Zweige des Betriebes hineinführender Methode an einem der Bühnenvormittage auf das Ballett und ein andermal auf Herrn X. verzichten können. (Wobei offen bleibt, daß man mit dieser Methode seine Mitarbeiter auch dahin bringt, daß Herr X. für 1, 2 Stunden auch am Vormittag seines „Freischütz" auf die Probe kommt, und die Persönlichkeit eines wirklichen Regisseurs sich genug erwiesen hat, als daß Fräulein Z. sich noch weigert, ein von ihm bestimmtes Kostüm anzuziehen!)

Auf diesem Wege scheinen mir die meisten der zitierten Schwierigkeiten überwindbar zu sein, abgesehen davon, daß es eben im Wesen des echten Regisseurs liegt, sie zu überwinden. Denn wie im Inneren, so im Technischen. Besprechung mit Bühnenbildner, Beleuchtungs-, Garderoben-, Requisitenchef usw. sparen unzählige Aufenthalte auf den Bühnenproben; Besprechungen mit dem Kapellmeister vermeiden Unklarheiten über Striche, Tempi und Spielpausen, wie ich den angegebenen Fall jenes Verdi-Duetts nur wie einen schlechten Witz empfinden kann. — Allem, was man auf diesem Wege rechtzeitig erfährt, kann man steuern; alles kann man in einer leichten Abwandlung, wenn man sie nicht erst in letzter Minute treffen und in der Eile unorganisch erledigen muß, immer noch harmonisch ins Ganze eingliedern. Denn man sage mir nicht, daß das Niveau einer Aufführung von der Ideal-Vorstellung eines Requisits, eines Kostüms oder bestimmter räumlicher Möglichkeiten abhängt. Diese Reinkultur letzter Möglichkeiten können wir uns heute — mit ganz wenigen Ausnahmen, wie gesagt — nicht mehr leisten. Sparen, Sparen, Sparen! — ja; aber nicht an rechtzeitig angewandter Intensität der Arbeit. Persönlichkeiten her, die mit Methode, mit einer aufs große Ganze eines Theaterbetriebs gerichteten Methode probieren können —, das ist das Problem des Opernbetriebs!

Nochmals „Die kommende Oper".

Von Dr. Walter Hapke, Blankenese.

In Nr. 10 des „Neuen Musikblattes" beschäftigt sich Herbert Trantow mit der im Augustheft der ZFM veröffentlichten Polemik gegen seine Ansichten über „die kommende Oper". Als das Wesentliche dieser „Erwiderung" darf bezeichnet werden, daß Trantow nunmehr auch vom Werk Pfitzners Notiz nimmt, und zwar in positivem Sinne. Außerdem wird man belehrt, daß Trantows Meinungen nicht auf ästhetischen Abstraktionen beruhen, sondern im „Günstling" und der „Zaubergeige" ihre Legitimation suchen. Es handelt sich also nicht um leere Dogmatik, sondern um den Versuch der Gewinnung ästhetischer Erkenntnisse (meinetwegen auch Forderungen) aus dem lebendigen Kunstwerk.

Daß aber nur solche Wege zum Ziele führen können, war die Ansicht, die mir meine seinerzeitige Äußerung auferlegte. Wenn ich in ihr einer als „überwunden" erklärten „Manier" huldigte (ich habe — genau wie jetzt auch Trantow — das Verbrechen begangen, Sätze zu zitieren, „aus dem Zusammenhang zu reißen", statt den ganzen Artikel wiederzugeben), so will ich diesen Vorwurf gern auf mich nehmen, da mein „Ton" immerhin geeignet war, den Mitarbeiter des „Musikblattes" zu einer Ergänzung und Erweiterung seiner ersten Darlegungen zu veranlassen. Da man ein Hellseher hätte sein müssen, um die neuen Motive aus dem ersten Aufsatz herauslesen zu können, und da sich nach jenen in einigen Dingen eine Meinungsgleichheit zwischen den Partnern der Diskussion (Verzeihung, es sollte ja keine sein!) herausstellte, war mein Angriff doch wohl nicht so verfehlt, wie er ausgelegt wird. Es blieben zwar noch ein paar Vorwürfe unerwidert, aber statt dessen sei mit Interesse zur Kenntnis genommen, daß der „in Berlin lebende Komponist" den Wert der „Form" und des „Einfalls" und „die schöpferische Potenz" preist. Wer wollte sich nicht darüber freuen?

Opernstagione in Italien 1935/36.

Von Dr. E. I. L.

Unter Leitung von Tullio Serafini wird die Oper in Rom mit Rossinis „Italienerin in Algier" eröffnet. Auf den Spielplan sind außer Opern von Verdi, Puccini und Wagner,

wiederum Respighis „Fiamma" gesetzt, als Erstaufführung in Rom „Cyrano die Bergerac" von Franco Alfano und „Dibuk" von Ludovico Rocca, dessen Oper schon in der Scala und in Warschau großen Erfolg gehabt hat.

Als Uraufführung kommt ein Werk von Annibale Bizelli „Dottor Oss", das auf Vorschlag des Künstler-Komitees von Santa Cecilia zur Aufführung gewählt wurde. Bizelli ist ein junger Komponist der römischen Schule und hat bei Alessandro Bustini im Conservatorium Sa. Cäcilia studiert. Als Gastspiel ist das Ensemble der Opera Comique in Paris eingeladen, Debussys „Peleas et Melisande" zu singen.

In der Scala in Mailand kommen unter Gino Marinuzzi und Victor di Sabato zur „Erstaufführung in Italien": Richard Strauß „Die schweigsame Frau", von Wolff-Ferrari: „El Campielo" und ein Ballett „L'Amore delle tre Melarancie" von dem jungen Giulio Cesare Sonsogno.

Im Theater Carlo Fenice in Genua unter Direktion von Vittorio Gui und Angelo Questa: „Nerone" von Mascagni, „Fiamma" von Respighi; als Erstaufführung: G. F. Malipieros „Giulio Cesare" und „Arabella" von Richard Strauß. Diese Erstaufführung des Straußschen Werkes in Italien wird vom Komponisten selbst dirigert werden.

Im Augusteo werden unter Molinari die üblichen Symphoniekonzerte stattfinden. Von großen Chorwerken werden dort aufgeführt: Strawinsky: „Oedipus Rex", als Erstaufführung: „La Passione" von Malipiero und „Stabat Mater" von Labroca. Dieses Stabat Mater dürfte besonders interessieren, da Labroca, ein Schüler von Respighi und Malipiero, bis jetzt nur bekannt ist als tüchtiger Komponist von Kammermusikwerken und lyrischen Stücken. Dies ist das erste Mal, daß ein Chorwerk größeren Umfangs von ihm zur Aufführung gelangt.

Konzertaufführung einer unbekannten Lortzingoper in Berlin.

Im Lessingmuseum fand im intimen Rahmen zur Feier von Lortzings Geburtstag eine Konzertaufführung seiner noch ungedruckten heiteren Oper „Prinz Caramo und das Fischerstechen" statt. Es gebührt dem Lortzingforscher Georg Richard Kruse Dank dafür, daß er wenigstens einem kleinen Kreise die Anmut und die musikalischen Feinheiten dieses Werks erschloß, das im Winter 1839 nur wenige Aufführungen in Leipzig erlebte und nicht einmal einen Verleger fand. Es galt als lokale Oper, gebunden an den alten Leipziger Volksbrauch. Vielleicht hat die textliche (und stellenweise auch musikalische) Überarbeitung durch Gg. R. Kruse es bewirkt, daß man heute nirgends etwas davon empfindet, weder im musikalischen noch im dramatischen Sinne. Sprudelnd und jugendfrisch, zuweilen auch erheiternd parodistisch quellen die reizenden Melodien, die zu dem feinsten gehören, das Lortzing geschaffen hat. Es dürfte sich für manches Operntheater lohnen, diese Buffo-Oper zum Leben zu erwecken, deren lustige, mit vielen echt Lortzingschen Einfällen durchsetzte Handlung der Leitgedanke durchzieht:

„In verhängnisvollen Lagen hilft uns Schlauheit und Genie,
Wer nicht auf den Kopf geschlagen, der kommt durch — — er weiß nicht wie!"

A. Ch. W.

Eine Pfitzner-Anekdote.

Wir entnehmen den „Düsseldorfer Nachrichten" folgenden ergötzlichen Vorfall:

In diesen Tagen weilte Dr. Hans Pfitzner in Düsseldorf, um die letzten Proben der Erstaufführung seines in unserer Stadt noch unbekannten Werkes „Palestrina" zu leiten. Orchesterprobe am Vormittag. Hans Pfitzner am Pult in ausgezeichnetem Kontakt mit den Düsseldorfer Musikern der Oper. Aus irgendeinem Grunde mußte sich der Fagottist vom Orchester entfernen, kurz bevor sein wichtiger Einsatz kam. Hans Pfitzner horcht vergeblich auf den Fagott-Ton. Noch immer nichts? Da klopft er ab. Die Musiker versuchen ihren Kollegen zu entschuldigen, es sei ihm aller Wahrscheinlichkeit nach schlecht geworden, denn sonst würde er seinen Platz nicht verlassen. Hans Pfitzner wartet geduldig auf den Vermißten, der endlich erscheint und an seinem Pult Platz nimmt. Darauf Hans Pfitzner, sich höflich verneigend: „Fa-Gott sei Dank, er ist da!" Der Einsatz war gerettet!

„Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach".

Das hohe Lied der deutschen Familie. Von einer Engländerin geschrieben?

Von S. D. Stirk, M. A. C. (Oxford), Dr. phil. (Breslau), Lektor am Englischen Seminar der Universität Breslau.

Man kann wohl sagen, daß „Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach" (Verlag Koehler und Amelang, Leipzig 1934, 300 S. 8., 2.85 RM.) eines der erfolgreichsten Bücher der letzten Jahre in Deutschland gewesen ist, und vor allem des Jahres 1935, das so sehr unter dem Zeichen Johann Sebastian Bachs steht. Das Buch ist in allen Buchhandlungen ausgestellt und in fast allen Zeitungen mit großer Anerkennung besprochen worden. Es ist ohne Zweifel als „best-seller" (Reißer — im guten Sinne natürlich) zu rechnen. Da das Buch schon in Tausenden von Exemplaren verkauft worden ist, dürfte der Verlag Koehler und Amelang bestimmt zufrieden sein.

Auf dem kunstvollen Schutzumschlag wird das Buch als „Das hohe Lied der deutschen Familie" und als „Ein hohes Lied der deutschen Ehe" angepriesen. In der kleinen Zusammenstellung von günstigen Kritiken, die der Verlag zur Propaganda für sein beliebtes Werk hinausschickt, wird z. B. das Chemnitzer Tageblatt vom November 1934 zitiert. Dort heißt es u. a.: Eigentlich hätte dieses herrliche, liebliche und anmutige und herzenskräftige Buch der Bachin mindestens in einer Millionenauflage unter das deutsche Volk kommen müssen." Auch auf die Kritik von Börries von Münchhausen, der sich außerordentlich lobend über das Buch ausgesprochen hat, wird vom Verlag besonderer Nachdruck gelegt: „Dies ist das lieblichste und reizvollste Buch, das ich seit langem gelesen habe, ein ganz bezauberndes Buch!"

Es fragt sich aber, ob solche begeisterten Kritiken zustande gekommen wären, wenn man gewußt hätte, daß das Buch eine Übersetzung aus dem Englischen ist. Es fragt sich natürlich auch, warum solch ein bekannter und hochangesehener Verlag es für nötig gehalten hat, den Namen der Verfasserin zu verschweigen und einfach nichts über den wirklichen Ursprung des Buches zu bringen.

Das Buch ist von der englischen Romanschriftstellerin Mrs. Esther Meynell geschrieben worden. Wenn man in „Who's Who" (1935) nachsieht, findet man einen Bericht über die Werke Mrs. Meynell's, u. a. „The Little Cronicle of Magdalena Bach" (1925). Es ist zunächst bei dem Verlag Chatto and Windus in London erschienen, und zwar anonym, obgleich aus Besprechungen hervorgeht, (siehe z. B. „The Book Review Digest", die in New York erscheinende Sammlung von Bücherrezensionen vom Jahre 1925, S. 472), daß allgemein bekannt war, wer das Buch geschrieben hatte. Es wurde dann von dem Verlag Chapmann and Hall in London übernommen, der den Namen der Verfasserin angab. Es ist von Wichtigkeit zu betonen, daß in allen englischen Ausgaben — ob anonym oder nicht — eine Notiz zum Schluß steht: „Diejenigen, die über die bekannten und authentischen Tatsachen in Bachs Leben gut Bescheid wissen, werden erkennen, daß gewisse Episoden in dem Buche erfunden sind."

Gleich nach seinem Erscheinen im Jahre 1925 gelangte es in englischen Zeitschriften zur Besprechung; z. B. erschien eine kurze Kritik in der literarischen Beilage der „Times" (Times Literary Supplement) vom 7. Mai 1925, wohlgemerkt unter der Rubrik „Fiction" (d. h. Romane). Daraus geht ganz deutlich hervor, daß das Buch nur vortäuscht, von der zweiten Frau Johann Sebastian Bachs geschrieben zu sein; und schon in den ersten Zeilen wird auf die Notitz der Verfasserin, daß vieles in ihrem Werke erfunden sei, Bezug genommen. Verschiedene Fehler und Unrichtigkeiten werden nachgewiesen, mit der kleinen sarkastischen Bemerkung, daß man solche Mängel nicht übelnehmen darf, da die Bachin die Chronik in ihrem hohen Alter geschrieben haben soll, als ihr Erinnerungsvermögen und ihr musikalisches Wissen wohl schon nachgelassen hatten.

Das Werk ist erst 1930 in deutscher Übersetzung herausgekommen. Im Jahre 1934 wurde es vom Verlag Koehler und Amelang wieder aufgelegt.

Wie schon erwähnt wird der Name der wirklichen Verfasserin nicht angegeben; auch wird nichts von einer Übersetzung aus dem Englischen gesagt. Manchmal weicht der deutsche Text von der englischen Fassung etwas ab; z. B. sind Verse ausgelassen oder hinzugefügt worden, aber im ganzen bleibt er dem Original treu. Einige schöne Bilder sind hinzugefügt worden, um

das Buch für den deutschen Leser anziehender zu gestalten. Die Gedichte, die Mrs. Meynell nur wörtlich ins Englische übertragen hatte, ohne zu versuchen, sie in Reimen zu geben, nehmen in der deutschen Übersetzung wieder ihre Originalform an. Dasselbe gilt auch für die angeführten Dokumente, z. B. der Amtseid, den Bach bei seiner Ernennung zum Kantor der Thomasschule ablegen mußte. Die Notiz am Schluß des englischen Originals fehlt, und ein sehr geschicktes Vorwort ist vorangestellt worden. Dieses Vorwort sowie die ganze Aufmachung des Buches lassen den unkritischen Leser sicherlich annehmen, daß Frau Bach die Verfasserin war. Hat der Verlag solch eine angenehme Irreführung bezweckt? Beim kritischen Leser dagegen erhebt sich ein leichter Zweifel, doch da er nichts Genaues weiß, muß er sich zufrieden geben, das Buch als solches zu loben, oder etwa von einer „Mystifikation" zu reden, „aber eine, für die man der Mystikantin und auch dem Verlage nur dankbar sein kann" (??) (Die Musik, Berlin, Nov. 1930).

Eine Anfrage bei den englischen Verlegern hat die Antwort gebracht, daß sie über die Form, in der das Buch in deutscher Sprache herauskommen sollte, nicht zu entscheiden hatten. Eine Anfrage bei der Verfasserin hat dieselbe Antwort ergeben, nur war sie um ihre Zustimmung gebeten worden, daß das Buch in Deutschland anonym erscheinen dürfte; selbstverständlich ist ihr nicht im Geringsten der Gedanke einer Täuschung gekommen.

Es läßt sich nicht bestreiten, daß das Buch in seiner englischen sowie in seiner deutschen Form eine außerordentlich feine und anerkennenswerte Leistung ist. In einer wirklich zu bewundernden Art und Weise hat sich die englische Verfasserin in deutsches Wesen und deutsches Gedankengut vertieft. Sie hat es verstanden, ein echtes Bild von Johann Sebastian Bach, seinem Familienleben, seinen Idealen und seinem Schaffen sowie des ganzen Zeitabschnittes zu geben. Aber gerade weil das Buch so wertvoll ist, kann man es nur bedauern, daß der Verlag es nicht für nötig gehalten hat, dem deutschen Leserpublikum klar und deutlich die Wahrheit über die Entstehung des Werkes zu sagen.

Franz Benda, der Lieblingsviolinist Friedrichs des Großen.

Von Dr. Franzi Berten-Jörg, Berlin.

Franz Benda, einer der interessantesten Köpfe der Vorklassik, hat eine ausführliche Biographie hinterlassen, die sein Verhältnis zu Friedrich dem Großen als ungemein herzlich erkennen läßt. Man ist gewohnt in Quantz den musikalischen Vertrauten des Königs zu sehen, aber Zeitberichte, in Verbindung mit der eben erwähnten Biographie lassen erkennen, daß ihm Benda menschlich vielleicht noch näher stand.

Dieser Franz Benda, durch Vermittlung eben seines Freundes Quantz an den preußischen kronprinzlichen Hof berufen, traf nach bewegtem Wanderleben am 17. April 1733 in Ruppin ein. Der Zufall führte ihn noch am gleichen Tage mit seinem neuen Herrn zusammen: „Als ich mich in ein Gasthaus einlogierte, und mich ein wenig einspielen wollte, ging soeben des Kronprinzen königl. Hoheit spazieren. Sie blieben stehen, hörten eine Weile zu, und schickten nach mir und ließen fragen, wer ich wäre. Ich ging sogleich hinunter und präsentierte mich selbst. Ihro Hoheit befahlen mir, gegen Abend zu ihm zu kommen, wo Sie gnädig gewesen, mir selbst auf dem Klavier zu akkompagnieren, und hiermit trat ich meinen Dienst an."

Schon bald darauf darf Benda seinen jüngeren Bruder Johann als Bratschist in die kronprinzliche Kammermusik einreihen.

Dann aber scheinen einige Differenzen zwischen dem Brüderpaar und Friedrich stattgefunden zu haben, denn in einem Brief an seine Bayreuther Schwester schreibt der König: „M. Benda, des enfants d'Appolon, est assez sage à présent; je dois louer leur bonne conduite, quoique je sois sûr quelle ne sera pas de durée." Aber diese Unstimmigkeiten scheinen nicht von langer Dauer gewesen zu sein, denn anläßlich eines Besuches bei seinen Söhnen schlich sich der alte Papa Benda, um die Kammermusik zu hören, heimlich in das kronprinzliche Haus, wo ihm zu seinem nicht geringen Schrecken Friedrich begegnete. Dieser aber nahm den Vater seines Lieblingsviolinisten sehr gütig auf und erkundigte sich lebhaft nach den übrigen Familienmitgliedern und deren Wohnsitz in Böhmen.

Als zu Beginn der Schlesischen Kriege „Sein Majestät sich in der Gegend meiner Heimat aufhielten, schickten Sie zu meinen Eltern und verlangten meine übrigen Brüder zu sehen. Der jüngste, namens Joseph, war noch zu Hause, mein älterer Bruder (der bekannte Georg Benda) studierte damals in Gitschin. Mein jüngster Bruder zeigte sich also bei seiner Majestät. Allerhöchst dieselben resolvierten sogleich ohne ihn zu hören, in Dienste zu nehmen und ließen an mich schreiben, daß Sie ihn mir schicken und daß ich ihn auf der Violine unterrichten sollte. Ich bat in der Antwort, daß die Gelegenheit so gut und die Eltern große Sehnsucht bezeigten; so bäte allerunterthänigst um die ganze Familie. Dieses wurde sogleich resolvieret. Ihro Durchlaucht der Fürst Leopold von Anhalt-Dessau hatten damals ihr Hauptquartier in der Stadt Bunzlau, welche nur zwei Meilen von Benatky (dem Geburtsort Bendas) entfernt war. Sie erhielten die Order von seiner Majestät, welche sich damals in Mähren befanden, daß meiner Familie das Nötige zur Reise gegeben werden möchte. Meine Eltern gingen über Gitschin und persuadierten den Bruder Georg, mitzugehen. In weniger Zeit hatte ich das Vergnügen, meine Eltern samt meinen Brüdern und einer Schwester bei mir zu sehen."

Die Vorliebe Friedrichs II. für die Familie Benda zeigte sich auch darin, daß er sie gern als Reisebegleiter wählte. So reiste er u. a. 1746 in Begleitung der Brüder Benda auf vier Wochen nach Pyrmont.

Als erster Violinist der königlichen Kapelle und Kammermusik trat Franz Benda dem König menschlich immer näher. Sein Einfluß auf Friedrich war so groß, daß nach und nach alle Petitionen durch seine Hand gingen. Von seiner musikalischen Tätigkeit schreibt Benda u. a.: „Es ist für mich keine geringe Satisfaktion ‚daß ich die Gnade habe, bei diesem in Wahrheit großen Friedrich in Diensten zu stehen und durch alle Jahre wenigstens 10 000 Flötenkonzerte Seiner Majestät zu akkompagnieren." Auch auf den Virtuosen Friedrich übt Benda seinen Einfluß aus, wie Reichardt schreibt: „Er (der König) hatte seinen Vortrag nach den größten Sängern und Instrumentalisten seiner Zeit, besonders nach des alten Benda herzrührendem Spiel gebildet." Benda hatte neben Quantz und Duport das Privileg, seinen Beifall bei den abendlichen Soireen des Königs laut kund zu tun, was allen übrigen strengstens untersagt war. In angeborener Liebenswürdigkeit verstand er es, seinem König auch unangenehme Dinge zu sagen, ohne ihn zu verletzen. Besonders folgende Begebenheit aus Bendas Biographie beweist das Vertrauen Friedrichs zu ihm: Als der König einst ein neues Solo zum erstenmal spielte, waren in einem Satz, der in der Transposition einige Male vorkam, etwas merkliche durchgehende Quinten. Quantz, dessen musikalische Orthodoxie nicht sehr tolerant war, schnaubte sich die Nase und räusperte sich einigemal auffallend; und Bach (Phil. Em.) etwas feiner, aber auch in solchen Sachen nicht sehr nachgebend, ließ bei dem Akkompagnement auf dem Pianoforte die Quinten sehr deutlich hören. Die anderen schlugen die Augen nieder. Der König sagte nichts, untersuchte sein Solo und fand bald die Stellen. Er zeigte sie am nächsten Tag nicht an Quantz, sondern Franz Benda unter vier Augen und fragte ihn, ob der Satz wirklich fehlerhaft sei. Dieser bejahte es. Der König änderte daraufhin die Stellen mit Hilfe von Benda und setzte hinzu: „Wir müssen Quantzen nicht noch einen Katarrh zuziehen."

Zum Abschluß noch eine amüsante Anekdote, die zwar keinerlei Beziehung zu Friedrich II. hat, aber für Bendas liebenswürdigen Humor bemerkenswert ist: Bei einer Kur in Spaa wird Benda des öfteren von einem „hohen Gönner" zu Tisch geladen. Er merkt wohl, daß sein Gastgeber und dessen Frau ihn gerne einmal hätten spielen hören, ihm aber nicht mit ihrer Bitte lästig fallen wollen. Einen Tag vor seiner Abreise, „bat ich die gnädige Frau, ob sie mir gütigst erlauben wollte, daß ich ihnen gegen Abend meine Maitresse präsentieren dürfte. Sie stutzte, schien darüber verlegen zu sein, blieb mir die Antwort schuldig. Mein Gönner aber verstund mich sogleich, nahm das Wort und sagte: „Ja, ja, Herr Benda, bringen Sie nur Ihre Maitresse mit. Sie muß vermutlich sehr artig sein, denn Sie haben einen sehr guten Gusto." Hiermit verließ ich die Stube. Indem ich weg war, hieß es: „Wie, mein Schatz, hätte der Benda eine Maitresse? Wie ist es möglich? Aus seinen Reden hab ich sattsam ver-

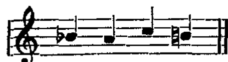
nommen, daß er Frau und Kinder lieb hat, und doch hält er auch eine Maitreſſe! Ich hatte ihn bisher für einen tugendſamen, chriſtlich geſinnten Menſchen gehalten. Nun aber vermindert ſich mein Zutrauen zu ihm gar ſehr, und du willſt es nicht übelnehmen, wenn ich heute Abend nicht zugegen bin.“ Der gnädige Herr erwiderte aber, in ſolcher Entfernung wie der augenblicklichen habe man nicht Grund, ſich zu genieren; morgen ginge die Reiſe ohnedem vor ſich, ſie möge ſich den Abend nur immer gefallen laſſen. Als ich gegen Abend in die Stube trat, vermutete die gnädige Frau, meine Maitreſſe würde mir folgen. Sie ſchien nicht wenig embraſſiert zu ſein. Mein hoher Gönner ſagte: „Wie iſt es, Herr Benda, Sie haben doch verſprochen, noch jemanden mitzubringen?“ Ich erwiderte, daß meine Maitreſſe ſogleich die Ehre haben würde, aufzuwarten. Die Tür wurde geöffnet und — mein Violinkaſten in die Stube gebracht. Die gnädige Frau ſah bald ihren Mann, bald mich an, und da man ſich des Lachens nicht mehr enthalten konnte, hieß es: „O Sie loſer Mann, was haben Sie mir dieſen Nachmittag nicht für Angſt eingejagt. Ich war Ihnen nicht halb ſo gut mehr!“ Und ſo verurſachte dieſer Scherz einen angenehmen Beſchluß.“

Noten als Buchſtaben.

Von Fritz Müller, Chemnitz.

Unſere Notennamen ſind Buchſtaben. Da ſie nur ein knappes, und wenn man *b* und *es* hinzunimmt, ein reichliches Drittel des ABC darſtellen, ſo laſſen ſich bei weitem nicht alle Worte mit Noten ſchreiben.

Aber es können z. B. die Namen mancher Tonmeiſter vollſtändig mit Noten geſchrieben werden. Die beſte melodiſche Linie ergibt wohl der Name Bach. Drum iſt



auch ſo oft als Thema für Tondichtungen verwendet worden. Weitere „muſikaliſche Namen“ haben Gade, Heſſe, Haſſe, Aſch, Faſch, Abegg, welchem Namen Robert Schumann dieſe Faſſung in Noten gab:

,

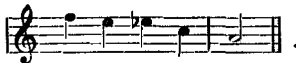
Daſſe, Cadeac, Bagge und Sachs. Nimmt man *eis* zu Hilfe, da ſieht der Name Heiſe (1830—79) ſo aus:

.

Mit *fes* läßt ſich Feſca ſchreiben,

,

wenn man es nicht vorzieht, den Namen auszuſchreiben:

.

Auch für Begas gibt es eine ausführliche und eine abgekürzte Schreibweiſe in Noten:

.

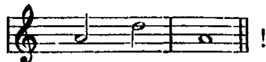
Setzt man d und t gleich, dann iſt auch der Name Abt muſikaliſch.

In geiſtreicher Art ſchrieb J. S. Bach den „unmuſikaliſchen“ Namen des Zellaer Organiſten Joh. Schmidt in Noten. Er ſetzte Schmidt gleich Schmied, übertrug dieſes Wort ins Lateiniſche und erſetzte das fehlende r durch den Anfang eines muſikaliſchen Fachausdrucks. Die Widmung ſah dann ſo aus:



In ähnlicher Weise könnte der Name Hegar geschrieben werden!

Die Vornamen, die sich in Noten schreiben lassen, sind dünn gesät. Hoffentlich sind die Herzen aller Trägerinnen des Namens Ada so rein wie die Intervalle



Bei Eva müßte man das v durch ein f und bei Beate und Agate das t durch ein d ersetzen. Jede „Flamme“ kann man als



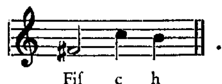
anschreiben.

Einen hübschen Scherz hat sich Bülow geleistet, indem er fragte, wie man Ede mit einer Note schreiben kann. Die Lösung lautet:



Setzt man ein h vor, so ergibt sich Hede.

„Musikalische Tiere“ sind der Hase, die Geis, das Schaf, der Affe und der

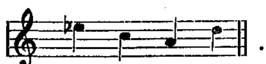


Ein bekannter Tondichter widmete seinen Kritikern ein Stück, in dem die anzüglichen Themen



vorkommen.

So sehr das Aas stinkt, so klangvoll ist sein Name. Die Spielkarte As läßt sich auch in Noten schreiben, gleich dem Nationalspiel der Deutschen:

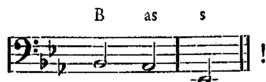


Man muß hierbei allerdings k statt c und t statt d lesen. Schach geht noch besser in Noten darzustellen!

Verschiedene Ausdrücke, die sich aufs Geld beziehen, sind recht musikalisch. Wenn man nicht unter Dach und Fach ist, dann herrscht in der Cassa große Ebbe. Ist aber die Gage hoch, dann kann man seine Habe, von der man dem Armen eine Gabe zukommen läßt, im Safe aufbewahren, an die See ins Bad reisen und sich manches Fass köstlichen Tranks leisten. Die „Asche“ aber zerrinnt oft so schnell wie Eis, das sich so schreibt:



Von den Musikinstrumenten läßt sich nur eins in Noten darstellen, ausgerechnet der



Ein Trank, den vor allem der Sachse liebt, hat Hering veranlaßt, den Kanon zu schreiben:



trink nicht so viel Kaffee ...“

Als Bülow in Polen Hausmusiklehrer war, bezeichnete er in Noten, daß es dort f a d e sei. Ein andermal schrieb er: „Es ist

!"

So ist es auch, daß ich nun schließen muß. Ich wünsche meinen Leserinnen und Lesern eine glückliche

und rufe ihnen zu:

!

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Fritz G i t t e l : „Aufbricht Deutschland", Thingspiel (Halle).

Lizzie M a u d r i k : „Die Barberina", ein Tanzspiel aus der Rokokozeit mit Musik nach Meistern des 18. Jahrhunderts von Herbert T r a n t o w (Staatsoper Berlin, 20. Oktober).

Paul G r a e n e r : „Don Juans letztes Abenteuer", Neufassung (Hamburger Staatsoper, 25. Okt.).

Konzertwerke:

Ebbe H a m e r i k : „Symphonische Suite" (Stuttgart).

Ulrich G e b e l : „Drei Lieder für Sopran und Klavier" (Berlin).

Boris B l a c h e r : „Orchester-Capriccio, Thema mit Variationen" (Berlin).

Richard S c h i f f n e r : „Fantasie und Fuge c-moll" Werk 26 (München).

Hans P f i t z n e r : „Violoncello-Konzert" (Hamburg).

Wilhelm M a l e r : „Der ewige Strom", Oratorium (Essen).

Hansmaria D o m b r o w s k i : Lieder (Deutschlandsender).

Albert L u i g : „Kleine Stücke" (Deutschlandsender).

Bernd S c h o l z : „Stücke für Violine und Klavier" (Deutschlandsender).

Werner T r e n k n e r : „Ein Trio" (Deutschlandsender).

Max J o b s t : „Musik für Streichorchester und Klavier", op. 12 (Regensburg).

Markus K o c h : „Deutsches Gebet" für drei- bis sechsstimmigen, gem. Chor, op. 81 (Regensburg).

Wilhelm P e t e r s e n : „Von edler Art", Gesänge, op. 34 (Mannheim).

Hubert P a t a k y : „Kampf um die Saar" (Reichssender Leipzig).

Eberhard Wolfgang M ö l l e r : „Kantaten aus dem preisgekrönten Buch „Berufung der Zeit" (Düsseldorf).

Georg K i e s s i g : „Serenade in D-dur" (Leipzig).

Franz P h i l i p p : „Cäcilienhymne für gemischten Doppelchor" (Limburg).

Josef I n g e n b r a n d : Streichquartett op. 22 (Reichssender Köln, Stroß-Quartett). Triosuite (Reichssender München, Stroß-Quartett).

Werner T r e n k n e r : „Violinkonzert g-moll" (Deutschlandsender unter Peter Raabe, 10. Okt.).

Joseph M e ß n e r : op 42 „Festliche Messe in C" für fünfst. Chor a capp. (Salzburg).

Emil R ö d g e r : Choralfantasien über „Herzliebster Jesu" und „O daß ich tausend Zungen hätte" für Orgel und „Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?" für Solo-Gesang mit Violine und Orgel (Agneskirche Altenburg).

Karl H o y e r : Präludium und Fuge in E-dur für Barockorgel (Nikolaikirche zu Leipzig, 20. Okt. 1935).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ch. F l i c k - S t e g e r : „Leon und Edrita" nach Grillparzer (Krefeld).

Konzertwerke:

Otto S i e g l : „Zweites Liederwerk" (Köln, Januar 1936).

Albert B a r k h a u s e n : „Jobsiade" für sechs Solostimmen, Chor und Orchester mit obligaten Bläserstimmen (Hannover).

Knudaage R i i s a g e r : „3. Symphonie" (durch den dänischen Rundfunk unter Nicolai M a l k o).

Camillo H i l d e b r a n d : „Notturno" und „Feierliche Nacht" (Berlin, Lehrergesangverein).

Fritz R e u t e r : „Das Spiel vom deutschen Bettelmann", Konzertwerk (Breslauer Reichssender).

Wolfgang Fortner: „Ein Cembalokonzert" (Basel).

Robert Curt v. Goriſſen: „Toccata, Paſſacaglia und Fuge in G" für großes Orcheſter (Wiesbaden). — „An deutſchen Heldengräbern" für Chor, Solo und Orcheſter (Sondershauſen und Kufſtein).

Robert Pracht: „Urweltsgewalten" Männerchor a cappella, „Deutſchland, du biſt erwacht", Männerchor mit Harmoniemuſik, „Des Landsknechts Reue", Männerchor mit Spielmannszug (Wehr).

Hermann Erpf: „Muſik für Streichorcheſter" (Gelſenkirchen).

Günther Wand: „Muſik zur Nacht" (Elberfeld).

Karl Pfeiffer: „Klavierkonzert" (Elberfeld).

Winfried Wolf: „Variationen für Orcheſter über ein altitalieniſches Thema" (Berlin, Anfang Januar, unter Abendroth).

Bruno Stürmer: „Requiem" für vier Soloſtimmen, Chor, Orgel und Orcheſter (Kaſſel, 10. April 1936 unter Leitung von Dr. Robert Laugs).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FELIX DRAESEKE-FEIER IN COBURG.

5.—7. Okt. 1935.

Von Prof. Dr. Trunzer, Coburg.

Anläßlich des 100. Geburtstages dieſes Muſikers (geb. 7. Okt. 1835 in Coburg) veranſtaltete die Stadt Coburg, wo bekanntlich die Muſik eine traute Heimſtätte hat, eine würdige und höchſt eindrucksvolle Feier. Die Ausgeſtaltung zielte darauf hin, das Schaffen dieſes großen Muſikers in einem Querſchnitt in ſeiner Vielgeſtaltigkeit darzulegen. Der erſte Abend galt dem Symphoniker Draeſeke. Die Serenade D-dur, op. 49, ſein am meiſten gekanntes und anerkanntes Werk, iſt von ſüddeutſcher Prägung, in Heiterkeit und Frohſinn getaucht mit ſeinem Ständchen, ſeiner Sommernachtsſtimmung und ſeinem Brautlied. Die darauf folgende Symphonia tragica, op. 40 dagegen iſt ein Orcheſterwerk voller Wucht und gewaltiger Architektur, die muſikaliſche Ausdeutung von Schopenhauers Peſſimismus. Hingewieſen ſei beſonders auf die gewaltige Trauermuſik im Grave und auf das kämpferiſche, grandioſe Finale. Das Münchener Philharmoniſche Orcheſter unter Stabführung des Stuttgarter GMD Leonhardt ſpielte wohl unübertrefflich. Hierauf ſpielte der Berliner Pianiſt Johannes Krauß das Klavierkonzert in Es-dur op. 36, das ſchier unüberwindliche techniſche Fertigkeiten vorausſetzt. Dabei hat es einen großen Reichtum an muſikaliſchen Einfällen, ſo daß mit gutem Recht der Draeſeke-Biograph Dr. Roeder dieſes Konzert als „die letzte Spitzenleiſtung des Jahrhunderts" bezeichnet. — In einer Morgenfeier im Landestheater ſpielte das Bochröder-Quartett von den drei Streichquartetten Draeſekes zunächſt das Streichquartett in cis-moll op. 66, das gute klaſſiſche Linie zeigt und das prächtige Hornquintett B-dur op. 48, wobei die muſikaliſche Natürlichkeit in Melodie und Kontrapunktik beſonders feſſelt. Die Altiſtin der Dresdener Staatsoper Inger Karén ſang 4 Lieder von Draeſeke, aus denen die unverfälſchte Schlichtheit der deutſchen Seele herausklang. — In einem Kirchenkonzert ſtellte das Requiem in h-moll op. 22 das bedeutende Können Draeſekes auf dem Gebiete der musica sacra unter Beweis. Welch herrliche altdeutſche Kunſtformen ſind hierin mit neudeutſcher Ausdrucksform verkoppelt! Wie ergreifend ſind doch die kunſtvollen Sätze in: „Domine, Jeſu Chriſte" und welche Anmut des „Benedictus". Ein Adagio: „O Ewigkeit, du Donnerwort" und das Vorſpiel zum Myſterium „Chriſtus", übertragen von Schnorr von Carolsfeld, wie die Uraufführung eines „Symphoniſchen Andante", ſchlicht in Form, aber voller Seelenwärme, wurden noch dargeboten. — In einem der Gedenkfeier vorausgehenden Kammermuſikabend ſpielte der Pianiſt Rutz-Weimar die einzige Klavierſonate von Draeſeke, die Sonata quasi fantasia, die in ihrer orcheſtralen Struktur gewaltig und zugleich geiſtvoll wirkt.

Ergänzend ſei noch erwähnt, daß der derzeitige Vorſitzende der Draeſeke-Geſellſchaft Dr. Stephani von der Univerſität Marburg in einem geiſtvollen Vortrag: „Draeſeke und ſeine geſchichtliche Sendung" kluge und aufhellende Worte über den Meiſter ſprach. Er wies darauf hin, daß Draeſeke in ſeiner Symphonia tragica die Verſchmelzung von programmatiſcher und abſoluter Muſik vollzogen habe. Die Wende zur Überwindung einer homophonen Grundhaltung von der Frühklaſſik an bis zur Spätromantik hin durch polyphones Geſchehen ſei nicht erſt von Reger ab, ſondern ſchon von Felix Draeſeke ab beſtehend. — Dieſe ſo inhaltreichen Draeſeke-Tage zeigten den Zuhörern einmal, welch erſtaunlich reiche Produktivität dieſer Muſiker entwickelte. Und welch ſittlicher Ernſt und welches hehre Wollen enthalten all die Werke dieſes „großen Unbekannten"! Alles durchaus edle Muſik, gute klaſſiſche Tradition, dem deutſchen Gemüt ſo recht zuſagend. Die Zeiten, wo ein ſolcher Mann auf die Seite geſchoben werden konnte, ſind endgültig vorüber. Die Feſttage ſind verklungen, aber ſie ſind beſtimmt der Anfang der Anerkennung und der Wertſchätzung von Felix Draeſeke.

DAS 11. BADISCHE SÄNGERBUNDESFEST.

11.—13. Okt. 1935 in Karlsruhe.

Von Hermann L. Mayer, Karlsruhe.

Die Feier des 90jährigen Bestehens der Karlsruher Sängervereinigung, die als die wichtigste Stütze bei den Bestrebungen auf einen Landeszusammenschluß der badischen Sänger gelten kann, war Anlaß genug, das 11. Badische Sängerfest mit der Jubelfeier der Karlsruher Sänger-Vereinigung zu verbinden. Bei einem Rückblick auf die künstlerisch und den äußeren Formen nach glänzend verlaufene Doppel-Feier treten für den Betrachtenden ganz von selbst zwei Gesichtspunkte in den Vordergrund: einmal die Werthaltigkeit der von den einzelnen Kreisen und Gruppen — Vereine als solche traten erfreulicherweise so gut wie gar nicht in Erscheinung — gebotenen Leistungen und die daraus sich ergebenden Schlüsse auf den Stand der künstlerischen Arbeit des Männergesanges in Baden, zum anderen die Verankerung der Treue zu einem auf hohe Ziele ausgerichteten Männergesang und der Betätigung dieses Ideals im Volke wie die tiefwurzelnde Freude des Volkes an den Leistungen seiner Männerchöre.

Um mit letzterem zu beginnen: das 11. Badische Sängerfest, das weit über 50000 Sänger und Freunde des Männergesangs für zwei Tage in Karlsruhe versammelt hatte, war ein Volksfest in des Wortes wahrster und tiefster Bedeutung. Sprach schon die äußere Form überzeugend dafür — die prächtig geschmückte Stadt, die sich an den Abenden zudem noch mit dem Glanz eines „Lichtfestes" antat, bereitete den Sängern weit über die üblichen offiziellen Begrüßungsformalitäten hinaus eine bei ihrer sonstigen Zurückhaltung schlechthin erstaunlich herzliche Aufnahme und umgab die Sängergäste allenthalben mit einer herzlich begeisterten Verbundenheit —, so beseitigte der Besuch der festlichen Konzerte und der sonstigen Veranstaltungen den geringsten Zweifel daran: daß dies Fest aus dem Volke kam und mit seiner idealen Auswirkung unmittelbar ins Volk einging.

Begeisterungsstürme und Massenbesuche von Konzerten bei einer solchen Massenversammlung von aktiven Sängern mögen täuschen können, aber wenn man erlebte, wie sich spontan neben den Festkonzerten auf den Plätzen der Stadt, in Gaststätten, bei den Massenquartieren und am Bahnhof improvisierte Konzerte auftaten, in denen frischweg kunstvolle Chorlieder gesungen wurden, und wenn man die lebendig gespannte Teilnahme an den nach Fassungsvermögen und physischer Kraft meist recht anspruchsvollen Festkonzerten mitempfunden hat, dann wurde man sich erneut der unbedingten Volksverbundenheit des Männergesangs als eines gewaltigen kulturellen Wertfaktors voll bewußt. Mit herzlicher Freude wurde man der starken Kraftströme inne, die — in der fördernden, gedeihlichen Sphäre des neuen Deutschlands, des erwachten Bewußtseins unseres Volkstums, der neuen Gemeinschaft und der neuen Lebensinhalte — aus dem Volk und dem Volkstum dem Männergesang zufließen und durch ihn wiederum in der schöpferisch-künstlerischen Umformung von Dichtung und Musik mit mächtiger Wirkung ins Volk gehen. Die geradezu aufwühlende, hinreißende Erlebnishaftigkeit der aus dem Gedankengut der völkischen Feier genährten und für die Feiern des Volks bestimmten Chorlieder in der akustisch ganz ausgezeichneten, würdig ausgestatteten Markthalle, in der die Mehrzahl der Konzerte mit einer meist gegen 10000 zählenden Hörerschaft stattfand, bestätigte diese frohe Gewißheit.

Wir übergehen die mit dem Fest verbundenen eindrucksvollen Kundgebungen und versagen uns auch, manches treffende und grundsätzliche Wort, das Sängerführer und amtliche Vertreter an die Zehntausende richteten, wiederzugeben, um für das künstlerische Programm Raum zu gewinnen. Ein Überblick über die Programme der Hauptkonzerte, in denen die Gesamtchöre der drei Kreise des Gaues Baden und einzelne große Untergruppen sangen, wie der Sonderkonzerte, in denen in der Hauptsache kleine Gruppen benachbarter Vereine ihr Können zeigten und die somit über den festlichen Vordergrund hinweg auf die für Wesen und Geist entscheidende Alltagsarbeit Sicht boten, führten zu dem einwandfreien Ergebnis, daß im Aufbruch eines neuen Geistes und in der Gemeinsamkeit des Bewußtseins, „Vortrupp des singenden deutschen Volkes sein zu müssen" (wie es der Sängerführer formulierte), in der kulturellen Zielsetzung die kleinsten Chöre nicht hinter den Spitzenchorgruppen zurückstehen, daß sie sich nur im Leistungsumfang, aber nicht im künstlerischen Ernst und in der Verantwortung unterscheiden. Der Geist der „Liedertafelei" ist bedingungslos überwunden, in erster Linie durch den starken Krafteinstrom des Volksliedguts in den neuen Forderungen gemäßen Satzformen, wie sie im Programm-Rahmen dieses Festes von Armin Knab, Otto Jochum, Karl Kämpf, Hans Lang, Heinrich Cassimir, Wilhelm Jung, Ernst Ketterer, Georg Nellius u. a. vertreten wurden, in zweiter Linie durch die Chorliedschöpfungen der Gegenwart, die, aus dem neuen deutschen Lebens- und Gemeinschaftsgefühl heraus entstanden, den Chören große, zwar oft sehr schwere, aber ertragreiche Aufgaben stellen. Aufgaben, bei denen auch dem einfachsten Sinn aufgeht, daß hier an die Stelle klangseliger Chorschwelgerei über einer fragwürdigen poetischen Textmache der spannungsvolle, Geist und Seele fordernde Dienst an einer heiligen Sache getreten

ist. Die Forderungen, die z. B. Trunk in seinen früheren Chören wie in seinen letzten Arbeiten, den vaterländischen Chören und den „Liedern der Arbeit" stellt, die ebenso — um nur Einiges aus der schier überreichen Gesamtfolge des Festes zu nennen — für Graener (Deutsche Kantate), Joseph Haas, Otto Jochum (aus der Chorfolge „Ein Bauer bin ich"), Grabner in seinem „Fackelträger" und „Lichtwanderer", Knab in seinem „Bergarbeiterlied", selbstverständlich sind, lassen sich nicht mit der leichten Hand des schönen Materials, der harmonischen Sattelfestigkeit, der vierstimmigen melodischen Klangschönheit, der sauberen Intonation usw. abtun. Die neue Chormusik entfaltet aus einer neuen Gesinnung und einem nahen, sinnvollen Verhältnis zum Wort auch in der typischen Liedform völlig neue Gestaltungstendenzen, im wesentlichen auf den „Chorspruch" — der nicht immer in der absoluten Form der (bis auf den vierstimmigen Ausklang) durchgeführten Einstimmigkeit (über Bläserakkorden) von Hans Heinrichs' „Wir" zu erscheinen braucht — wie der Hymne und Motette. Ein Werk wie Kurt Lißmanns Kantate „Vom Menschen" steht mit seiner strengen Bindung an das gleichsam musikalisierte Wort trotz der unverkennbaren Motetten-Elemente seinem Grundcharakter nach dem Chorspruch im weiteren Sinne nahe. Gegenüber den romantisch-ausdrucksmalerischen Zügen, bei Graener, Hermann Ungers Soldatenlied und teilweise auch bei Trunk und dem jüngeren Philipp Mohler mit der harmonischen und rhythmischen Ausdrucksfarbigkeit seines „Tod in Flandern" — zu denen es hier eine hochinteressante Begegnung mit Peter Cornelius' wundervollem Chorlied „Der alte Soldat" gab — und der akkordischen Deklamation der Jochumschen Bauernchöre vergegenwärtigen Willy Sendt mit geistlichen Chören, aber auch Karl Wüst, Bruno Stürmer u. a. eine fortschreitende polyphone Auflockerung. Der mit Friedrich Gellerts Feierchören „Arbeitssegen" und „Deutsches Glockenlied" vertretene Typ macht sich aus einer genauen Vertrautheit mit den Leistungsmöglichkeiten und auf der Grundlage einer kraftvoll empfundenen Singbarkeit polyphone Wirkungen und eine auf große Feier-Ausmaße bedachte akkordische Deklamation in einer gediegenen Einheit dienstbar. Den entscheidenden Schritt auf das Neuland einer neuen Sinngebung und einer neuen musikalischen Form hat Franz Philipp in seiner deutschen Volkskantate „Heiliges Vaterland" getan, dem es gelang, jegliche schildernde Reflexion auszuschalten und den Chor mit einer symbolhaltigen Unterscheidung nach Lebensaltern, nach Rufern und Folgenden zum gewaltigen Verkünder einer völkischen Erlebnishandlung zu machen. Es wird auf diese bedeutsame Schöpfung, die von der Karlsruher Sängervereinigung prachtvoll wiedergegeben wurde und jubelnde Zustimmung fand, noch im Zusammenhang mit einer Charakteristik der neuen Werke Philipps ausführlich zurückzukommen sein. Wie Philipp, der sich im zwingend logischen und organischen Aufbau seiner Kantate der Ausdrucksergänzung durch einen funktionell eigenständigen Knabenchor und in einem Satz auch der Frauenstimmen, dazu sparsamer Orchesterfarben bedient, setzt die Mehrzahl der aufgeführten, aus dem Feiergedanken kommenden Werke zum wenigsten die Unterlegung mit Bläsern, vielfach aber auch, teils mit selbständiger Stimmfunktion, teils rein klangfarbig verwendet, Knabenchöre ein.

Umfang und Höhe der Leistungen verbieten uns in solch knapper Zusammenfassung nach den ausführenden Kreisen und Gruppen wie der interpretatorischen Arbeit der Dirigenten zu werten. Dagegen verdienen noch die kirchenmusikalischen Beiträge zum Fest — man hörte, gegenüber dem etwas geringen evangelischen Anteil mit Brahms' Fest- und Gedenksprüchen und einer volkstümlichen Kirchenmusik-Auslese, in den katholischen Kirchen Haydns Nelson-Messe, die e-moll Messe von Bruckner und eine erst vor kurzem ans Licht gekommene liebliche B-dur Messe von Kreutzer — besonders erwähnt zu werden.

Im ganzen: das künstlerisch und organisatorisch glänzend gelungene Fest hat mit einer Fülle von aufschlußreichen Eindrücken die freudige Gewißheit gegeben, daß der neue Geist bis in den letzten Winkel des Landes durchgedrungen und daß alles im begeisterten Aufbruch zu neuen großen Zielen ist.

MÜNCHENER TONKÜNSTLER-WOCHE.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

„Fände eine Veranstaltung wie diese in Italien oder in Frankreich statt, ein wie anderes Bild ergäbe sich. Denn der Romane arbeitet, bewußt oder unbewußt, auf den Effekt hin, der Deutsche aber fühlt sich allein seinem Werk und seinem künstlerischen Gewissen verpflichtet; an anderes denkt er nicht." — Diesen Worten, die der Begrüßungsansprache des Führers des Berufsstandes der deutschen Komponisten, Prof. Paul Graener, kernpunktartig entklangen, sollte in der Münchener Tonkünstler-Woche, einem letzten Nachhall des Festsommers, volle Bestätigung werden. Denn dieser Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Münchener Musikschaffen zeigte unsere Komponisten, Angehörige verschiedener Generationen, in leidenschaftlichem Ringen um die Bewältigung hochgesteckter künstlerischer Ziele, als Verfechter unterschiedlichsten Stil- und Ausdruckswillens. Geschwunden war die mehr spielerische, artistisch kühle, sachlichkeitsnüchterne Auffassung der Tonkunst; Ernst und heiliger Eifer, auch wo

letztes Gelingen noch versagt blieb, waren an deren Stelle getreten.

Zunächst sollte der außerordentliche Reichtum Münchens im lyrischen Schaffen offenbar werden. Die Ausgangspunkte waren dabei mannigfacher Art. Unmittelbar ans Volkslied knüpften die „drei Lieder für Sopran und Streichquartett" von Adolf Pfanner an, einem Lyriker aus innerstem Geblüte. Ihm reihen sich Vertoner, deren Schaffen bestimmende Anregung aus der vorbach'schen Periode zugeflossen ist. Davon zeugten die Lieder von Wolfgang von Bartels, unter denen „Landsknechte" im Bestreben nach möglichst lebendiger Charakterisierung freilich in lebhafte Fehde mit der von ihnen allzu kühn behandelten Harmonik geraten. O. E. Crusius fällt mit seinen Morgenstern-Vertonungen aus dem Musizieren vielleicht zu sehr ins Philosophieren. Karl Marx hat „Drei Gesänge nach Gedichten von Stefan George" für mittlere Singstimme und Kammerorchester gesetzt, dabei macht sich neben der Freude an Zeichnung und Linie zugleich ein tonmalerisches Element bemerkbar, das zu einer zweiten Gruppe von Lyrikern, den vorwiegend stimmungsmäßig betonten, hinüberleitet. Hier ist als naivster (das Wort ohne mindernden Nebensinn!) Vertreter Franz Dannehl zu nennen, der vor allem im „Erstandenen" einfache Mittel zu tiefgreifender Wirkung zu steigern vermag. Eine vom vollen Strom der Empfindung durchblutete, harmonisch ungemein reizvolle Eigenwelt hat Richard Würz in seiner Lyrik geschaffen. Siegfried Kallenberg bewegt zu blühender Entfaltung des Kolorits in seinen „Duetten für Sopran und Tenor" den Apparat eines klangcharakteristisch wirkungsvoll zusammengesetzten Kammerorchesters. Alfred von Beckerath, einer jüngeren Generation entstammend, sucht ebenfalls in der Wahl der die Singstimme ummalenden obligaten Instrumente (Klarinette, Cello, Harfe) die den Hölderlinschen Gedichten verwandten Grundfarben; ein feiner Zug, wenn das unerwartet trauervolle Nachspiel zu „Frühling" anzudeuten scheint, daß dies Gedicht in die Zeit von Hölderlins geistiger Umnachtung fällt. Eine dritte Gattung musikalischer Lyrik stellt endlich das gedankliche Element, dem sich die ebenfalls vorhandene Stimmungsmäßigkeit mehr unterordnet, in den Vordergrund. Stärkster Wurf auf diesem Gebiete Oscar von Panders „Im Strom". Philippine Schick zeigt sich immer wieder vom Todesproblem gefesselt, mit dem sie sich in neuen „Liedern des Todes" musikalisch auseinandersetzt. Joseph Suder findet nach Versen eigener Handschrift persönlichen Ausdrucksstil.

Auch in der Instrumentalmusik ward ähnliche Vielfältigkeit des Stilwillens erkennbar. Ein Werk wie das zur Uraufführung gelangte Flötenkonzert von Karl Bleßinger fühlt sich mit allen Pulsen in die große Empfindungsheimat der Klassik zurück, huldigt mit feinem Instinkt dem bukolisch pastoralen Wesenscharakter des Soloinstruments und gewährt zudem in der Kadenz virtuosem Verlangen des Spielers Raum. Das ebenfalls uraufgeführte Orchesterwerk von Hellmut Saller „Thema, Variationen und Rondo", ein musikantisch bewegtes und klangfesselndes Stück, krankt freilich an dem Fehler, daß der Variationencharakter zu wenig durchschlägt und dem unbefangenen Hörer vielleicht gar nicht zum Bewußtsein kommt. Aus dem festlich heroischen Erleben der Zeit heraus empfunden und gestaltet der empfindungsmäßig breit ausladende „Hymnus" für Chor und Orchester von Ernst Schiffmann sowie das „Festliche Vorspiel zu einer nationalsozialistischen Feier" von Carl Ehrenberg, ein mitreißendes Stück in seinem durch Kontrapunkt und geistvolle Verwendung bekannter Weisen geadelten Potpourricharakter. Gerhart von Westermans Violinsonate in G-dur ist ebenfalls ein schwungvolles, im Adagio stimmungshaltiges Werk. Die „drei Sätze für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott" von Gustav Kaleve wachsen mit der musikantischen Bewegtheit der „Gigue" über den anfänglichen Charakter sorgfältiger Klangstudien hinaus. Walter Lampes Streichquartett in D-dur, am unmittelbarsten in den besinnlichen, wirkliche Tiefen erlotenden Partien, fesselt als Schöpfung meisterlicher Reife. Voll ungebrochenen Temperamentes gesundfrischer Jugend meldete sich Cesar Bresgen mit seinen „Dorfmusikanten" zu Wort. Eine erfreuliche Talententdeckung, denn diese fünf kleinen Stücke besitzen, wenn auch ihr Humor zuweilen noch etwas besser rationiert werden dürfte, den gewinnenden Scharm übersprudelnder Laune, lassen kecke parodistische Einfälle aufblitzen und entführen mit unmittelbar hinreißendem Schwung in ein Reich lachender Heiterkeit. August Reuß, der uns vor wenigen Wochen entrissene Meister, war mit seinem Trio für Flöte, Geige und Bratsche sowie dem Klavierkonzert vertreten. Vor allem das tief aufwühlende Erlebnis des Konzerts ließ wohl jedem inne werden, daß ein Großer von uns gegangen.

In den Dienst der Ausführung hatten sich zahlreiche namhafte Künstler, das Kammerorchester Schmid-Lindner sowie das große Orchester des Reichssenders München unter Leitung von Hans Adolf Winter gestellt.

Als begrüßenswerte Neuheit bleibt noch zu erwähnen, daß die von der Stadt München unter Mitarbeit des Berufsstandes der deutschen Komponisten ins Leben gerufene Festwoche, allen nach Musikerleben verlangenden Volksgenossen durch freien Eintritt zugänglich gemacht wurde. Zahlreich wie noch nie füllten die Besucher die Säle, die sich mehrfach als zu klein für den Andrang erwiesen. Wenn

damit nur ein Teil der Gekommenen dauernd der Musikpflege und vor allem der Anteilnahme am zeitgenössischen Musikschaffen gewonnen sein sollte, dann dürfen die Veranstalter auf den ideellen und kulturellen Erfolg der Münchener Tonkünstlerwoche mit Befriedigung und Stolz blicken!

II. STUTTGARTER HEINRICH SCHÜTZ-FEST

vom 12. bis 15. Oktober 1935.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Nachdem sich der Stuttgarter Kammerchor seit 1923 des deutschen Großmeisters besonders angenommen hatte, erhielt das erste Schütz-Fest von 1931 nun seine Fortsetzung in einem zweiten, noch größeren, das jene langjährigen Bemühungen mit dem natürlich gewachsenen Erfolg belohnte; die rege Teilnahme übertraf sogar alle Erwartungen. Beide Feste waren gefördert durch das Einvernehmen mit der Neuen Schütz-Gesellschaft. Der Gedanke aber, die Schütz-Werbung hier in Stuttgart recht wirksam zu gestalten, ist mitsamt seiner neuerlichen Durchführung das Verdienst des ungemein rührigen Kapellmeisters Martin Hahn, der als Leiter des Vereins für klassische Kirchenmusik und als Dirigent von Volks-Symphonie-Abenden seit langem unsere Musikpflege belebt und befruchtet.

Kein Wunder, daß es ihm gelang, außer Klassischem Verein und Kammerchor auch den Singchor zu St. Leonhard, geleitet von Hellmut Aichele, und einen neuen Stuttgarter Kantatenchor, geführt von August Langenbeck, zur Mitwirkung heranzuziehen. Letztere Vereinigung eröffnete das Fest mit einer Auswahl weltlicher Madrigale (aus Band 9 und 15) und berücksichtigte sodann den 2. und 3. Teil der Symphoniae sacrae; die Wiedergabe stand auf hoher Stufe, und flößte in allem, worauf es bei Schütz ankommt, Achtung ein. Der Kirchenchor unter H. Aichele hatte für sich Festgottesdienst und Abendkonzert, Geistliche Chormusik (1648) und Geistliche Gesänge (1657) erkoren; wenn nicht alles gleich gut gelang, tut dies der Auffassung und den Verdiensten des erfahrenen Chorleiters keinen Eintrag. Der große Chor des Klassischen Vereins unter M. Hahn bewältigte drei herrliche Psalmen (Band 2, Nr. 10, 12; 3, Nr. 5). Seinem Kammerchor hatte Hahn nicht bloß das Vaterunser (Band 11), sondern noch drei andere Werke anvertraut: die deutsche Totenmesse (Band 12) für Heinrich Reuß, die 7 Worte und die Matthäuspassion. Dieser Chor erfüllte seine Aufgabe gleichfalls in einer Weise, die tiefen Eindruck machte.

Das erforderliche Orchester stellten die Württ. Hochschule für Musik und das neue Landesorchester (Gau Württtemberg und Hohenzollern), das auch schon unter Knappertsbusch gespielt hat. Am Cembalo walteten Karl Isenberg und Erich Ade; an der Orgel Karl Isenberg, Hellmut Aichele, Walter Lutz. Als Sopranistin von hervorragendem Können und beschwingtem Vortrag bewährte sich Adelheid Laroche. Den rechten Stil traf der allgemein geschätzte, über eine edle Stimme verfügende Bassist Hermann Achenbach (u. a. als Christus in der Passion). Sympathisch und ausdrucksvoll sangen Hildegard Treutler (Sopran), Margret Langen (Altarie: Erbarm dich), Theodor Lamm (Evangelist in der Passion), Hermann Schulz (Tenor), Walter Ehrmann (Jesus in den 7 Worten).

Die einzelnen Vortragsfolgen zeigten deutlich das Bestreben, ein Bild vom ganzen 17. Jahrhundert zu entwerfen, also Schützens Gesangsmusik besonders nach Seiten der Orgel und des Cembalos, der Kammermusik und des Orchesters, auch des weltlichen Liedes zu ergänzen. Gegen diesen begreiflichen Gesichtspunkt wäre einzuwenden, daß sich der Hörer aus dem, was zwischen Schütz eingestreut wurde, doch keine klaren Begriffe bilden konnte, zumal die alte Gewohnheit des Wechsels oder der Einrahmung die Programme beherrschte. Die Orgel war vertreten durch Scheidt, Scheidemann, Froberger, Tunder, Weckmann; Organist Aichele versteht es, alte Meister durch wirksam aufbauende Registrierung nahezubringen. Mit Scheidts Veränderungen über das Volkslied „Ach du feiner Reiter" besiegelte Karl Isenberg, der sich schon mehrfach hervorgetan hatte, den Ruf eines grundmusikalischen, mit allen Wirkungsmöglichkeiten vertrauten Cembalospielers. Ferner hörte man eine Triosonate von Vierdanck und an Orchesterstücken Intrada und Courant von Scheidt, Canzona und Paduana von Schein, Intrada von Melchior Frank, Paduana von Bartholomäus Praetorius. Einige „Waldliederlein" von Schein, „Neue Arien" des warmherzigen Adam Krieger warfen ein Licht auf Entwicklung des weltlichen Liedes.

Der geschichtliche Boden, aus dem Schütz herauswuchs, die Umgebung des ganzen Schütz-Kreises, die Bedeutung der Werke des Meisters, das alles wurde am ersten Abend erklärt von Dr. Willy Fröhlich, dessen Vortrag dankbare Aufnahme fand. Noch harren reichhaltige Gruppen von Schütz, wie die Dialoge oder die lateinischen Gesänge, bei uns der planmäßigen Erschließung. Für Passionen und Oratorien wäre im Gang des Kirchenjahrs regelmäßiger Anlaß gegeben.

Leider sind Schützens Werke für die Bühne verschollen. Dafür bot (als sechste Veranstaltung!) sehr anschaulichen Ersatz eine der ersten italienischen Opern: der „Orfeo" von Monteverdi. Die Morgenfeier im Kleinen Hause — leider soll sie

nicht wiederholbar sein — bedeutete allen Hörern ein überraschendes Erlebnis, dem Freunde der Operngeschichte eine unvergleichliche Belehrung. Welche Größe in den Instrumentalsätzen, welcher Reichtum in den Chören! Dazu der ausdrucksvolle Bühnenvortrag der handelnden Personen. Karl Orffs Bearbeitung ist in manchen Punkten anfechtbar. Trotzdem hinterließ die schöne Wiedergabe herrliche Eindrücke. Yella Hochreiter lieh der Hauptrolle (die Monteverdi für Tenor bestimmte) ihre warme lebensvolle Altstimme. Die von Hubert Heinen eingeübten Chöre klangen frisch und voll. Der musikalische Sachwalter des Ganzen, Prof. Leonhardt, verstand es, dem altehrwürdigen Werke den sachgemäßen Stil und den großen Zug zu wahren; Prachtvolles leisteten im Orchester die Bläser.

REICHSTAGUNG DES „BAYREUTHER BUNDES" IN WEIMAR.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Unter zahlreicher Beteiligung fand soeben in Weimar die Reichstagung des über ganz Deutschland verbreiteten „Bayreuther Bundes" statt, die in allen ihren Teilen wohlgelungen verlief. In der Hauptversammlung wurden eine Reihe wertvoller Vorschläge angenommen, die dem Ausbau und Ziele der idealen Bundesinteressen förderlich sein dürften. Der „Öffentlichen Kundgebung" wohnten die Spitzen der Regierung, der Stadtverwaltung und viele Prominente der Kunst- und Geisteswelt bei. Prof. Dr. Oberborbeck leitete das große Festkonzert unter Mitwirkung der ausgezeichneten Weimarer Staatskapelle, wobei man eine beachtliche Deutung der 7. Symphonie von Bruckner erlebte. Das einsätzig romantische Violinkonzert von Siegfried Wagner vermittelte Prof. Müller-Crailsheim mit schönem stilvollen Ton, während Frau Anne Lonk die „Wesendonck-Lieder" feinsinnig sang. — Auch das „Meistersinger"-Vorspiel und der „Wach-auf-Schlußchor" wirkten unter demselben Dirigenten höchst eindringlich. In einer „Morgenfeier", umrahmt von Wagner- und Lisztgesängen, sprach ebenso tiefgründig wie begeisternd Geheimrat Prof. Dr. Golther-Rostock über den künstlerischen Werdegang von Wagners „Lohengrin", der bekanntlich 1850 zum erstenmale unter Franz Liszt in Weimar aufgeführt wurde. — Eine Festaufführung des Werkes am Deutschen Nationaltheater unter Staatskapellmeister Paul Sixt unter Mitwirkung bester Opernkräfte bot eine erstrangige Meisterleistung. — Vom Führer und Reichskanzler Adolf Hitler und Frau Winifred Wagner waren in herzlichen Worten gehaltene Glückwunschschreiben eingelangt, die große Freude unter den Festteilnehmern auslösten.

Auf Beschluß des Bundesvorstandes wurde der um das Wagnerwerk verdiente Tonkünstler Alfred Pellegrini-Dresden zum „Bundes-Kulturwart" ernannt. Den Vorsitz des „Bayreuther Bundes" führt nach wie vor Reichsbundesführer Christian Lorenz in Karlsruhe. — Mit einer stimmungsvollen Schlußfeier auf der Wartburg in Eisenach, auf der Präsident Prof. Dr. Peter Raabe von der Reichsmusikkammer sprach und der Münchner Bariton Westermann sehr stilvoll Wagners „Wolframlieder" mit Harfenbegleitung vortrug, klangen die ebenso wertvollen wie genußreichen Festtage der Reichstagung aus. — Das nächstjährige Bundesfest wurde für Mitte Juli in Bayreuth angesetzt.

KONZERT UND OPER

BRESLAU. Unser gesamtes Theaterleben ist mit dem Beginn der neuen Spielzeit in einer Hand vereinigt worden. Der Generalintendant der Oper, Berg-Ehlert, ist zugleich verantwortlich für das in städtische Regie übernommene Schauspielhaus (Operettenbühne) und das der „Kraft durch Freude"-Organisation unterstehende Gerhard-Hauptmann-Theater, in dem das leichte Volksstück mit und ohne Musik gepflegt werden soll. Da das klassische Schauspiel mit der Auflösung des Lobetheaters keine eigene Pflegestätte mehr hat, wird es von nun an zweimal in der Woche in den Räumen der Oper betreut. Bei einem selbständigen Operettentheater erübrigt sich dann allerdings die Aufnahme der leichten Muse in den Opernspielplan, der durch das Schauspiel an sich schon um ein Drittel gekürzt ist, und wir hoffen, daß die „Lustige Witwe" nur versehentlich im Stadttheater abgestiegen ist.

Die ersten Aufführungen in der Oper waren von dem Willen geleitet, nur bis ins letzte Detail durchgearbeitete Vorstellungen herauszubringen und so durch Qualität zu werben. In diesem Zeichen standen: Die Zauberflöte, Aida, Bohème, Tannhäuser, der Maskenball, Zar und Zimmermann und der Barbier von Bagdad. Durch die vielfachen Neuverpflichtungen erhielten die ersten Aufführungen einen besonderen Anreiz. Das Ensemble ist so zusammengesetzt, daß nun wieder dieser oder jener Künstler einen besonderen Anziehungspunkt für das Publikum bilden kann. Mit Artur Bednarcyk vom Staatstheater Bremen, haben wir einen jugendlichen Heldentenor gewonnen, der im „Maskenball" und der „Aida" Gelegenheit hatte, mit seinem kraftstrotzenden, metallenen Stimmaterial zu glänzen. Aus Halle kam Anton Imkamp, der als Barbier von Bagdad bereits einen großen Triumph feierte.

Robert Hager (Staatsoper München) gab mit dem Zar und dem Grafen Ankarström (Maskenball) Proben eines großen gesanglichen Könnens und einer hervorragenden schauspielerischen Begabung, wie sie Sängern in den seltensten Fällen eigen ist. Herr Hager ist wohl der größte Gewinn für unsere Bühne. Für das Fach der Koloratursängerin, das zuletzt Frau Sack vertrat, ist mit Elisabeth Weißbach ein vielversprechender Nachwuchs gewonnen worden. In Annelies Kupper, einer Breslauerin, die als Pamina zum ersten Mal auf den eine Welt bedeutenden Brettern stand, reift eine Künstlerin heran, von der man die größten Überraschungen zu erwarten hat. Über die anderen neuverpflichteten Kräfte: L. Neitzer, M. Cuno, L. Legal, L. Carola, A. Arras, W. Miller und A. Sprankel sollen erst die nächsten Aufführungen endgültigen Aufschluß geben.

Das Konzertleben kommt erst langsam in Fluß. In einem Schülerabend bewies der weit über die Grenzen unserer Heimatprovinz, ja des Vaterlandes hinaus bekannte Pianist und Kammermusikspieler B. von Pozniak, daß er seine Künstlerschaft auch seinen Schülern zu vermitteln vermag. Ein Liederabend gab der heimischen Altistin J. Hoppe Gelegenheit, ihre Befähigung als Sängerin erneut unter Beweis zu stellen. Seit vielen Jahren ist der Meistersche Gesangverein in Kattowitz (Dirigent Prof. Lubrich) der repräsentative Träger deutscher Kultur in Oberschlesien. Wir hatten Gelegenheit, den berühmten Chor, nach einer beendeten Deutschlandfahrt in einem eindrucksvollen Konzert zu hören.

Heinrich Polloczek.

DARMSTADT. Im weiteren Verlauf der vergangenen Spielzeit konnte ein gewisser Aufschwung festgestellt werden, vor allem durch einige gute Neuinszenierungen bezw. -einstudierungen. Die „Entführung" gelang sehr fein. (GMD Friderich, Lea Piltti, Regina Harre, Hermann Schmid-Berikoven ...) Für die gute „Tristan"-Aufführung setzten sich Joachim Sattler und Berta Obholzer a. G. ein; die Temponahme Friderichs erschien uns bisweilen zu gedehnt. Den „Troubadour" (mit Thea Consbruch als Leonore) gestaltete KM Heinrich Hollreiser a. G. ganz vorzüglich. Wenig erfreulich war Otto Wartischs „Kaukasische Komödie", die — mit frostigem Schweigen angehört — verdient abgelehnt wurde. Strauß' „Josephslegende" zeigte Alice Zickler, Paul Böhm und die Tanzgruppen auf seltener Höhe. Graeners „Friedemann Bach" wurde unter KM Hans Blümer trotz nicht ganz glücklicher Rollenbesetzung ein starker Erfolg (Liselott Ammermann, Heinrich Blasel ...). Blümer leitete auch den „Rigoletto", in dem sich Karl Köther, Hermann Schmid-Berikoven und vor allem Lea Piltti auszeichneten. (Es erscheint mehr als unverständlich, daß man diesen hervorragenden Koloratursopran nicht weiter verpflichtet hat!) — Die 3 großen Gedenktage des Jahres 1935 wurden durch Aufführungen der Matthäus-Passionen von Schütz und Bach und Händels „Theodora" begangen. Im 4. Meisterkonzert der NSKG wirkten Maria Maser-Schilling (Alt) und Cyrill Kopatschka (Violine) erfolgreich mit; GMD Hans Weisbach zeigte, daß er eine der wenigen ganz großen Dirigentenpersönlichkeiten ist; er feierte einen wahren Triumph! — In weiteren Konzerten stellten sich Otto Drumm (Strauß: Violinkonzert), Rosalind v. Schirach (Roselius, Strauß) und Else C. Krauß (Brahms' d-moll-Konzert) als Solisten vor. Von einer „Eroica"-Aufführung erwarten wir inhaltlich weit mehr, als Friderich bot. Herm. Schmid-Berikoven bewährte sich in einem eigenen Abend auch als Konzert-Sänger (Schubert-Wolf). Der Beginn der neuen Spielzeit bot den neuen Kräften in einigen Wiederaufnahmen Gelegenheit, sich vorzustellen: „Rigoletto" geriet wesentlich matter als im Vorjahr (man merkt, wie sehr uns da Lea Piltti fehlt. H. Janßen (Herzog) führte sich vielversprechend ein. „Lohengrin" (KM Dr. Bitter) gelang gut, nicht zuletzt dank Hildeg. Kleiber (Elsa). Auch „Friedemann Bach" erschien uns diesmal besser; leider störten Überdeckungen und das zu breite Tempo im Vorspiel zum 3. Akt (Dr. Bitter); H. Janßen wird in die Titelrolle hineinwachsen. — Die Neuinszenierung des „Holländer" (GMD Friederich) litt an Übersteigerungen und einem nur z. T. geglückten Bühnenbild (Max Fritzsche), brachte jedoch sehr gute gesangliche Leistungen (Liselott Ammermann, Heinrich Blasel) und ausgezeichnete Chöre (Siegfried Wick). Der „Barbier von Bagdad" (Dr. Bitter) war musikalisch eine sehr erfreuliche Leistung, die aber gesanglich-darstellerisch noch reifen muß. Im „Waffenschmied" konnten Georg Wieter und Grete Welz einen schönen Erfolg buchen, an dem Martha Siebel und die Herren Köther, Kuhn und Schmidt-Berikoven guten Anteil haben. KM H Hollreiser bestätigte mit der Betreuung des Werkes, daß unsere gute Meinung von seinen Fähigkeiten zu Recht besteht. — Konzerte: Sürmanns etwas epigonale Es-dur-Sinfonie erfuhr unter GMD Friederich eine gute Wiedergabe. Walter Giefeking spielte meisterhaft Schumanns poesievolles a-moll-Konzert, dessen herrlicher Eindruck durch Berlioz' „Römischen Karneval" leider fast völlig verwischt wurde! — Otto Drumm spielte Violinsonaten von Beethoven, Schubert und Richard Strauß; Theo Herrmann (Hamburg) sang heitere Lieder von Schubert und Loewe.

Paul Zoll.

FRANKFURT a. Main. Die Oper eröffnete nach etlichen „großen Werbe-Abenden“, an welchen sich die zahlreichen, neu verpflichteten Kräfte vorstellten, ihre Spielzeit (vorläufig im Schauspielhaus) mit Flotows unverwüstlicher „Martha“, der W. Felsensteins Spielleitung in geschmackvollen Bühnenbildern L. Sieverts, vereint mit Arthur Grübers musikalisch sorgfältiger Führung, ungemein frischen Antrieb gab. Eine von Dr. O. Wälterlin in Bühnenbildern Caspar Nehers neu inszenierte, sehr reizvolle Aufführung von Lortzings „Wildschütz“ gefiel unter der musikalischen Leitung von Georg Ludwig Jochum sehr, zumal die Titelrolle mit Robert vom Scheidt gesanglich und darstellerisch ausgezeichnet besetzt war.

Die beiden ersten Freitagskonzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft standen unter Georg Ludwig Jochums musikalischer Leitung. Man hörte, außer einer etwas glanzlosen Wiedergabe der „Oberon“-Ouverture von K. M. v. Weber, Bruckners 3. und Schuberts h-moll-Symphonie in vorzüglicher Darstellung. Als Solisten wurden gefeiert: Edwin Fischer, der Beethovens Es-dur-Konzert einzigartig spielte, Viorica Ursuleac (mit Liedern und Arien von R. Strauß) und Helmut Schuhmacher (Violine) und Otto Bogner (Violoncell), welche mit dem Vortrag von Brahms' Konzert für Violine und Violoncell a-moll beste Könnerschaft bewiesen.

Der Beethoven-Abend der Münchner Philharmoniker (im ausverkauften großen Saalbau-Saal) brachte unter S. von Hausegger in bewundernswerter Spieldisziplin und Frische des Orchesters die 3. „Leonoren“-Ouverture und die 7. Symphonie. Der einheimische Meisterpianist Alfred Hoehn spielte das G-dur-Klavierkonzert, ebenso von stürmischem Beifall überschüttet, wie das Orchester, welches aufs Beste seinen traditionellen, künstlerischen Ruf bestätigte.

Die älteste musikalische Lehranstalt der Stadt Frankfurt a. M., die „Frankfurter Musikschule“, von dem Begründer Heinrich Henkel auf dessen älteste Tochter, die jetzt 81jährige Sophie Henkel und ihren jetzt seit 27 Jahren tätigen Mitdirektor Henri Pusch übergegangen, feierte mit einer schlichten Gedenkstunde im Saalbau das Jubiläum ihres 75jährigen Bestehens. Eine Reihe bedeutsamer tüchtiger und fachkundiger Musiklehrkräfte und namhafte Musiker sind aus diesem seit 10 Jahren staatlich anerkannten Musikinstitut hervorgegangen, das sich stets aus eignen Mitteln zu erhalten wußte und dessen Weiterbestehen sich Frankfurt zu selbstverständlicher Ehrenpflicht rechnen sollte. August Kruhm.

HALLE a. S. In der ausgehenden Spielzeit gab es unter Leitung von W. Trolldenier noch Butterfly, die etwas handfest geriet, und in recht sauberer Form den Wildschütz, worin sich der beliebte, vielseitige Bassist Imkamp verabschiedete. Zum Schluß konnte unter der anregenden Führung von K. Hamann der Zigeunerbaron für Mitglieder der NS-Gemeinschaft „KdF“ mehrmals vor ausverkauftem Hause in Szene gehen.

Die volkstümliche Händelfeier gipfelte in einer ausgezeichneten Wiedergabe des „Herakles“ durch die Robert-Franz-Singakademie unter Prof. Rahlwes und einem höchst fesselnden Orchesterkonzert unter GMD Vondenhoff. Außer Händel selbst (Concerto grosso h-moll und doppelchöriges Konzert 28) berücksichtigte es auch seine Zeitgenossen. Besonders starken Eindruck hinterließen die Arien von Erlebach. Für die allen Volksgenossen zugängliche Feierstunde im Stadthaus war Prof. Schering als Festredner gewonnen, der die Quellen aufzeigte, aus denen das Genie Händels seine Kräfte sog. In feiner Ausführung bot A. Bohnhardt mit Mitgliedern seines Quartetts und Irma Thümmel am Cembalo zwei Kammertrios. Mit Genugtuung begrüßt wurde die Verleihung der Händel-Plakette an den KMD Boyde, der sich an der Spitze des Paulus-Kirchenchors schon seit Jahrzehnten für die Werke des hallischen Meisters eingesetzt hat. Auch der Jugend wurde die Kunst in einer besonderen Feier nahegebracht. Der als Abschluß geplante eigentlich volkstümlichste Teil der Veranstaltung, ein Wasserfest auf der Saale mit Feuerwerk und der entsprechenden Musik von Händel, fiel leider infolge strömenden Regens aus.

Über das Gausängerfest kann bei der fast unübersehbaren Fülle der Darbietungen, zumal vielfach verschiedene Konzerte zeitlich zusammenfielen (u. a. 16 Stundenkonzerte!), nur kurz andeutend berichtet werden. Aus dem Festkonzert der hallischen Chöre sei die Uraufführung der wertvollen Kantate „Der steile Weg“ von Bruno Stürmer unter Leitung des Kreischormeisters O. Weu hervorgehoben.

Ein bemerkenswertes Jubiläum beging der Organist der Marktkirche O. Rebling, der seine 300. Orgelfeierstunde darbot. Ein Rückblick auf die hiermit seit 1921 geleistete Arbeit läßt erkennen, wie zielbewußt er vorgegangen ist. Das Schaffen von Bach und Reger ist lückenlos zu Gehör gebracht, die Gegenwart ist mit den besten Meistern vertreten, auch mancher Komponist von weniger hohem Rang hat seine Auferstehung erlebt, so daß sich ein umfassendes Bild der gesamten Orgelliteratur ergibt. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. Auch der beginnende Hamburger Konzertwinter sticht mit vollen Segeln in die stürmisch bewegte See unserer Tage.

Den Anfang machte ein (leider nur mäßig besuchtes) Gastspiel der der NS-Kulturgemeinde angeschlossenen „Deutschen Musikbühne“

im Operettenhaus an der Reeperbahn. Sie erprobte hier — nachdem sie in Neustadt a. O. bereits sommerlichen Vorbereitungen nachgegangen war — ihren künstlerischen Aktionsradius, der von der leichten Operette über das deutsche Singspiel, die deutsche Spieloper bis zur Wagnerischen „Walküre" reicht. Hingebungsfähiger Spieltrieb, kluge organisatorische und regietechnische Ökonomie sicherten dieser einzigen (und einzigartigen) Wanderbühne Deutschlands einen vollen künstlerischen Erfolg, der sich inzwischen auch in Berlin fortgesetzt hat. Und nun: ahoi zur weiteren Kulturmission in den deutschen, theaterfreudigen Gauen! Der „Eiserne", der neulich durch technischen Mißstand im Operettenhaus bei einer anderen Vorstellung nicht mehr „hoch" wollte, besiegelte einstweilen auch symbolisch das weitere Schicksal der Reeperbahn-Bühne. Denn inzwischen ist Direktor Sygaud mit seinem Operettenstab nach gegenüber, in die seit längerem brach liegende „Volksoper" übergesiedelt, wo mit dem neuen Kollo („Ein Kaiser ist verliebt") Thaliens leichtbeschwingter Auftakt begann.

Die Hamburgische Staatsoper verzeichnete inzwischen drei Neueinstudierungen, und zwar zwei Neuinszenierungen und eine Erstaufführung. Heubergers „Opernball" ist kein „Wiener Blut". Doch die Oper rettete den Opernball durch eine trefflich und beschwingt in Szene gesetzte Neuinszenierung, die pariserisches Parfüm über eine zweitklassische wienerische Arbeit stäubt. — Der neue „Tannhäuser" gibt sich unter Eugen Jochums Leitung sanguinisch und schwerblütig, mit einem sakralen Unterton, der auch in der verhaltenen Regie Oscar Fritz Schuhs, in den gedämpften Bühnenbildern Gerd Richters entsprechend verstärkt wird. Die Aufführung fängt auch dort, und das ist ihr Gutes, Wagnersche Tonsprache ein, wo die Frische der Musik gebrochen erklingt. — Den Händelschen „Julius Cäsar" schließlich bringt man in der (derzeit verdienstlichen, heute durchweg überholten) Hagenschen Fassung. Man bringt dabei die Absichten dieses Händelschen Pioniers auf eine, was Theaterwirksamkeit anbetrifft, lebensvolle und durchaus auch lebensfähige Aufführungsebene. Allerdings vermittelt der Stand der jetzigen Händelforschung in Hinsicht auf die Bearbeitungsfrage und den Darstellungsstil heute grundlegend andere Erkenntnisse. Diese Erkenntnisse heute lebensfähig zu gestalten, gehört bei den Bemühungen um die ursprüngliche Zitierung des originalen Händelschen Geistes zu den heute wichtigsten Forderungen einer stilverpflichtend arbeitenden deutschen Opernbühne. Pult (Schmidt-Isserstedt) und Regietisch (Rudolf Zindler) arbeiteten auf der Ebene der Hamburgischen Erstaufführung Hand in Hand. Neue Kräfte, wie der Cäsar Karl Kronenbergs (früher Opernhaus Nürnberg) und die Kleopatra Claire Autenrieths (früher Staatstheater Kassel) gaben der Aufführung ein verheißungsvolles sängerisches Gepräge.

Die Schilleroper an der Großhamburger Grenze hat sich inzwischen organisatorisch und auch künstlerisch gehäutet. Sie wurde, durch organisatorische Vereinbarungen, mit Beginn dieser Spielzeit eine „Kraft durch Freude"-Bühne zu volkstümlichsten Preisen. Sie führte das praktische Zusammengehen mit dieser Organisation mit dem „Troubadour" auch künstlerisch recht verheißungsvoll ein. Hoffentlich erhalten wir damit in kommender Zeit auch hier eine volkstümliche Opernbühne nach Berliner Muster!

Das erste Konzert unseres Philharmonischen Staatsorchesters galt dem Gedenken Händels und Bachs. In orchestraler Überdimension erlebte Händel (F-dur-Konzert für zwei Bläserchöre und Streichorchester) eine pompöse Wiederauferstehung. Beim Bach (Fünftes Brandenburgisches Konzert) wurde der langsame Satz durch unangebrachte Terzen- und Sextenauffüllungen unnötig versüßt — klangliche Mätzchen, die der französische Meisterpianist Alfred Cortot (der nachher das Schumannsche Klavierkonzert hinreißend spielte), auch wo er am Klavier statt am Cembalo sitzt, nicht nötig hat. Leidenschaftlich deutete GMD Eugen Jochum darauf die Zweite Sinfonie von Brahms bei dem viel zu langen Konzert aus.

Als besondere Überraschung und als ein gern entgegengenommenes Geschenk brachte Wilhelm Furtwängler in seinem ersten Gastkonzert mit den Berliner Philharmonikern die Uraufführung des neuen Pfitznerschen Cellokonzerts mit, das durch seine schöpferische Wichtigkeit an anderer Stelle dieses Heftes seine besondere Würdigung erfahren wird. Zwei klassische Romantiker, Weber und Schubert, umrahmten mit der „Oberon"-Ouvertüre und der C-dur-Sinfonie das im Zeichen künstlerischer Hochkultur stehende Gastkonzert.

Mit zwei Sonntagskonzerten eröffneten GMD Richard Richter und die Hamburger Philharmoniker inzwischen die Reihe der unterhaltsamen und kulturell wichtigen Volkstümlichen Konzerte.

In der Michaeliskirche sangen unter Karl Straubes Leitung die trefflichen und einzigartigen Thomaner. In zwei Kirchenkonzerten gedachte der unter Karl Paulkes Leitung stehende Staatliche Hamburger Kirchenchor des 350. Geburtstages von Heinrich Schütz. Angesichts der wichtigen und unerläßlichen kirchenmusikalischen und volkstümlichen Mission wäre es ein Jammer, wenn dieser, auf hoher künstlerischer Stufe stehende Chor harten und in diesem Falle falschen wirtschaftlichen Erwägungen zum Opfer fallen müßte. Die Pflege protestantischer Kirchenmusik (wer hat, wie Paulke, Bachmotetten

in so lückenloser Zahl zur vespermäßigen Aufführung gebracht?) würde dadurch in Hamburg eine grundlegende Einbuße erfahren. Die erste Doppelveranstaltung in Hamburg-Altona durch die Bach-Gemeinschaft brachte ein kammermusikalisches Programm klassischer Meister, das sich ebenfalls an Bach und Händel orientierte.

60 Jahre Volksmusikpflege betreibt nun schon der Hamburger Bandoniumklub „Melodia", der, von der Öffentlichkeit wenig beachtet, mit befreundeten Vereinen sein entsprechendes festliches Jubiläum beging. Man sollte derartigen volksmusikalischen Bestrebungen mehr Aufmerksamkeit schenken und sie nicht nur allein in der Frage von entsprechender neuer Literatur und heute überwundener „Arrangements" beraten! — Leider unterließ es hier in Hamburg der „Deutsche Sängerbund", sich in umfassender und würdiger Weise des Schaffens Albert Methfessels anläßlich seines 150. Geburtstages am 6. Oktober zu erinnern. Es blieb vor einigen Wochen bei einem Konzert der von ihm 1823 gegründeten „Hamburger Liedertafel" auf Helgoland. So müssen die Lieder dieses volkstümlichen Komponisten auch ohne eine solche Würdigung weiterleben. Das werden sie, denn nicht nur Methfessels Lied „Der Gott der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte" ist heute wieder von neuer symbolischer Zeitnähe.

Noch ein Geburtstag war innerhalb der Mauern Groß-Hamburgs zu würdigen. Am 8. Oktober wurde Felix Woyrsch in Altona 75 Jahre alt. Von den Städten Hamburg und Altona empfing er äußere Ehrungen. Der junge, zielstrebige Altonaische Musikdirektor Willi Hammer führte bekannte Werke dieses eigenen, protestantischen Kopfes auf, der, zu Unrecht in den letzten Jahren vernachläßigt, Neuromantisches und Neudeutsches auf eine persönliche Ausdrucksebene zwang. Als Vertreter des „Berufsstandes deutscher Komponisten" überbrachte Hugo Rasch, Berlin, dem Altmeister die Grüße des Präsidenten der Reichsmusikkammer und kündigte ihm die Verleihung der seltenen Friedrich Rösch-Medaille an. Mit jugendlicher Elastizität dirigierte Felix Woyrsch einen Tag nach seinem Geburtstag die Uraufführung seiner neuen, fünften Sinfonie (D-dur) im Reichssender Hamburg, eine Aufführung, die in der Reihe der norddeutschen Sendeberichte ihre Würdigung erfahren wird. Daß die Uraufführung dieses Opus 75 eines jugendlichen Fünfundsiebzigjährigen nicht Abschluß, sondern nur Etappe für den Meister sein wird, dessen sind wir gewiß. Heinz Fuhrmann.

HEILBRONN a. N. Den vereinzelten Darbietungen des letzten Winters, die der Kunst unserer Großmeister Bach und Händel gewidmet waren, schlossen sich im Frühjahr noch zwei Chorkonzerte an. Die Chor-Vereinigung „Alt" (MD Alt) brachte das Oratorium „Frohsinn und Schwermut" von G. F. Händel sehr anerkennenswert heraus (Solisten: M. Sindlinger-Eytel, R. Kiefer, E. Grimm). Am Karfreitag hörten wir vom „Singkranz" (KM Dr. E. Müller) die Bachsche Johannes-Passion in würdiger Wiedergabe. Chor, Solisten (M. Sindlinger-Eytel, A. Gorter, E. Meyer, E. Grimm, H. Schmidt-Seeger), das Orchester und die Begleiter an der Orgel (Prof. A. Schäffer) und am Cembalo (Dr. W. Treiber) folgten willig der kraftvollen Leitung Dr. Müllers, der seine Auffassung Bachscher Musik mit Energie u. Folgerichtigkeit durchzusetzen weiß. Aus den Aufführungen des Sommers heben wir heraus: ein ganz außergewöhnlich gut besuchtes Konzert des N.S.-Reichssymphonieorchesters (KM Franz Adam), das Beethoven (4. Symphonie), Händel (Concerto grosso), Wagner („Tannhäuser"-Ouvertüre), Reger (Ballett-Suite) und Strauß (Kaiserwalzer) in bunter Folge brachte, und ein Jubiläumskonzert des „Frohsinn" (K. Walz), mit Chorwerken von J. Haas, „Deutsches Lied"; K. Lißmann, Kantate „Vom Menschen"; W. Rein, „Träumerlied" u. and. In den Rahmen der Ausstellung „Schwäb. Schaffen" wurden eingefügt: ein Liederabend von Lore Fischer (Alt) mit Gesängen von H. Ruck, A. Schramm, H. Reutter (Solokantate nach Worten von M. Claudius), sodann ein feiner Mozart-Abend des Wendling-Quartetts (Wendling, Hubl, Natterer, Saal) mit den Streichquartetten in B-, D- und G-dur. Das Pozniak-Trio (Pozniak, Freund und Günther) spielte vor einem fast beschämend leeren Saal Volkmann (Trio in b-moll), Dvořák (Dumky-Trio) und Beethoven (Trio in Es-dur) in einheitlichem und schwungvollem Zusammenspiel. — Unsre Oper machte mit der Aufführung von Verdis „Aida" (KM Dr. Müller, Spielleiter R. Lebert, Bühnenbildner H. Buhe) einen sehr verheißungsvollen Anfang. Das war eine ganz ausgezeichnete Leistung, die an der oberen Grenze des für ein Theater einer mittleren Stadt Möglichen stand und volles Lob verdient! Von den Darstellern heben wir besonders heraus Klara Bühler (Aida), Alberta Gorter (Amneris) und Eug. Grimm (Amonasro). Roos.

LEIPZIG. Ludwig Wüllner gab in einem Liederabend wieder einmal den Beweis, daß seine Gestaltungskunst immer noch auf der überragenden Höhe steht. Seine Ausdeutung der Lieder unserer größten deutschen Meister, am Klavier von dem ausgezeichneten Walter Welsh nachdrücklich unterstützt, muß gerade die in seinen Abenden erfreulich zahlreichen jugendlichen Menschen packen. Gebt Ludwig Wüllner einen Saal voll Jugendlicher, die Hälfte von ihnen ist bestimmt für immer dem deutschen Lied eines Schubert, Schumann

und Wolf gewonnen! Durchweg gute Leistungen hörte man bei einem Schülerkonzert der neu an das Leipziger Musikpädagogium verpflichteten Gertr. Bartsch. Besonders genannt als gesanglich und technisch vollständig befriedigend seien Maria Schuster, Inga Hansen-Spilcker und Ilse Gubelt. Allerdings dürften diese Leistungen wohl kaum als Erfolg der kurzen Tätigkeit der offenbar sehr tüchtigen Lehrerin in der Meisterklasse des Musikpädagogiums zu betrachten sein. Ein Liederabend des jungen Harry Blank mit V. Bos am Klavier zeigte wie bei einer klangschönen Stimme und guter Technik der Eindruck gerade unserer deutschen Lieder durch eine unangemessene innere Haltung zu ihnen zunichte gemacht wird. Eine die an sich gute Tragfähigkeit der Stimme störende, wohl auf angelsächsische Herkunft des Sängers zurückführende Vokalbehandlung ließ auch von der gesanglichen Seite manchen Wunsch offen.

Ein Beethovenabend von Lamond brachte drei Sonaten, von denen besonders die Waldsteinsonate in dieser Wiedergabe fesselte. Die 15 Variationen Es-dur op. 35 blieben etwas farblos. Warum kann man für einen solchen Klavierabend nicht auch einen Saal voll junger Zuhörer wünschen, liegt das an Beethoven, der zu weite Bezirke des Seelischen umfaßt oder der, es ist schwer zu sagen, durch das Klavier nicht mehr unmittelbar zur jungen Generation spricht? Jedenfalls muß man immer wieder eine gewisse Gleichgültigkeit der 18—20-Jährigen gegenüber dieser Kunst feststellen.

Das Neue Theater begann nunmehr mit einer in jeder Hinsicht gelungenen Aufführung von Mozarts „Figaro" seine Spielzeit. Der große Umbau ist vollendet und, man konnte sich gelegentlich einer Besichtigung davon überzeugen, das Bühnenhaus entspricht in seinen technischen Anlagen den Forderungen, die man für die Sicherheit des Personals und für die reibungslose Abwicklung der bühnentechnischen Vorgänge aufstellen muß. Eine beträchtliche Erweiterung des Bühnenraumes, auch nach oben und, durch Herstellung einer Kellerversenkung, nach unten, eine neue Feuerlöscheinrichtung, eine durch ausgeklügeltes System sehr sparsam arbeitende, reichhaltige Beleuchtungsanlage und vieles andere sind die Ergebnisse des Umbaus. Dabei wurde auf die, in einem späteren Bauabschnitt geplante, Erweiterung der Bühne durch Seitenbühnen Rücksicht genommen, indem man z. B. die ganze Vorbühne einschließlich Vorhang hebbar machte. Auch der gesamte Orchesterraum kann jetzt beliebig gehoben werden. Eine ausgezeichnete Leistung der beteiligten Ämter und Männer. Ein Werbeabend für die kommende Spielzeit stellte Orchester, Chor und die Hauptvertreter der einzelnen Fächer auf das Konzertpodium. Es spricht für die Güte der derzeitigen Spielgemeinschaft, daß alle Leistungen ein „Ausgezeichnet" verdienen. Der Werbeabend läßt für die kommende Spielzeit viel erhoffen. Das Leipziger Neue Theater nähert sich immer mehr einer Hochform der deutschen Opernbühne.

Gerhard Schwalbe.

MANNHEIM. Das reine Geschäftstheater privater Unternehmung gehört durch die Gesetzgebung des neuen Reiches in Deutschland der Vergangenheit an. Das Theater ist heute Träger der Kulturpolitik des Reiches. Der Theaterbesucher ist daher nicht mehr bloß „Konsument", sondern Mitarbeiter an dieser Kulturpolitik. Dieser neuen Tatsache trug Intendant Brandenburg Rechnung, indem er, zum erstenmal in der deutschen Theatergeschichte, in einem geschlossenen Mieterabend sein Stammpublikum zu einem kameradschaftlichen Zusammensein einlud. Der Abend wuchs somit über den Rahmen einer Werbeaktion hinaus zur Anbahnung einer Glaubens- und Vertrauensgemeinschaft zwischen Mietern und Theater. Die neue Spielzeit wurde durch eine Händelehrung eröffnet; wenn diese etwas spät kam, so ist dies durch zahlreiche Erkrankungen im Personal zu entschuldigen. Man hatte Händels einzige heitere Oper, den „Xerxes" ausgewählt. H. Köhler-Helffrichs hatte das Werk sehr geschickt und wirkungsvoll, ganz aus dem Geiste der Musik heraus, inszeniert. G. M. Wüst war der Partitur ein feinsinniger Ausdeuter, die Hauptpartien waren mit Heinrich Kuppinger, Erika Müller und Irene Ziegler gut besetzt, sodaß dieser Auftakt des neuen Opernspielplanes ein schöner Erfolg war. Eine glückliche Hand hatte Köhler-Helffrichs auch in der Neuinszenierung von Webers „Oberon", der in seinem neuen Gewande viel wohlverdientes Lob erntete. Als weitere Neuinszenierung brachte die neue Spielzeit Puccinis „Butterfly". KM Dr. Cremer ließ mit sicherer Hand die ganze schillernde Pracht des Klangbildes aufleuchten und Gussa Heiken war eine stimmlich wie schauspielerisch gleich gute Vertreterin der Titelpartie.

Das Rückgrat unseres Konzertlebens bilden auch in diesem Jahre wieder die Akademiekonzerte des Nationaltheater-Orchesters. Es sind 7 Konzerte vorgesehen, die jeweils in zwei Reihen dargeboten werden. Die eine Reihe ist Minderbemittelten vorbehalten, die damit einen Ersatz für die früheren Volkssinfoniekonzerte bildet. Zu den einzelnen Konzerten veranstaltet die „Hochschule für Musik" Einführungsstunden. Das 1. Akademiekonzert war Brahms-Beethoven gewidmet. G. M. Wüst vermittelte uns eine mitreißende Darbietung der 7. Symphonie von Beethoven und war auch den Variationen über ein Thema von J. Haydn von J. Brahms ein feinsinniger Ausdeuter. Solist war Prof. Georg Kulenkampff, der als Interpret von Beethovens Violinkonzert auch die höchstgespanntesten Erwartungen zu erfüllen wußte.

Die N.S.-Kulturgemeinde brachte in ihrer ersten Feierstunde einen Abend mit Werken von Händel, Bach und Brahms. Eine freudige Überraschung für Mannheim war der Gastdirigent dieses Abends, GMD G. M. Herbert Albert von Baden-Baden, der sich als ein musikalischer Leiter von starkem Temperament und feinem Stilgefühl präsentierte. Die zweite Feierstunde war, zum Erntedankfest, dem Volkslied und Bauerntanz gewidmet. Die Kammermusik-Abende der N.S.-Kulturgemeinde wurden von dem Leipziger Streich-Trio mit Werken von Beethoven und Mozart recht verheißungsvoll eröffnet.

Karl Stengel.

MÜNCHEN. Mit einer künstlerischen Schwungkraft, wie sie seit Jahren nicht mehr erlebt worden war, trat die Münchener Staatsoper in die neue Spielzeit ein. Drei Wochen angestrengtester Vorbereitungs- und Probenarbeit waren ausschließlich dazu genützt worden, im Laufe der ersten vierzehn Tage sofort mit fünf großen Neuinszenierungen hervorzutreten. Generalintendant Oskar Walleck, dem solcher Arbeitseifer wohl in erster Linie zu danken war, hatte in drei Fällen die Spielleitung persönlich übernommen. Man kann dabei mit freudiger Genugtuung feststellen, daß Münchens Opernregie durch dies Beispiel einen entscheidenden, seit Jahren ersehnten Auftrieb erhalten hat. Walleck ist ein ungemein intensiver und zugleich musikblütiger Spielleiter, der den Sänger vor allem nach der gestalterischen Seite hin erstaunlich zu steigern vermag. Diese Tugenden gelangten vor allem bei der Neuinszenierung von Beethovens „Fidelio" zu großartiger Entfaltung, zumal der Regisseur hier mit den neuen Bühnenbildern von Leo Pasetti, der die szenische Zweiteilung des ersten Aufzuges wiederhergestellt hat, in einem ebenbürtigen Rahmen schaffen konnte. Ein gut Teil des außerordentlichen Eindrucks war überdies der musikalischen Leitung von Hans Knappertsbusch zu danken. Webers „Freischütz" erreichte dagegen trotz einer von Werkernst und Werktreue zeugenden Lösung der heiklen Wolfsschlucht-Szene nicht durchweg die gleiche Geschlossenheit des Eindrucks wie „Fidelio", zum mindesten aber keine Steigerung über die frühere Inszenierung hinaus, für deren Erneuerung keine dringende Notwendigkeit vorlag. Letztere war dagegen bei Verdis „Rigoletto", den fast 30-jähriger Repertoirestaub fingerdick überlagerte, in der Tat vorhanden. Durch die Neugestaltung, deren dekoratives Bild von Otto Reigbert geschaffen ward, ist den Münchener Opernfreunden „Rigoletto" endlich wieder als ein Ganzes, und zwar als eine der musik- und theaterblütigsten Schöpfungen der Opernliteratur, geschenkt worden. Mit dem ersten, jetzt „Vorspiel" genannten Fünfzehnminutenakt schuf der Spielleiter Walleck einen so kühnen und steigerungsmächtigen musikdramatischen Eindruck, daß jeder, im Innersten gepackt, begreifen mußte, weshalb Verdi seiner Oper ursprünglich den Titel „Der Fluch" geben wollte. Georg Hann ist freilich auch ein Monterone von derart stimm- und ausdruckserschütternder Macht, daß er zum gleichberechtigten Partner der mit Anny van Kruyswyk (Gilda), Heinrich Rehkemper (Rigoletto) und Julius Patzak (Herzog) hervorragend vertretenen Hauptpartien ward. Die szenische Neugestaltung von Wagners „Tannhäuser", die man den Händen von Leo Pasetti und Kurt Barré vertraut hatte, bewegte sich in den Bahnen unbedingter Wagnertreue, der dank den vielen Anweisungen, die der Meister für die Wiedergabe gerade dieser Schöpfung gegeben, bei einigermaßen gutem Willen leichte Gefolgschaft zu leisten ist. Die komische Oper kam mit einer Neueinstudierung von Donizettis „Regimentstochter" zum Zuge, bei der die Zuschauer mit sichtlicher Freude alte Erinnerungen neubelebt fühlten. Ob freilich Donizettis Musiquette, die in „Liebestrank" und „Don Pasquale" mit lebendigeren Bufforeizen prickelt, auf die Dauer imstande sein wird, die Belastung des reichlich angegilbten, mit Stockflecken durchschossenen Buches zu tragen, wage ich nicht zu entscheiden.

Die erwähnten Neuinszenierungen gaben zahlreichen neuverpflichteten Kräften der Staatsoper willkommene Gelegenheit, sich am Orte ihres neuen Wirkens vorzustellen. Als „Rigoletto"-Dirigent bestach Ferdinand Drost durch Feinnervigkeit und Durchsichtigkeit seines Musizierens, während Meinhard von Zallinger die „Regimentstochter" mit Delikatesse betreute. Vorzügliche Arbeit erlebte man in sämtlichen fünf Neuinszeninerungen von dem neuen Chordirektor Josef Kugler. Unter den Solisten ragten vor allen Margarete Bäumer (Leonore, Venus) sowie Gertrud Riedinger (Marzelline, Ännchen, Regimentstochter) hervor, während der neue Heldentenor Carl Hartmann zwar durch leidenschaftliches Ringen um die Gestalt des Tannhäuser für sich einnahm, aber der großen Tradition, die diese Rolle in München durch Vertreter wie Schnorr von Carolsfeld, Heinrich Vogel, Alfred von Bary, Heinrich Knote und Otto Wolf besitzt, noch nicht völlig entsprechen konnte.

Auch der Auftakt des Konzertwinters klang verheißungsvoll. Dieser war dem griechischen Flötenvirtuosen L. D. Callimahos und unserer einheimischen Meister-Cembalistin Anna Barbara Speckner zugefallen, die in der Tat eine außergewöhnliche Vortragsfolge ausgewählt hatten, nämlich sämtliche sieben Flötensonaten von J. S. Bach. Die zyklischen Aufführungen ließen inne werden, daß diese Flötensonaten ihren im Konzertsaal heimischeren Schwestern, den Violinsonaten, an musikalischen Substanzwert kaum nachstehen. Welcher Empfindungsadel, wieviel Frische und musi-

kantische Spiellust in den tänzerisch bewegten raschen Sätzen! Dabei hat Bach neben den Forderungen des Ausdrucks auch einem berechtigten virtuosen Verlangen des Spielers willkommene Rechnung getragen. Die geistig wie physisch gleichermaßen eine Höchstleistung heischende Vortragsfolge wurde, eine musikalische Großtat, von den beiden Durchführenden mit jener musikantischen Musikfreudigkeit bewältigt, die keinerlei Ermatten kennt, vielmehr ihre Kräfte an der Größe der Aufgabe stärkt und steigert! Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER/Westf. Aus den Hauptveranstaltungen der durch GMD Papst geleiteten Städtischen und Musikvereinskonzerte ist als Erstaufführung C. von Dittersdorfs Symphonie „Le Carneval ou la Redoute" zu nennen, die in einem Abend heiterer Musik beifällige Aufnahme fand. Ferner wurde als Neuheit für Münster im 3. Musikvereinskonzert Hermann Ungers op. 66 (Vier Landschaften aus Faust II) dargeboten. GMD Papst nahm sich des Werkes mit großer Liebe und Sorgfalt an und ließ die warm und sympathisch abgetönten Farben der Partitur in Vollendung erklingen. Hugo Wolfs 75. Geburtstag wurde im 4. Musikvereinskonzert gedacht, in dem Amalie Merz-Tunner fünf Gesänge mit Orchester wiedergab. Die prachtvolle Ausarbeitung der Orchesterpartien zeugte von des Dirigenten überlegener Kunst der Begleitung. Den eigentlichen Abschluß fand der Konzertwinter in der zweimal restlos ausverkauften Matthäus-Passion, mit deren Leitung GMD Eugen Papst eine weit über die Lokalgrenzen gehende Beachtung und Würdigung fand. Der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik darf ein Abend des Peter-Quartetts hoch angerechnet werden, in dem unter Heranziehung eines zweiten Bratschisten Mozarts und Bruckners unsterbliche Quintette in g-moll und F-dur erklangen. Die Hugo Wolf-Feierstunde der Westfäl. Schule für Musik bestritt der Berliner Sänger Josef Lichius mit Erich Hammacher, Münster. Über die Aufführung des Beethovenschen „Fidelio" (musikalische Leitung GMD Papst, szenische Leitung Intendant Hanke) kann nur Gutes gesagt werden; ebenso verdient der von Dr. F. Berend veranstaltete Bach-Mozart-Abend in den Kammerspielen (szenische Aufführung der Kaffee-Kantate und des „Schauspieldirektor" in gänzlich neuer Textgestaltung von Friedrich Geßner) rückhaltslose Anerkennung. Damit sind wir am Ende des „offiziellen" Konzert- und Theaterwinters 1934/35 angelangt. Es bleibt aber noch, über einige Veranstaltungen der Zwischenzeit zu berichten, die willkommene Abwechselung in die ruhige Sommerzeit brachten: Der Hamburger Lehrergesangverein bot in einem Gastabend gemischte- und Männerchorwerke, z. T. zeitgenössischer Herkunft (Grabner und Erdlen), in deren Leitung sich Dr. Hoffmann als derzeitiger und GMD Papst als früherer Dirigent teilten; ein Schloßgartenkonzert war Orchesterkompositionen Kuno Stierlins und des Holländers Hubert Cuypers gewidmet; die Westfälische Schule für Musik (Leitung Dr. Richard Greß) feierte die 350. bezw. 250. Wiederkehr der Geburtstage der deutschen Großmeister Schütz - Händel - Bach mit einem Vokal- und Instrumentalabend, den im wesentlichen Lehrkräfte des Instituts unter der Leitung Erich Hammachers bestritten. Als Auftakt für den eigentlichen Beginn des neuen Jahres dirigierte Werner Göhre mit dem Städtischen Orchester ein Werbekonzert, als dessen beste Leistung die Wiedergabe der „Preludes" von Liszt anzusprechen waren. Dr. Richard Greß.

NAUMBURG (Saale). Es ist naturgemäß, daß die sommerliche Jahreshälfte keine sowohl zahlenmäßig wie an Umfang größere Aufführungstätigkeit zuläßt. Von den kleineren Veranstaltungen sei erwähnt die Uraufführung des Horst Wessel-Zyklus unseres heimischen Komponisten Friedrich Leipoldt zu Bad Kösen, eines kämpferischen Werks, das mit seinen vier Chören mit großem Orchester und zwei solistischen Teilen erhebliche Anforderungen an die Ausführenden stellt. Chormeister Ahrendts lebendige Gestaltung und Gertrud v. Sponers künstlerische Begleitung am Klavier verhalfen zu vollem Erfolg. — In die deutsche Gesellschaftsmusik aus vier Jahrhunderten führte uns der junge Domorganist Dr. Haacke ein, der in großer Unermüdlichkeit an 3 Abenden mit nur einheimischen Kräften ein lebendiges Bild des häuslichen Musizierens am Clavichord, Spinett in Verbindung mit Blockflöte, Flöte und Streichern und ein- und mehrstimmigem Gesang verstand entstehen zu lassen, mit 1450 beginnend und einem Flötenquartett Mozarts schließend. Daß Dr. Haacke auch auf liturgischem Gebiete aufgrabend und belebend wirkt (Matthäus-Passion von Thomas Manzius geb. 1550, Vesper, Liturgiegestaltung), sei noch hinzugefügt. — Die Aufführungen des Erfurter Stadttheaters für die hiesige Winterspielzeit begannen verheißungsvoll mit „Fidelio". Dr. Vogler.

NEUKIRCHEN (Pleiße). Die Kantorei Neukirchen veranstaltete eine musikalische Abendfeier, in welcher nur Werke Paul Gerhardts-Zwickau zur Aufführung gelangten. Nicht allein eine Pioniertat im selbstlosen Dienste kirchenmusikalischer Mission und der Förderung lebender Tonschöpfer, nein eine Meisterleistung war es, die Kantor Kurt Unger, ein ehemaliger Schüler Paul Gerhardts, bot. Dankbarkeit und Verehrung für seinen Lehrer führten ihm den Dirigentenstab. Aufs beste unterstützt wurde er hierbei von seinem großartigen Kirchenchor und einem Stabe guter Solisten aus dem Chore. Erstaunlich, mit welcher Reinheit und inneren Beseelung die ge-

mischten und Frauenchöre und Soloquartette zu Gehör gebracht wurden. Nur in jahrelanger zäher Arbeit läßt sich solche Stimmkultur erreichen, läßt sich ein Chor zu solcher Einheit zusammenschweißen. Zwei wirklich reife Leistungen waren die Solodarbietungen „Der Mond ist aufgegangen" und das Heysesche Türmerlied „Dulde, gedulde dich fein". — An der Orgel wirkte Paul Gerhardt selbst mit, der beste Interpret seiner Werke: Choralvorspiele, Hochzeitspräludium und die groß angelegte „Morgenstern"-Phantasie op. 12. Von eigenem Reiz ist die „Canzone" für Violine und Orgel, von Fritz Resch mit warmer Tongebung gespielt, sowie die verträumte innige „Abendmusik" für Violine, Cello und Orgel. Möchte man sich in kirchenmusikalischen Kreisen öfters Paul Gerhardtscher Werke erinnern und dadurch dem echt deutschen Meister den Dank abstatten für all das Schöne, das er mit seinem Herzblute der Kunst gab. P. B.

PLAUEN. Das dritte Konzert der NS-Kulturgemeinde, das als einziges erfreulicherweise bis auf den letzten Platz ausverkauft war, brachte die „Missa solemnis" von Beethoven. Sie war seit 8 Jahren nicht mehr musiziert worden, und wurde zum größten Erlebnis des Jahres. Dem städtischen Orchester unter Leitung von KM Ketteler stand der gemischte Chor des Lehrergesangvereins und der Riedelsche Männerchor zur Seite, die beide zusammen stets die Exponenten für größere Choraufführungen sind. Obwohl nur eine Gesamtprobe stattfand, hatte der Chorleiter Stud.-Rat Jul. Gatter schon so gut studiert, daß die Aufführung eine stattliche und abgerundete wurde. Zweifellos rang sich KM Ketteler in seiner Jugendlichkeit noch nicht zur seelischen Tiefe des Werkes durch, aber er hielt doch auf große Linie, sodaß wenigstens ein gut Stück der Größe zum Ausdruck kam. Über einige Aufführungsschnitzer, z. B. die Chorfuge „Pleni sunt coeli" solistisch zu besetzen, wollen wir hinwegsehen. Die Solisten, Kräfte der Plauener Oper, Erika Hoffmann (Sopran), Maria Eichberger (Alt), Heinz Janssen (Tenor), Franz Hahnenfurt (Bariton), hatten ebenfalls gut vorbereitet, blieben aber doch gegenüber der Wucht des Chores ziemlich farblos. Man sollte ein solches Werk nur nach eingehendster Arbeit der Öffentlichkeit übergeben. Die Hauptprobe war zu diesem und dem nächsten Konzert für Erwerbslose innerhalb der geistigen Arbeitslosenfürsorge freigegeben. Sie brachte sozialen Willen zum vollen Erfolg.

Das letzte Konzert stand unter dem Dirigentenstab von Professor Heinrich Laber-Gera. Man hat ihm bisher meist nur den Ruf eines Durchschnittsdirigenten belassen wollen, woran teilweise eine bewußte undeutsche Propaganda schuld war. Er konnte aber gerade in diesem Konzert beweisen, daß er bei aller zunächst musikbürgerlich anmutenden Ruhe, vielleicht Eckigkeit der Bewegungen, ein Mann ist, der tief in das Herz der Musik eingedrungen ist, und hoch über allem Handwerk steht. Zum Jubiläum brachte er Bachs D-dur-Orchestersuite und die schönsten Nummern aus Händels „Wassermusik". Den zweiten Teil des Abends bildete die 2. Symphonie D-dur von Johannes Brahms, dieses unvergleichlich melodiöse Werk, dessen Linien er eifrig nachgespürt und sie zur orchestralen Klarheit erhoben hatte.

Unter dem Protektorat des Oberbürgermeisters stand ein Konzert der Kreismusikerschaft in der Johanniskirche, das zum ersten Male unter der Leitung von KM H. W. Sachse ein Orchester aus Berufsmusikern vorstellte. Obwohl nur kurze gemeinsame Arbeit geleistet worden war, bekam man einen Klangkörper zu hören, der barocke Feinheiten zu geben wußte in der Trauersinfonie für Streichorchester und Orgel von Locatelli, im geistlichen Konzert „Jubilate Deo" von Heinrich Schütz (Bariton: Max Langheinrich-Plauen) und Händels Concerto grosso in F-dur. Der Kirchenmusiker Bruno Heroldt bot vorzüglich Präludium und Fuge e-moll von Buxtehude und die dorische Toccata und Fuge von Bach, die beide lange nicht erklungen waren. Als Komponist stellte er sich mit einer sehr musikantischen, barock gehaltenen Improvisation für Orgel vor.

Ein umstrittenes Werk ist die Kantate „Aus Nacht zum Licht" von Franziskus Nagler auf den Text des Plauener Lehrers Felix Fischer. Sie grenzt in der reichlichen Verwendung von Nationalliedern, Volksliedern und Chorälen fast an Kitsch, ist aber so geschickt und vornehm aufgezogen, daß wir sie ruhig als gutes Gebrauchsstück in volkstümliche Vortragsfolgen aufnehmen können. Sie wird dort wie in Plauen Begeisterung erregen. Lehrergesangverein und Riedelscher Männerchor unter der Leitung von J. Gatter waren wiederum die sicheren Ausführenden. Der Kantate ging eine Uraufführung von J. Gatter voraus: „Feuerspruch" für Männerchor und Orchester, der im mystischen Dunkel unisono beginnt und zum vierstimmigen Feuersprühen aufsteigt. Auch dieses Werk (Text Albert Sergel) läßt sich in die Reihe bester Gebrauchsmusik einreihen.

Ein Vorkämpfer deutscher Hausmusik ist seit längeren Jahren Peter Harlan-Markneukirchen, der im Original-Rokokosaal des vogtländischen Kreismuseums, der bezeichnenderweise „Freunden geweihet" ist, bei Kerzenbeleuchtung einen seiner stilvollen Abende bot: „Empfindsame Musik des 18. Jahrhunderts". Damit offenbarte er am weitesten seine eigene Natur, er, der so zugänglich für alles Schöne und Große ist. Wie immer hatte er nicht nur aus seiner ungeheuren Literaturkenntnis Perlen ausgewählt, er hatte auch seine eigenen, der Zeit nachgebauten Instrumente mitgebracht,

die er virtuos beherrscht. Die Vortragsfolge wies von Bach über Reichardt, Zelter zu C. M. Bellmann, dem deutsch-schwedischen Anakreontiker. Peter Harlan bereitete einen Abend, der nicht nur klassischen Ausdruck für deutsche Hausmusik war, sondern auch die letzte Forderung der Gemeinschaft von Musik, Raum und Mensch erfüllte.

Aus dem Opernwesen des Stadttheaters nennen wir noch drei wichtige Aufführungen, Schillings „Mona Lisa" unter KM H. Sachs, und zwei unter dem talentvollen KM Herbert Schneider, der seine Opernerstlinge Flotow „Martha" und Beethoven „Fidelio" mit Musikblut und technischer Sicherheit („Fidelio" ohne Vorproben!) zum Erfolg brachte. Dr. Hans Stephan.

ROSTOCK. Zur Feier des 40jährigen Bestehens fand eine hochfestliche „Freischütz"-Aufführung unter GMD Adolf Wach mit Marcel Wittrisch (Max) und Käte Heidersbach (Agathe) als Gästen statt. Die seelenbezwingende Macht dieser unvergleichlichen deutschen Volksoper kam in der Gesangskultur und Darstellung der Träger der Hauptrollen zu herrlichster Wirkung. Das waren keine Opernarien, sondern Gestalt gewordene Dichtung und Musik, was wir hier erlebten! Unsre Rostocker Künstler wetteifern mit schönem Erfolg, den berühmten Gästen eine würdige Umrahmung zu bieten. so daß die ganze Aufführung zu einer einheitlichen künstlerischen Tat erwuchs. Mit Rich. Wagners Bayreuther Fanfaren begann der denkwürdige Abend. Der Vorstellung voran ging ein kurzer Rückblick auf die seit Eröffnung des Theaters hier stets erstrebte hohe Kultur im Geiste Richard Wagners. Dem letzten Intendanten Ernst Immisch, der am 11. Sept. starb, nachdem er noch auf dem Thingplatz den dritten Akt des „Rienzi" zur Aufführung gebracht hatte, wurde der für seine auch in schwierigen Zeiten immer hochstrebende künstlerische Arbeit schuldige Dank in warmer Anerkennung seiner Verdienste gezollt. Dr. Friedrich Wacker, mit der vorläufigen Leitung des Theaters beauftragt, gelobte, im Sinne seiner Vorgänger seines Amtes zu walten und schloß mit dem Heilruf an den Führer, den Schirmherrn deutscher Bühnenkunst. Von den bisherigen Leistungen des Theaters ist der ausgezeichnete „Rienzi" nach der Bayreuther Partitur zu rühmen, wo die neu verpflichteten Kräfte sich vorteilhaft vorstellten. Prof. Dr. W. Golther.

SAARBRÜCKEN. Die nun siegreich abgeschlossen hinter uns liegenden bitteren Kampfjahre um deutsches Recht und deutsches Brudertum haben deutlich ins Licht gerückt, daß sich ein Grenzlandvolk, wenn es ums Letzte geht, nicht von den Vorteilen leiten läßt, die ihm der Rechenschieber deutlich machen will, sondern aus Blut und Boden heraus von den inwendigen Kräften, den geistigen Anrufen, den Lebensmächten der Kultur, die — wenn oft auch unbewußt — der entscheidende und volkverbindende höchste Bewußtseinsinhalt jeder nicht bastardierten Volksgemeinschaft bleiben. Will geopolitisch ewig schicksalhaft bedrohtes Grenzlandvolk — so wie das unserer Westmark — hier deutsches Bollwerk auch für die Zukunft aufquadern, dann weiß es zutiefst, daß dieses Bollwerk nicht aus Stein und Stahl gefügt und geschmiedet werden kann, sondern aus Klängen und Worten, aus Farben und Gestalten, die aus dem Zauberborn deutscher Kunst in Musik und Dichtung, in Farben und Formen als unseres Volkes Eigenstes hervorquillen seit den Tagen, da das so sinnvoll bildreiche Horn von Wismar und die alte Lure von Maltbäk erklangen, über Dürer, Bach, Goethe, Beethoven und Wagner hinweg bis zu: „Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen" unserer stahlharten Kampfzeit. An diesem, in den Essen des Geistigen und Göttlichen deutscher Nation geschmiedeten Flamberg hält das Volk an der Saar, wie in aller Vergangenheit, so auch in Gegenwart und Zukunft eisern fest.

Und doch bringt uns der Tag ein bedeutungsvoll Neues. War bislang kein Weg gefunden — außerhalb des Deutschen Sängerbundes, der sich im Saarsängerbund wahrhaft brüderlich der Kultursehnsucht des ganzen Volkes annahm — auch den schlichtesten und ärmsten Volksgenossen in die deutsche Kulturgemeinschaft einzubeziehen, so hat der Nationalsozialismus eben aus dem Geiste der Volksgemeinschaft heraus nun in der NS-Kulturgemeinde sein hohes Programm auch lebendige Tat werden lassen. Sie ließ bei ihrer Werbung keinen Volksgenossen an Schraubstock und Schreibmaschine aus und sicherte ihm im Theater-, Konzert- und Vortragsring zu billigsten Ratensätzen das deutsche Bürgerrecht auch in der Welt des Geistigen!

So gingen Ströme volksdeutscher Kulturgesinnung in das gesamte Volk an der Saar, als soeben das Stadttheater seinen Schauspielplan mit dem aus dem Geiste der Gegenwart von Hans Schwarz geschaffenen „Prinz von Preußen", die Oper mit Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg" eröffnete, jenem unvergänglichen Werk, in dem der Tonschöpfer nach seinen eigenen Worten „Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes" auffaßte. Es wurde deutlich, daß die Stadt Saarbrücken mit der Berufung von GMD Wilhelm Schleuning den rechten Griff getan hat, sodaß auch für den Konzert-Winter das Städtische Sinfonie-Orchester in „glückhafter Fahrt" bleiben wird. Im Rahmen des Konzertringes der NS-Kulturgemeinde hat es am 15. Oktober mit Webers „Freischütz"-Ouvertüre, Beethovens Klavierkon-

zert in G-dur und der 4. Sinfonie von Johannes Brahms wahrhaft aus deutschem Geiste heraus den Auftakt gegeben. Ein Blick über die acht Konzertfolgen des Winters gibt die Gewißheit, daß wir nun von der Experimentierkunst befreit sind und neben großer deutscher Kunst in Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schumann und Bruckner Uraufführungen von zeitgenössischen Tonschöpfern: Bodo Wolf, Klußmann, Jung und Bornschein, die wirklich etwas zu sagen haben, erleben dürfen.

Auch in Zukunft wird für das kulturelle Leben der Heimat die deutsche Sängerschaft von hoher volksmusikalischer und volksdeutscher Bedeutung bleiben. Die Gaue XIII Pfalz und XIV Nahe-Mosel-Saar schlossen sich unter Sängergauführer Fritz Kipp zum Großgau Westmark zusammen, der eben zu außerordentlichen Vorbereitungen ausholt, die organisatorische äußere Zusammenfassung durch eine künstlerisch tief fundierte große nationale Kundgebung im Inwendigen, im Geistigen zu krönen. Offene Singestunden auf verschiedenen Plätzen der Großstadt Saarbrücken, eine Gedächtnisfeier für den verstorbenen pfälzischen Komponisten August Schmitt, eine Reihe von Weihestunden werden das kämpfende, schaffende und feiernde deutsche Volk in Lied und Wort vergegenwärtigen. Eine konzertliche Veranstaltung soll der „Schöpfenden Westmark" gewidmet sein und ruft Dichter und Tonschöpfer der Heimat, die hier ja in verhängnisvollen Jahren am lebendigen Quell der Geschichte gestanden haben, zur Neuschöpfung von Werken auf, die aufrüttelnde und begeisternde Stimmen aus der Zeit in die Zeit bedeuten sollen. So ist alles, was aus dem rückgegliederten Saargebiet ins Vaterland hinüberklingt, auf den stolzen, hohen Ton gestimmt: Deutschland, heiliger Name!

Walther Stein.

SCHWERIN (Meckl.). Die 100jährige Spielzeit der Mecklenburgischen Staatsbühne wurde mit „Oberon" eröffnet. Das Werk erfuhr eine liebevoll eingehende musikalische Ausdeutung durch GMD Mechlenburg, der weiteste Unterstützung hierbei fand durch die Gastsängerin Anita Oberländer (Berlin) als Rezia, Reiner Minten (Hüon), Dr. Unold (Oberon), Ruth Patzschke (Puck), Marga Wagener und Willi Pelzer (Fatime-Scherasmin). Auf beachtlicher Höhe hielten sich auch die weiteren Opernaufführungen von „Zar und Zimmermann", „Cavalleria" und „Bajazzo" (KM Seegelken und v. d. Nahmer). Zwischen der Zweiten und Achten Beethovens, die Mechlenburg im ersten Orchesterkonzert auf das feinste abgewogen herausbrachte, stand als Neuheit für Schwerin die einsätzige Musik des vor 20 Jahren gefallenen Rudi Stephan, in seiner eigenwilligen aber folgerichtigen Form Möglichkeiten einer Entwickelung ahnen lassend, die eine feindliche Kugel vernichtete. Als Ausdruck eines um die Vollendung Ringenden wird das Werk stets berechtigte Anerkennung finden, zumal in einer so erschöpfenden Wiedergabe wie in diesem Konzert.

A. E. Reinhard.

TOKYO. Dem Andenken Bachs huldigte Japan mit einem großen Festkonzert, das von dem repräsentativen nationalen Musikinstitut, der Kaiserlichen Musikakademie zu Tokyo, dem Schaffen des deutschen Meisters gewidmet war und in einer Reihe japanischer Erstaufführungen ein eindrucksvolles Bild von dessen großer Vielseitigkeit bot. Das reichhaltige, fast überreiche Programm brachte in der ersten Abteilung das 2. Brandenburgische Konzert, die Sopran-Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen", das Klavierkonzert in d-moll und Es-dur Präludium und Fuge in der Instrumentierung von Arnold Schoenberg. Das Fest, für das die Akademie außer ihrem hundertköpfigen Orchester und ihrem dreihundertköpfigen Chor eine Reihe hervorragender Vokal- und Instrumentalsolisten aufgeboten hatte, gipfelte in einer ausgezeichneten Wiedergabe des berühmten „Magnificat". Am Gelingen und Erfolg des Abends, der sich zu einer imposanten Kundgebung der deutschen Musik gestaltete, hatte neben dem Dirigenten Professor Klaus Pringsheim die in Tokyo erfolgreich wirkende deutsche Sopranistin Maria Toll, deren Stimme und Gesangskunst in der Kantate zu schönster Geltung kamen, verdienstvollen Anteil. Eine Meisterleistung bot der japanische Pianist Noboru Toyomasu (Schüler von Prof. Sirota) im Klavierkonzert. Die Hörerschaft, die den größten Saal Tokyos bis auf den letzten Platz füllte, folgte den Darbietungen des Abends mit Ergriffenheit und spendete begeisterten Beifall. Zwei Liederabende von hohem Niveau boten Frau Nobuye Tanaka und Herr Takeo Ito. Frau Tanaka, eine erprobte Künstlerin und glückliche Besitzerin eines schönen Mezzosoprans sang Schubert und Brahms mit sanfter, inniger Weiblichkeit. Herr Ito (Schüler von Prof. Dr. H. Wucherpfennig) erschien zum ersten Male in einem eigenen Liederabend. Die vier ernsten Gesänge von Brahms, mit durchgeistigtem Ausdruck gestaltet, waren der Höhepunkt des Konzertes.

Prof. Dr. H. Wucherpfennig.

WEIMAR. Das bedeutsamste Ereignis im Berichtsabschnitt war ohne Zweifel die Fahrt Weimarer Musikhochschüler durch Thüringen. Wenn deutsche Musik in so eindrucksvoller Art „ins Volk" getragen wird, dann kann man — ohne überschwenglich loben zu wollen — von einem „Evangelium deutscher Musik" sprechen. Prof. F. Oberborbeck erfüllt aber auch mit seinem ganzen Wesen und Wirken so überragend alle Voraussetzungen für Wert und Gelingen eines solchen Unternehmens, daß unser Minister für

Volksbildung, F. Wächtler, ohne Zögern die hilfreiche Hand des Staates reichte und so die solide materielle Grundlage schuf, auf welcher sich dann das Ideale aufbauen konnte. Was müssen das für herrliche Stunden für Arnstadt gewesen sein, als die fröhliche „Musikantenschar" einzog und mit den Bewohnern ein wahrhaft volkstümliches Bachfest feierte? Da gab es einen historischen Festzug, der Bachs Leben in Arnstadt darstellte; auf dem Marktplatz Volkstänze mit Bachs Musik; nachmittags ein Laienspiel „Bach in Arnstadt"; ein Familientag der „Bache" und endlich als erhebender Abschluß eine offene Singstunde. Und wie in Arnstadt so haben in allen Orten, die sie aufsuchten, die Schüler unserer Musikhochschule eine kulturelle Tat vollbracht, die sich sehen und hören lassen konnte. Begreiflicherweise stand ja überhaupt J. S. Bach im Mittelpunkte des Musiklebens. Weimar selbst gedachte seines großen Mitbürgers an zwei Tagen: Prof Arnold Schering sprach für „Die Neue Bachgesellschaft", in der Stadtkirche gab Ernst Köhler eine erhebende Feierstunde und in der Musikhochschule sprach Dr. O. Reuter über „J. S. Bach in Weimar". Erich Grell am Klavier und Ernst Köhler an der Orgel spielten als Umrahmung zwei unsterbliche Werke: die a-moll-Fantasie und Fuge für Klavier und die d-moll-Tokkata. Das Reitz-Quartett spielte am ersten Tage im Verein mit Lehrern der Musikhochschule die hoch zu schätzenden Kontrapunkte in „Die Kunst der Fuge": ein Genuß, der sehr selten ist! Des weiteren wäre zu erwähnen ein Brahms-Konzert des Meisters Pembaur, bei dem er selbst die Ausdeutungen gab. Er ist ja ein Liebling Weimars und man kann sich vorstellen, daß er mit diesem Abend die Bande nur noch fester knüpfte. In einem besonderen Bach-Abend in der Stadtkirche hörten wir auch Prof. Müller-Crailsheim wieder, der sich mit der Darbietung Bach'scher Werke ja schon so oft verdient gemacht hat. Eine prachtvolle Leistung war das Brahms Violinkonzert in einem Anrechtskonzert der Staatskapelle, die zweimal unter Prof Laber erfolgreich spielte. — Im Nationaltheater trat Käthe Sundström, unsere nächstjährige Hochdramatische als Brunhilde in Richard Wagners „Götterdämmerung" stark in den Vordergrund mit einer erstrangigen Leistung. Der traditionelle „Parsifal" am Karfreitag war wie immer ein Erlebnis. Hans Grimm mit seiner Tanzpantomime erlebte einen starken Erfolg als Erstaufführung und im letzten Anrechtskonzert der Staatskapelle, das ich leider selbst nicht besuchen konnte, wurde eine Suite von Curt Rücker unter Labers liebevoller Ausdeutung recht freundlich aufgenommen. Von unseren guten Bühnenkräften verließ uns mit Ablauf der Spielzeit leider Grete Welz. Wir gratulieren der Bühne, welche diese Kraft in ihren Dienst stellen kann. E. A. Molnar.

WIESBADEN. (Uraufführung im Deutschen Theater: „Der Student von Prag". Oper in 3 Akten nach Hanns Heinz Ewers von Heinrich Noehren. Musik von Erich Mirsch-Riccius.) Man muß den Leitern einer Bühne stets Dank dafür wissen, wenn sie sich für die Werke der lebenden Generation einsetzen. Nicht nur, daß den Schaffenden — selbst an Mängeln, welche durch die Aufführung meist erst zu Tage treten — neue Anregung geboten wird, auch die Öffentlichkeit hat ein Recht, um die Entwicklungsrichtung der Kultur, an Hand der zeitgenössischen Werke zu wissen. So wurde die Uraufführung des „Student von Prag" mit allseitigem Interesse erwartet, und ward allerdings in mancher Hinsicht zur Enttäuschung.

Die Dichtung von Hanns Heinz Ewers ist von Heinrich Noehren zu einem echten Theaterbuch gestaltet: Spannung, dauernder Fluß der Geschehnisse lassen beim Hörer nicht die oft übliche Langeweile aufkommen. Dennoch vermag das Buch nichts zu geben. Seine ethische Basis: Wer gegen sein eigentliches Ich handelt, sich von ihm löst (seine Seele verkauft), verfällt dem Verderben, ist zu abgegriffen, als daß sie uns heute noch, besonders in Ewers'scher Gruselaufmachung, zu packen vermöchte. E. T. A. Hoffmanns Genialität zugestanden, so ist doch H. H. Ewers nur ein minderwertiger Kopist dieser Ideen. Man kann aber den heutigen Menschen mit Coppelius, Dapertutto, Mirakel, Mephisto, wie auch mit Scapinelli und lebenden Spiegelbildern wohl unterhalten, aber nicht erschüttern. Ungläubig lächelnd steht man vor dieser „Tragik", die keine ist, empfindet sie als Pose. Und so kann man nur bedauern, daß gerade Ewers mit seiner Kinodramatik die Grundidee liefern mußte. Als Film, für den Ewers den Stoff schuf, mag er immerhin brauchbar gewesen sein. Denn dort verfügt man nicht nur über weitaus größere technische Möglichkeiten, sondern mißt auch heute noch mit gänzlich anderen Maßen künstlerischer Ideale.

Der Komponist zeigt sich in allen Sätteln sicher und verrät eine durchgebildete Begabung, die auf besondere persönliche Eigenart weniger Anspruch erhebt als darauf, charakteristisch instrumentieren, und stimmungsgemäß „umschalten" zu können. Die Musik zieht alle Register: Volkstümliches (das immerhin Zusagendste) neben düsterer Eigenart, impressionistische Romantik neben fülliger Dramatik. Alles wird mit gleicher Gewandtheit beherrscht, sowohl in der Harmonik, wie in Form und Instrumentation. Gegen Letztere vermag in den beiden ersten Akten allerdings kaum eine Stimme anzugehen, zumal auch die Linienführung der Gesangspartien gänzlich rücksichtslos, um nicht zu sagen stimmwidrig behandelt ist. Hingegen lernt man im Vorspiel zum 3. Akt mit der geschickten, vielleicht etwas zu ausgedehnten Ver-

wendung des „Dies irae", wie auch im 3. Akt selbst, Mirsch-Riccius als einen Komponisten kennen, der sehr wohl einen klangvollen Orchestersatz mit sanglichen Melodiebögen vereinen kann. So glauben wir mit Recht von Mirsch-Riccius noch wahre Bühnenwerke erwarten zu können!

Die Mitwirkenden setzten sich mit ziemlicher Selbstaufopferung für das Werk ein. Bodo Greverus in der Titelrolle litt zwar unter der stimmwidrigen Partitur (er schien seinen sonst so leuchtenden Tenor buchstäblich aus dem Boden stampfen zu wollen!), nacherlebte jedoch mit der an ihm gewohnten Inbrunst seine Rolle. Das gleiche gilt für „Lyduschka" (starke Carmenklänge!): Helena Braun und „Margit": Ilse Habicht, seine Gegenspielerinnen. Als wahrer Charakterspieler im Darstellerischen entpuppte sich der gesanglich hervorragende Herbert Alfen als „Scapinelli". Sinnvoll durchgearbeitete Leistungen boten in kleineren Partien: Viktor Hospach: „Graf Schwarzenberg", Ewald Böhmer: „Baron Waldis", die Herren Schom, Buttlar und Mechler als „Studenten", „2 Herren": Winkler und Silbereisen. Die musikalische Leitung hatte Karl Elmendorff mit der bei ihm üblichen Sauberkeit der Durchfeilung und Gestaltung übernommen. — Die Szene Hans Fridericis kam dem Unwirklichen, Gespenstigen durch sinnvolle Bewegtheit entgegen. — Die Bühnenbilder Lothar Schenck-von Trapps boten meisterlich Beweis dafür, daß man prunk- und stimmungsvollsten Rahmen (abgesehen vom 3. Akt „Boudoir"!) mit äußerster technischer Einfachheit schaffen kann. — Theodor Lankers Kostüme und Anton Dauers technische Bühnengestaltung vervollständigten die wirkungssichere Aufmachung. Die Oper fand von Anfang an einen sich bis zum Schluß ständig steigernden Beifall des zahlreichen Publikums, das den anwesenden Komponisten und die mitwirkenden Künstler wiederholt vor die Rampe rief.

Grete Altstadt-Schütze.

Berichtigung. „Musik in Köln" (Hermann Unger, Köln) September-Heft 1935, Seite 997, Zeile 5: Statt: „Walter Niemanns von ihm selbst gespielte Morgenimpressionen" ... muß es richtig heißen: „Walter Niemanns „Impressionen" nach Stefan George für Klavier (Werk 112); gespielt von Walter Wielsch-Köln."

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Der musikalische Wertgehalt des September-Programms beider Sender kann, auf den Beginn der eigentlichen Konzert-Zeit bezogen und an der sonstigen Dosierung von gewichtloser Unterhaltungsmusik gemessen, nur als gering bezeichnet werden. Man vermißte nach beiden Seiten hin Anhaltspunkte für ein gewisses Konzertprogramm-Gefüge, für gewisse cyklische Dispositionen, die dem Musikfreund — er kommt sich mitunter und nicht mit Unrecht wie ein hoffnungsloses Überbleibsel behandelt vor, obschon er doch einen Typ darstellt, dessen Mehrung eine der dringlichsten Funkaufgaben sein muß — auch für die Musik im Rundfunk unerläßlich erscheint. Der „Ausschnitt" spielte wieder einmal im Stuttgarter Programm eine recht unangenehme Rolle. Die Einweihung von Silchers Geburtshaus in Schnait als Silcher-Museum konnte Anlaß genug sein, in einer entsprechenden Übertragung gesunde volkstümliche Wirkungen aus Silchers Lied und Art herauszuholen. Statt dessen hörte man eine reichlich hilflose Reportage, die dermaßen verwirrend war (Aufnahmeüberschneidungen!), daß man in dem Durcheinander von Reden, Chorgesang und Gang durch das Silcher-Haus überhaupt nicht mehr wußte, wo man war. Alles fiel stückweise über den Hörer herein. Ein anderes Beispiel: wenn die Stuttgarter Nordische Gesellschaft im Benehmen mit maßgeblichen Stellen und mit dem Staatstheaterorchester ein „Nordisches Konzert" veranstaltet, so ist das, nicht nur kulturpolitische, Interesse selbstverständlich. Im Gegensatz zu stundenlangen Übertragungen von Bunten Abenden stets gleichen Stils gab man dem Hörer in diesem Falle nur einen mageren Ausschnitt: die vom Komponisten geleitete „Sinfonische Suite" von Ebbe Hamerik, die Quintessenz einer Leonardo da Vinci-Oper dieses Dänen, der sich damit nur als effektreicher, malerischer Könner von programmusikalischer Bindung auswies. Erfreulicherweise wurde ein von Schuricht dirigiertes Festkonzert der Stuttgarter SS geschlossen übernommen. Das Programm war bemerkenswert. „Egmont"-Ouvertüre, Liszts Préludes und Respighis Fonta di Roma; dazwischen sang Gerhard Hüsch mit wundervollem Vortrag Kilpinnen-Lieder.

Festliches Gelingen war auch einer sicher lebhaft begrüßten Tat beschieden: der Aufführung von Haydns „Jahreszeiten", die Willy Steffen stilvoll betreute. Die schöne Chorleistung ergänzten ausgezeichnete Soli (Ria Ginster, Walter Ludwig, Bruno Müller).

Frankfurt tastete mit Schumann-Byrons „Manfred" melodramatische Möglichkeiten ab. Ob mit vollem Erfolg, ist bei der erforderlichen Anspannung durch das Wort (trotz Wüllners herrlichem Vortrag) fraglich. Die von Rosbaud geleitete Aufführung ließ musikalisch keine Wünsche offen.

Unter dem Titel „Neue deutsche Musik“ scheint sich eine Frankfurter Sendefolge anzubahnen, die ebenso verdienstlich wie interessant ist. Ein von Bertil Wetzelsberger geleitetes Konzert gehört mit der prachtvollen Wiedergabe der edel gebauten Tripelfuge von Wolfurt und der „Georgika“ von Werner Egk hierher. Wilhelm Malers Orchesterspiel und — in sinnvoller Verbindung — ein Klavier-Konzert von Arthur Kusterer voll melodischer Eigenart ergaben mit den von Franzi Formacher beseelt gesungenen Goethe-Liedern von Graener unter der klar interpretierenden Führung Hans Rosbauds eine gewinnreiche Abendstunde. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. In stärkerem Maße als bisher wurde die Verbindung von Musik und Wort gepflegt, die ja, in zielklarer Prägung, das sicherste Mittel ist, den Hörer, ohne seine Genußluft und -fähigkeit einzuschränken, zu einer verständnisvolleren Teilnahme an der Musik selbst heranzubilden; wobei natürlich die Voraussetzung unerläßlich ist, daß die betreffende Musik solche Bemühung lohnen muß, und daß sie andererseits so gut ausgeführt wird, wie wenn sie einzig durch sich selbst zu wirken hätte.

Es ist auszugehen von einer sonntäglichen Veranstaltung „Heimatland, Klänge vom Fels zum Meer“; eine feiertägliche Stimmung wurde erzielt, obwohl das Manuskript Ludwig Benninghoffs nicht bis ins letzte durchgeformt war, und die Musik auf „Unterhaltung“ nicht verzichtete. Der ungenannt gebliebene Arrangeur der Musikfolge war jedoch bestrebt, allzu billiges auszuschalten, und sein Erfolg beweist, daß die an dieser Stelle zum Thema Unterhaltung gegebenen Bemerkungen sich sehr wohl realisieren lassen.

Nordisches taucht jetzt häufig auf. Und vielleicht ist der Umkreis der Volksmusik aus jenen Ländern für uns bedeutsamer als der größere Teil der eingeführten Kunstmusik (womit aber noch kein abschließendes Urteil über den erst in seinen Anfängen stehenden Zyklus gefällt sei). Als Zwischenaktmusik der Nürnberger „Meistersinger“-Übertragung sendete Hamburg Beethovens „Siebente“ (unter Erich Seidler), für die eine andere Zeit wohl angemessener gewesen wäre, da ja musikalische Eindrücke dazu da sein sollten, daß sie verarbeitet werden.

Fritz Büchtger und Werner-Joachim Dickow hatten das (unverdiente) Glück in einem Programm „Neue Musik für Streichorchester“ einer Arbeit von Wolfgang Fortner vorangestellt zu sein; die letztere fiel aus, somit blieb von der Stunde ein wenig konzentriertes Ergebnis übrig.

Das Kapitel der Hamburger Opernsendungen wird vorerst noch mit etwas verwischten Zügen aufgezeichnet: „Die Alpenhütte“ von Conradin Kreutzer (Text von Kotzebue) ist trotz der Bearbeitung durch Ernst Brugger auf gut deutsch gesagt ein Ladenhüter, mit dem wir kaum noch etwas anzufangen wissen, sofern nicht jemand eine Abhandlung über die im geringen Sinne „bürgerliche“ Oper abfassen will. — Demgegenüber konnte man die sehr weitgehende Funkumarbeitung des Donizettischen „Don Pasquale“ von Erich Müller-Ahremberg (Ursendung), eines der köstlichsten Stücke der italienischen Opera buffa, endgültig als mikrophongeeignet bestätigen. Die Leitung (Spiel: Eigel Kruttge, Musik: Gustav Adolf Schlemm) blieb der feinen Komik des Werkes allerdings einiges schuldig. Überhaupt gewinnt man bei längerer Beobachtung Schlemms den Eindruck, daß die dramatische „vis comica“ nicht eben seine starke Seite ist; zweifellos bemüht er sich auch um solche Aufgaben, aber in anderen, betont ernsten Dingen weiß er eher zu überzeugen.

Ein sinfonischer Abend war „Slavischen Meistern“ gewidmet; Walter Rehberg brachte einen klaren Dvořák (g-moll-Klavierkonzert) und Borodins an großartigen Eindrücken reiche h-moll-Sinfonie konnte von Erich Seidler und dem Funkorchester zu einem bedeutenden Erfolge ausgenutzt werden.

Walter Niemann ist ein gern gehörter Gast im Hamburger Funkhaus. Sein pointiertes Spiel fördert den poetischen Reiz seiner intimen Klavieristik ungemein. Die Ursendung der „Janmaten“, 2 Hamburger Hafenhumoresken blieb allerdings hinter der vorangegangenen „Hebbel-Suite“ und ihren stärkeren und echteren Empfindungen zurück.

Eine hübsche Musikreportage vermittelte eine „Abendmusik unterm Löwen“ aus Braunschweig, zu der späterhin das von Hermann Erdlen geleitete Niederdeutsche Kammerorchester ein Hamburgisches Pendant bot.

In dem Cellisten Reimann haben das Funkorchester und das Hamann-Quartett einen neuen Mann gewonnen, den man herzlich begrüßen muß. Mozarts C-dur-Quartett war eine ausgezeichnete Leistung und ein schöner Vorspruch zu weiteren, hoffentlich häufigen Unternehmungen ähnlicher (auch zeitgenössischer oder „moderner“) Art.

Rudi Stephans Andenken wurde würdig gefeiert (Leitung Erich Seidler); neben der „Musik für Orchester“ konnte Hans Hotters starker Vortrag des „Liebeszauber“ Stephans Bedeutung am sinnfälligsten belegen.

Ein Musterstück einer richtig „angesagten“ Funkmusik war „1000 Takte Ungarisch“ nach einem Manuskript Hans Reimanns. Gerhard Maaß sicherte der Musik ihr Recht und neue Wirkung.

„Ehrt eure deutschen Meister" heißt eine neu begonnene Reihe. Beethoven und Wagner machten den Beginn, der für den ersten vorteilhafter ausfiel, weil H. W. Kulenkampffs Manuskript für diesen an Wagnerzitierungen eine Hilfe hatte, die bei Wagner selbst lückenhaft war. Schlemm zeigte sich in bester Form. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. Eine ansteigende Kurve zeigten die Sendungen mit zeitgenössischer Musik. In dem von Leopold Reichwein ausgezeichnet geleiteten Konzert fesselte weniger die etwas äußerlich-bombastische Suite „Leonardo da Vinci" von Ernst Geutebrück als vielmehr die „Abendmusik" von Rudolf Kattnig, die lediglich im ersten Satz zu weit ausgesponnen erscheint, in den anderen aber, vor allem dem witzigen dritten, unterhaltende Musik kultiviertester Art bietet. Wertvoll die Orchesterlieder von Sepp Rosegger. Die Julius Weismann gewidmete Sendung hatte ihren Höhepunkt in den fesselnden Klavierstücken aus Werk 48. Diese Sendung litt ebenso wie die mit österreichischen Liedkomponisten unter einer unzureichenden Sängerin. Schärfere Auswahl in dieser Beziehung wäre angebracht. Von den Liedern Artur Kanetscheiders bekam man aber trotzdem einen ansprechenden ersten Eindruck. Die schwermütige Stimmungskunst von Paul Scheinpflugs Zyklus „Worpswede" op. 5 gibt den Zauber norddeutscher Heidelandschaft einprägsam wieder. Hausmusik, wie man sie sich edler kaum wünschen kann, ist Walter Niemanns Reihe „Die alten Holländer" Werk 134, die der Komponist selbst in seiner pianistisch unübertrefflichen Art spielte. Eine derart spezifisch klaviermäßige Musik schreibt heute kaum noch jemand. Gerade deshalb sollte aber eine Ausnahmeerscheinung wie Niemann umso nachdrücklicher gepflegt werden, und nicht nur die unterhaltenden Werke, sondern auch seine sehr beachtlichen großformalen Sachen; die Sonaten z. B. haben wir recht lange nicht gehört.

Ein Treffer im Gebiet des Chorwerks: die „Frauentanzkantate" von Wolfgang von Bartels; innere Haltung, satztechnisches Können und äußere Wirkung gehen hier einen harmonischen Bund ein, der ein wertvolles, in sich geschlossenes Werk zeitigt. Bessere Aussprache bei Solist und Chor wäre dem tieferen Erfassen durch den Hörer dienlich gewesen. Ausgewogene, gehaltvolle Orchesterkunst die Variationen über das Wolgalied von Paul Graener in der ausgezeichneten Wiedergabe durch Hans Weisbach.

Eine Bereicherung der Sendeoper stellt Bellinis „Norma" dar. Die einfache Handlung ist Träger einer erstaunlich frischen Melodik, die auch heute noch bei guter Besetzung ihre Wirkung nicht verfehlt. Die Wiedergabe muß hier auf Wohlklang auch im Affekt bedacht sein; diese Forderung erfüllte die Sendung unter Weisbach mit hochwertigen Solisten. Größere Sorgfalt könnte man noch auf die Aussprache verwenden, die bei einer Sendeoper nun einmal nicht deutlich genug sein kann.

In der Unterhaltungsmusik war das Konzert mit dem Aufmarsch sämtlicher Kapellmeister und guten Solisten sehr erfreulich, desgleichen das durchdachte Programm unter dem Titel „Perpetuum mobile", in dem nur die „Figaro"-Ouvertüre neben dem „Lampenputzer-Galopp" einige Pein bereitete, womit gegen das letzte Werk gar nichts gesagt sein soll; einige Distanz innerhalb der Programme selbst möchte aber beobachtet werden.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Von den musikalischen Darbietungen des Monats September müssen mit Vorrang einige Übertragungen festlicher Aufführungen aus Nürnberg während des Reichsparteitages genannt werden, die auch mit glänzendem aufnahmetechnischen Gelingen durchgeführt wurden. Wir denken dabei an die prächtige Teilsendung der „Meistersinger" unter Furtwänglers Leitung, die den Hörer das herrliche, ewig-junge Werk in überaus genußreicher und erhebender Weise miterleben ließ. (Bedauerlich war es nur, daß die Aufführung nicht vollständig übertragen wurde.) Wir denken weiter an die ausgezeichneten Leistungen des NS-Reichssymphonieorchesters unter Adam, das u. a. die wirkungsstarke Festmusik Albert Jungs uraufführte, sowie an die hinreißende Gestaltung der „Egmont"-Ouvertüre und der 5. Sinfonie von Beethoven durch das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Leitung Peter Raabes, und endlich — aber nicht zuletzt! — an die lebensvollen Eindrücke, die man von der bunten Fülle volkstümlicher Marsch- und Liedmusik empfing, die an diesen nationalen Festtagen überall erklang und uns wieder einmal besonders einprägsam die ursprüngliche, naturhaft wirkende Kraft solch volknaher Musik fühlen ließ.

Zu den sonstigen, nicht eben reich gesäten Musikereignissen gehörte die von München aus als Reichssendung gebotene Aufführung einiger bedeutender Szenen aus Paul Graeners Kleist-Oper „Der Prinz von Homburg" in einer vom Komponisten selbst besorgten Funkbearbeitung. Das Werk ist anläßlich der Berliner Uraufführung im März ds. Js. in dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt worden. Der Funk-Querschnitt konnte natürlich nur Teileindrücke bieten, die jedoch auch für den noch nicht mit der Oper vertrauten Hörer genügten, sich von der Art, wie Graener seine fast allzu schwierige Aufgabe gelöst hat, und von der eigenartigen Schönheit seiner Musik ein Bild zu

machen. Die vom Komponisten selbst geleitete Aufführung war sehr sorgfältig vorbereitet worden. Geschickt verfaßte Zwischentexte (von Kurt Strom) verbanden die ausgewählten Szenen zu einem verständlichen, sinnvollen Ganzen. Mit dem Rundfunk-Orchester und -Chor schufen die Solisten Marius Andersen, Elisabeth Feuge, Georg Hann und Elisabeth Waldenau eine sehr klangschöne und ausdrucksgesättigte Wiedergabe.

Orchesterkonzerte mit ernster Musik gab es zwar noch nicht in der wünschenswerten Fülle, doch fesselten die gebotenen durch hohe künstlerische Qualität: Hans Adolf Winter vermittelte mit dem Rundfunkorchester eine beglückend schöne, großartige Darstellung der „Phantastischen Symphonie" von Berlioz und — ein andermal — mit Willy Stuhlfauth als ausgezeichnetem Solisten, eine ergreifend vertiefte, klangedle Wiedergabe des Brahms'schen Violinkonzerts. Als Gastdirigent erschien Werner Richter-Reichhelm vom Deutschen Kurzwellensender Berlin; man dankte ihm vor allem eine sehr erwärmende, innerlich belebte Aufführung der B-dur-Sinfonie von Schumann; außerdem brachte er — mit viel Elan — den Strauß'schen „Don Juan" und eine zwar wirkungsvolle, aber stilistisch nicht einwandfreie, weil zu modern-farbige Orchesterbearbeitung der Bach'schen g-moll-Orgel-Phantasie von Stiebler. Im übrigen standen allerlei Unterhaltungskonzerte im Vordergrunde, bei deren Durchführung das Bemühen um eine sorgfältige Programmgestaltung anzuerkennen war. Lebendig musizierte auch das Bayerische Landesorchester der Reichsmusikkammer unter Friedrich Rein.

Fesselnd waren ferner einige Chorkonzerte. Der von Prof. Zengerle betreute Rundfunk-Chor steuerte fein ausgearbeitete, genußreiche Vorträge von Volksliedern (z. T. in guten neueren Bearbeitungen) und altmeisterlichen a-cappella-Stücken zum Programm bei, und brachte als ansprechende Nova auch ein paar hübsche madrigaleske Sätze von Schadewitz. Einblick in die frohen Singstunden der BDM-Mädel gewährte ein kleines Konzert der Gruppe Obergau München-Oberbayern. Noch reizvoller und in Hinblick auf die pädagogisch geschickte Mischung von Unterhaltung und Belehrung geradezu vorbildlich war das Kanon-Singen der HJ-Rundfunkspielschar unter Hellmuth Seidlers Führung. Besondere Erwähnung verdient auch das aus der schwäbischen Kleinstadt Kaufbeuren über Augsburg gesendete Konzert der vorzüglich geführten dortigen Singschule und des von L. Hahn geleiteten Kaufbeurer Chor- und Orchesterwesens.

In der Reihe der kammermusikalischen Darbietungen fiel bemerkenswert eine geschliffene, und empfindungsgesättigte Wiedergabe des f-moll-Klavierquintetts von César Franck durch das Renk-Quartett mit Richard Staab auf, dann auch eine gediegene Aufführung des Streichsextetts op. 36 von Brahms durch bewährte Künstler des Rundfunkorchesters und eine anregende Stunde mit alter Musik, in der sich die Geigerinnen Kippet und Zenker mit dem Cellisten Koelle und dem Cembalisten Schoedel zum feinsinnigen Vortrag einiger köstlicher Triosonaten von Purcell zusammenfanden. Regers Beethoven-Variationen hörte man von Kusche und Schmidmeier in technisch vollendeter Gestaltung, eine hübsche 4händige Klaviersuite von Jos. Rheinberger boten Staab und Strom in lebendigem Zusammenspiel. Rühmenswert auch die Orgelstunden Gustav Schoedels; er brachte diesmal außer verschiedenen alten Meisterwerken auch einiges neue: Einen gehaltvollen Satz aus Kanetscheiders Heldenorgel-Suite, eine gut gearbeitete, vornehm empfundene Fantasie mit Fuge von Schiffner und — gemeinsam mit dem Klarinettisten Powolny — eine knappgeformte, stimmungsvolle Kirchensonate von Clausing. Für die leider noch zu selten gesungenen Ricarda Huch-Lieder Pfitzners setzte dankenswerterweise Martha Martensen ihr gereiftes Können und ihre schöne Stimme ein. Fesselnde Bearbeitungen fremdländischer Volkslieder von Lothar Windsperger brachte der begabte Baritonist Jörgensen. I. V.: Dr. Anton Würz.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Der 100. Geburtstag Felix Draefekes am 7. Oktober war Anlaß zu einer Reihe von Feiern: Coburg beging ein dreitägiges Fest, über das wir an anderer Stelle ausführlich berichten, auch Dresden veranstaltet in Kürze ein größeres Fest zu Ehren des Meisters, bei dem u. a. sein „Christus", Vorpiel, 1. und 3. Teil erklingen werden. Seine „Symphonia Tragica" kommt in Jena und in Pforzheim zur Aufführung, die Serenade op. 49 f. gr. Orchester in Karlsruhe und Altenburg, das Quintett für Klavier, Horn und Streichtrio in Marburg und Dillenburg, das Requiem in h-moll in der Heilandskirche zu Dresden. Auch die deutschen Reichssender beteiligten sich an der Ehrung: Die F-Dur-Sinfonie Nr. 2 ging am Geburtstag über alle deutschen Sender, das „Benedictus" aus dem Requiem erklang im Reichssender Köln, die „Symphonia Tragica" im Deutschlandsender.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, wird beim Dresdner Felix-Draeseke-Fest im November eine Ansprache

halten und ein Symphoniekonzert leiten. Der Tonkünstlerverein veranstaltet einen Kammermusikabend, der Draeseke gewidmet ist. Ferner sind an den Ehrungen beteiligt: der Dresdner Lehrer-Gesangverein, die Dresdner Liedertafel, der Symphoniechor, die Philharmonie, die Staatskapelle und der Kreuzchor unter Pembaur, Dr. Böhm, van Kempen, Mauersberger.

In Jena findet am 17. November das zweite deutsche Volksmusikfest statt, das vom Reichsverband für Volksmusik in der Reichsmusikkammer veranstaltet wird. Die Durchführung hat der Jenaer Musikdirektor Georg Böttcher übernommen.

Die Besetzung der bereits bekanntgegebenen „Lohengrin"-Aufführung im Rahmen der Bayreuther Festspiele 1936 ist folgende: König Heinrich: Josef von Manowarda; Lohengrin: Max Lorenz; Elsa: Maria Müller; Telramund: Igor Prohaska; Ortrud: Margarete Klose; Heerrufer: Herbert Jannsen.

Das Flensburger Grenzlandtheater hält in der Zeit vom 13. bis 16. März 1936 ein Mozartfest ab, das eine „Don-Juan"-Aufführung, ein Chorkonzert, ein Kammerorchesterkonzert und ein Orchesterkonzert umfaßt. Die Leitung des Festes liegt in den Händen des Flensburger städtischen MD Johannes Roeder.

In Weimar fand soeben eine Tagung des Bayreuther Bundes statt, über die unser Berichteteil Näheres erzählt.

Die Generalintendanz der Stuttgarter Oper plant die Einrichtung von ständigen Mozart-Festspielen in Stuttgart.

Das Liszt-Gedenkjahr, das vom 21. Oktober 1935 bis 22. Oktober 1936 in Ungarn gefeiert wurde, nahm soeben seinen glänzenden Anfang mit einer Festmesse in der Budapester Krönungskirche. Auf der Festversammlung der Franz Liszt-Gesellschaft sprach u. a. auch Prof. Dr. Peter Raabe, der im weiteren Verlauf des Festes als Dirigent der symphonischen Dichtung „Hungaria" und des „Hungaria Cantato" überaus herzlich gefeiert wurde. Dieser Eröffnungsfeier folgen dann von der Liszt-Gesellschaft im Einvernehmen mit dem Unterrichtsministerium zahlreiche Feiern an allen Orten, die sich über das ganze Jahr verteilen.

Das Magdeburger Musikfest, das vom 20.—27. Oktober dort stattfand, war den Jubilaren dieses Jahres Schütz, Bach und Händel gewidmet. Die Oper brachte eine Aufführung von Händels „Julius Cäsar". Den Festvortrag hielt Dr. Erich Valentin.

Das diesjährige Straßburger Musikfest brachte bevorzugt deutsche klassische Musik. Je ein Festkonzert galt Bach und Schubert, ferner kamen Werke von Haydn, Mozart und Beethoven zur Aufführung.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe hat die Führung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins übernommen.

Das Anton Huber-Quartett (Anton Huber, Heinrich Ziehe, Adalbert Huber und Erich Wilke) hat sich entschlossen, seinen Namen in „Münchner Sreichquartett" umzuändern.

Nach dem Vorbild der Société Mozartienne in Paris wurde in Brüssel eine Société Johann Sebastian Bach gegründet.

Innerhalb der NS-Kulturgemeinde wurde eine Reichsfachstelle Volksmusik gegründet, die aus dem ehemaligen Reichsbund „Volkstum und Heimat" hervorgegangen ist und in Verbindung zu der Pflegschaft „Sing- und Spielkreise" in der Reichsmusikkammer (Amt für Chorwesen) steht.

In dem Bestreben die Verbreitung zeitgenössischer Chorkompositionen zu fördern und neue Werke den Vereinen zu möglichst billigen Preisen zugänglich zu machen, hat der Deutsche Sängerbund seit Jahren Chöre von lebenden Komponisten als „Liederblätter" herausgebracht. Im Vorjahre hat der DSB. mit dem Deutschen Musikalienverlegerverein einen Vertrag geschlossen, wonach die Herausgabe von Liederblättern durch den DSB. nicht mehr weitergeführt wird. Statt dessen stellen die deutschen Verleger jährlich eine Anzahl Neuerscheinungen zu besonders billigem Preise zur Verfügung. Der Musikbeirat des DSB. hat soeben die Auswahl für das laufende Jahr getroffen. Es handelt sich um Werke von Grabner, Unger, Lang, Lißmann, Siegl, Weismann und Trunk, sowie um Volksliedbearbeitungen von Heinrichs, Land und Wilms.

In den Tagen vom 25. bis 31. Oktober fand in Erfurt ein großes Musikschulungslager statt, an dem die Musikreferenten der Gebiete, Vertreter der Dozentenschaft und der Studentenschaft der deutschen Musikhochschulen teilnahmen. Den Abschluß bilden drei Erfurter Musiktage.

Laut einer Verfügung des Präsidenten der Reichsmusikkammer sind auch Decknamen meldepflichtig.

Die Robert Schumanns-Gesellschaft in Zwickau hält am 8. November eine außerordentliche Mitgliederversammlung ab, bei der eine Neufassung der Satzungen und die Zusammensetzung des Führer-, Ehren-, und Beirates beraten wird.

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt, daß entgegen anders lautenden Gerüchten die Reichsmusikkammer nach wie vor die schaffen-

den und nachschaffenden Musiker (im „Berufsstand der deutschen Komponisten“ bzw. der „Reichsmusikerschaft“) und zu gleicher Zeit die musikveranstaltenden u. -vermittelnden Kreise, 38 000 Chor- und Volksmusikvereine, die Musikalien-Verleger und -Händler und das Musikinstrumentengewerbe betreut.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Von der Reichsmusikkammer wird mitgeteilt: Die in der Öffentlichkeit verbreiteten unrichtigen Ansichten über die Tätigkeit des Privatmusiklehrers geben Veranlassung zu der Feststellung, daß die Anordnung des Präsidenten der Reichsmusikkammer über die Unterrichtsbedingungen für den Privatunterricht in der Musik keine Abänderung erfahren hat. Der Lehrer hat einen Urlaubsanspruch von vier Wochen im Jahre, an den gesetzlichen Feiertagen fällt der Unterricht aus, und die Unterbrechung des Unterrichts an den Werktagen zwischen dem 24. Dezember und dem 1. Januar ist Sache der freien Vereinbarung.

Konzertmeister Eduard Oßwald vom Reichssender Stuttgart wurde soeben als Lehrer der Violinausbildungsklassen an die Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen.

Wilhelm Petersen-Darmstadt, wurde ab 1. Oktober ds. Js. als Lehrer für Komposition und Musiktheorie an die Städt. Hochschule für Musik und Theater in Mannheim berufen.

Adolf Strube, Dozent an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik erhielt die Bezeichnung „Professor“ verliehen.

Prof. Walter Rein erhielt das Lehrfach „Musikalische Volkskunde“ an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Rudolf Schultz-Dornburg hat die Musikabteilung der Berliner Lessinghochschule übernommen.

Die Leitung der Wormser Musikakademie übernahm Willi Fischer. Als Lehrkraft verpflichtete er Ludwig Olf.

Ein Musiklehrer-Seminar am Trapp'schen Konservatorium der Musik in München. Die Regierung von Obb. hat im Einvernehmen mit dem Ministerium für Unterricht und Kultus die Angliederung eines Musiklehrer-Seminars am Trapp'schen Konservatorium der Musik genehmigt. Das Seminar soll allen denen, die sich dem Beruf des Musikerziehers zuwenden wollen, das notwendige Rüstzeug theoretischer und praktischer Pädagogik vermitteln. Eine in Vorbereitung befindliche Prüfungsordnung für Musikerzieher sieht vor, daß in Zukunft jeder, der Musikunterricht erteilen will, ein solches Seminar absolviert haben muß. — Die Aufnahmebedingungen sind: 1. vollendetes 19. Lebensjahr, 2. ausreichende technische und musikalische Vorbildung im Hauptfach, die bei der Aufnahmeprüfung nachzuweisen ist, 3. das Seminar ist jedermann zugänglich, gleichviel ob er seine praktische musikalische Ausbildung am Trapp'schen Konservatorium oder bei einem Privatmusiklehrer genießt. Die Ausbildungsdauer im Seminar ist ein Jahr.

Die Frankfurter Musikschule beging in einer schlichten Gedenkstunde die Feier ihres 75jährigen Bestehens.

Zur Erziehung militärmusikalischen Nachwuchses begründete die Reichsmusikkammer im Einvernehmen mit dem Reichskriegsminister die erste öffentliche Militärmusikschule in Bückeburg. Die Mittel werden mit Unterstützung der Schaumburg-Lippischen Landesregierung durch eine gemeinnützige Stiftung von Kreis und Stadt Bückeburg aufgebracht, die Anstalt wird in Form eines Internats unter Leitung des Städtischen Direktors Paul Gerhard Scholz in der ehemals fürstlichen Musikschule errichtet. Das Reichskriegsministerium hat sich bereiterklärt, die Schüler vor der Aufnahme heeresärztlich untersuchen zu lassen und sie nach erfolgter Abschlußprüfung bei der Einstellung in den Heeresdienst bevorzugt zu berücksichtigen. Nähere Auskünfte erteilt die Leitung der Städtischen Musikschule in Bückeburg. In Anwesenheit von Vertretern der Wehrmacht und des Reichspropagandaministeriums wird die Schule Mitte November durch den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, feierlich eröffnet werden.

Ein musikalischer Lehrgang für die Lehrer der Hohenzollerischen Lande fand in Sigmaringen statt. Weit über 100 Lehrer und Lehrerinnen nahmen an dieser Woche teil. Der Leiter dieses Lehrgangs war Prof. E. Jos. Müller.

Die Berliner Singakademie hat für ihre neu eintretenden Mitglieder, die in Stimmbildung und Chorgesang noch nicht erfahren sind, eine Chorgesangsschule eingerichtet, in der Stimmbildung, Intervallenlehre und Vom-Blattsingen gelehrt wird.

In einem Vortragsabend der Städt. Akademie für Tonkunst-Darmstadt, spielte Cyrill Kopatschka Bachs Violinkonzert a-moll in erstaunlicher technischer Vollendung und inhaltlicher Durchdringung.

Die mit der Preußischen Akademie der Künste verbundene Meisterschule für musikalische Komposition unter Leitung von Prof. Dr. Paul Graener und Prof. Dr. Georg Schumann nimmt wieder ihren Anfang. Auskunft und Anmeldung im Sekretariat Berlin W. 8, Pariserplatz 4.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar hat mit den Beginn des Wintersemesters einen Chorleiterkursurs eröffnet. Auch ein Kursus für Volksinstrumente findet statt. Eine staatliche Chorleiterprüfung kann als Abschluß von den Teilnehmern der Chorleiterkurse abgelegt werden. Im November finden ferner dort Arbeitstage zur Fortbildung von Leitern für Blasorchester, im Februar 1936 Arbeitstage der Schulmusiklehrer Thüringens statt; im März wird die Gesellschaft zur Pflege und Forschung thüringer Musik dort tagen.

Auch die Staatliche Hochschule für Musik in Köln beginnt mit dem Wintersemester einen neuen Chorleiterkurs, dessen Leitung bei MD Otto Siegl liegt. Abschließend kann auch hier eine staatliche Chormeisterprüfung abgelegt werden.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg veranstaltete bereits ein 1. Konzert in diesem Winter, das klassischer Musik gewidmet war.

Die Städtische Musikschule Aschaffenburg feierte ihr 125-jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, bei dem Werke ihres früheren Leiters Eduard Rommel und ihres jetzigen Direktors MD Hermann Kundigraber zu Gehör kamen.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar plant eine Reihe größerer Veranstaltungen, bei denen u. a. Rudi Stephans „Musik für 7 Saiteninstrumente" und Werke von Richard Wetz zur Aufführung kommen.

KIRCHE UND SCHULE

Prof. Joseph Meßner spielte auf der berühmten Orgel der Kathedrale zu Oliva-Danzig ein Orgelkonzert mit Werken ausschließlich deutscher Meister (Bach, Pachelbel, Muffat, Brahms, Reger, Meßner) vor mehr als tausend Zuhörern und erzielte bei Presse und Zuhörern großen Erfolg.

Das erste dieswinterliche Orgelkonzert in der Nikolaikirche zu Leipzig war ausschließlich dem Schaffen Prof. Karl Hoyers gewidmet. Dabei kam sein Präludium und Fuge in E-dur für Barockorgel zur Uraufführung.

Organist Georg Winkler veranstaltete wieder eine Reihe wertvoller Orgelkonzerte in der Andreaskirche zu Leipzig mit klassischen und zeitgenössischen Werken.

Vom 7. bis 9. September hielt der Landesverband Mecklenburg der ev.-luth. Kirchenchöre seine 6. Jahrestagung in Rostock ab und konnte bei dieser Gelegenheit gleichzeitig die Feier seines 25jährigen Bestehens begehen.

In der Agneskirche zu Altenburg (Thür.) veranstaltete Artur Schmolitzky mit dem Agneskirchenchor eine musikalische Abendfeier mit Werken von Emil Rödger. Die Orgelsoli (drei Choralfantasien) spielte Georg Winkler, Organist an St. Andreas in Leipzig.

Prof. Dr. Friedrich Noack (Darmstadt) brachte mit der Madrigal-Vereinigung Darmstadt und einem Kirchenchor das Oratorium „Jephta" von Carissimi in eigener Bearbeitung und Übersetzung zur Aufführung.

Paul Gerhardts große dreiteilige Orgelfantasie über „Ein feste Burg" mit Blasorchester (je 4 Hörner, Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba) und Schlagzeug op. 15 kam am 11. September in einem Orgelkonzert des Organisten von Hainichen i. Sa. Curt Raschke zu erfolgreicher Aufführung. Von allen Orgelkompositionen mit Orchester, die Curt Raschke bisher herausgebracht hat, erschien die Gerhardt'sche Fantasie als die schönste und wirkungsvollste und fand auch bei der Hörerschaft starken Widerhall.

Ein Orgelkonzert in der Katharinen-Kirche zu Zwickau, veranstaltet von Hildegard Lehmann, diente dem zeitgenössischen Schaffen von Joseph Haas, Paul Kröhne, Paul Krause, Paul Gerhardt und Johannes Engelmann.

Musik lebender Komponisten: Fritz Liebscher Otto Thomas, Paul Krause, kam in der Dresdener Johanneskirche zu Gehör.

Der Aachener Domchor unter DomKM Rehmann wird Friedrich Bachs „Wachet auf, ruft uns die Stimme" zur Aufführung bringen.

Am 22. Oktober beging der Potsdamer Organist und Glockenist der Garnisonkirche, Professor Otto Becker, mit einem wohlgelungenen und gut besuchten Abendkonzert in genannter Kirche sein 25jähriges Glockenspieljubiläum. Auf dem Programm standen zum Teil selten gehörte Werke von J. S. Bach, Händel, Reger und kleine Kirchenmusiken (darunter die vielgespielte „Fughetta" von Walter A. F. Graeber). Mitwirkende waren: Prof. Otto Becker (Orgel), dessen Sohn Curt Becker (Violoncello) und die Berliner Sopranistin Marg. Vogt-Gebhardt.

PERSÖNLICHES

Der ausgezeichnete Leipziger Klavierpädagoge Carl Adolf Martienssen wurde als Professor an die Berliner Musikhochschule berufen.

Der Organist an St. Andreas und Dirigent des Städtischen Singvereins in Eisleben, Theo Blaufuß, folgte einem Rufe an die Loewekirche in Stettin. Sein Nachfolger ist Hans Arnold Metzler von der Erlöserkirche in Leipzig, der ein Schüler von Straube und Kurt Thomas ist.

Franz Bischof ist als Erster Konzertmeister nach Ulm berufen worden. Bischof ist aus der Kölner Rheinischen Musikschule hervorgegangen.

Der langjährige Mitarbeiter der Bayreuther Festspiele, KM Friedrich Jung, wurde mit der Leitung der Festspielchöre im Jahre 1936 betraut.

Der Generalintendant Münchens, Oskar Walleck, feierte sein 25jähriges Bühnenjubiläum.

Die Mitglieder des Berliner Philharm. Orchesters Albert Harzer und Georg Diburk konnten auf eine 25jährige Dienstzeit zurückblicken.

Roger Ducasse wurde als Professor an das Pariser Konservatorium berufen.

Otto Siede aus der Klasse Prof. Albin Herr's wurde nach erfolgreichem Probespiel als 1. Trompeter an das Landestheater in Coburg verpflichtet und Georg Schwarz als Solotrompeter an das Städt. Kurorchester in Wiesbaden.

In Mainz haben die gesamten musikkulturellen Belange insofern eine Vereinheitlichung erfahren, als mit der Leitung der Oper, der Musikhochschule, sowie der Betreuung der Sinfoniekonzerte, der Schloßkonzerte, der Liedertafel usf. GMD K. Fischer beauftragt wurde.

Der Erste Kapellmeister des Sinfonie- und Kurorchesters Baden-Baden, Herbert Albert, wurde in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Musikpflege in Baden-Baden gemäß Beschluß des Verwaltungsrates der Bäder- und Kurverwaltung zum Generalmusikdirektor ernannt.

Der frühere Generalintendant des Danziger Staatstheaters, Hanns Donadt, ist durch Beschluß des Verwaltungsrats zum künstlerischen Leiter der Bergischen Bühne Remscheid - Solingen berufen worden.

Der bekannte Organist Gerard Bunk blickt auf eine 25jährige Tätigkeit am Dortmunder Konservatorium zurück.

Für das Flensburger Grenzlandorchester wurde als Konzertmeister Willy Krebs gewählt. Krebs war u. a. im Kieler Opernhaus als erster Geiger tätig.

Der bekannte Kölner Volkserzieher Prof. Edmund Joseph Müller wurde Vorsitzender des neu gegründeten „Ersten Handharmonika-Klubs" in Köln.

Professor Dr. Felix von Kraus von der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München wurde auf seinen Antrag in den dauernden Ruhestand versetzt. Der Führer und Reichskanzler hat ihm für seine geleisteten treuen Dienste den Dank ausgesprochen. v. Kraus ist 1870 in Wien geboren und seit 1908 Professor an der Akademie der Tonkunst in München.

Intendant Erich Orthmann hat für die „Volksoper im Theater des Westens" folgende Künstler neu verpflichtet: Hanns Udo Müller und Fritz Volkmann als Kapellmeister; Ernst Senff als Kapellmeister und Chordirektor, Kammersänger Karl Braun und Prof. Max Hofmüller als Spielleiter; Dr. Hans Hartleb als Dramaturgen; Friedrich Hagemann als Bühnenbildner.

Generalintendant Wilhelm Rode hat für das Deutsche Opernhaus in Berlin die nachfolgenden Künstler neu verpflichtet: Berta Stetzler (Bremerhaven) als jugendlich-dramatische Sopranistin; Marieluise Schilp (Stettin), sowie Erna Westenberger als Altistinnen; Annelies Schaefer (Nürnberg) als Soubrette; außerdem die Sopranistinnen Margarete Slezak, Elfriede Schiller und Elisabeth Wellhagen; ferner die lyrischen Baritone Karl Schmitt-Walter (Wiesbaden) und Hans Wocke (Bielefeld); den Bassisten Wilhelm Schirp (Mainz); die Tenöre Rudolf Schramm (bisher Berliner Volksoper) und Bruno Korell. Staats-KM Walter Lutze vom Staatstheater Schwerin wurde als Dirigent gewonnen.

Gottfried Grote, Leiter des Barmer Bach-Vereins, hat einen Ruf als Leiter der Berliner Kirchenmusikschule in Spandau, Johannisstift und als Kantor und Organist am Johannisstift angenommen.

Intendant Gernot Burrow, der jüngst zum Intendanten des Landestheaters Mecklenburg-Neustrelitz berufen wurde, ist nunmehr zum Musikbeauftragten der Stadt Neustrelitz ernannt und gleichzeitig mit der Leitung der Symphoniekonzerte des mecklenburgischen Landesorchesters beauftragt worden.

Der Kapellmeister des Hessischen Landestheaters Darmstadt, Heinz Hoeglauer, geht an die dortige Städtische Akademie für Tonkunst als Leiter der Orchesterklasse und Lehrer der Opernschule.

Der Hamburger Kapellmeister Hans H. Hampel, Theorieschüler von Hans F. Schaub, Chordirektor und Kapellmeister an der Schiller-Oper Hamburg-Altona, ist für die neue Spielzeit an das Reussische Theater Gera verpflichtet worden.

GMD Hermann Stange wurde eingeladen, an seiner früheren Wirkungsstätte, der Nationaloper zu Sofia, „Lohengrin" und „Carmen" zu dirigieren.

Der bekannte Geiger Adrian Rappoldi aus Dresden hat mit dem polnischen Komponisten und Staatspreisträger Feliko Nowowiejski mit bedeutendem Erfolg in Polen gespielt. Der Ilustrowany Kurijer Codziemy in Krakau bringt das Bild der beiden Künstler und weist auf die Verbindung Polens mit Dresden hin und der Warschauer Kurier meint: Adrian Rappoldi, der noch mit Brahms, Grieg und Rimsky-Korsakoff musiziert hat, steht in erster Reihe der lebenden Geiger.

Hans Schüler, der Leiter der städtischen Oper zu Leipzig wurde zum kommissarischen Leiter des

Alten Theaters ernannt, das Detlev Sierck verläßt, um sich seinem künstlerischen Schaffen widmen zu können.

Professor Dr. Felix Oberborbeck-Weimar wurde vom Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe in den Musikausschuß des Allgemeinen Deutschen Musikvereins berufen.

Kammermusiker Paul Fichtmüller wurde auf die Dauer von 6 Jahren zum Ratsherrn der Stadt Darmstadt ernannt.

Geburtstage.

Der hochgeschätzte Komponist Professor Felix Woyrsch, Leiter des Kirchenchores und der Singakademie zu Altona, feierte am 8. Oktober seinen 75. Geburtstag. Die deutsche Musikwelt dankt ihm viele wertvolle Musikwerke. (Ausführlich berichteten wir darüber in unserm Felix Woyrsch-Heft Dezember 1934.)

Seinen 70. Geburtstag feierte am 16. Oktober Fritz von Bose, geschätzter Kammermusiker und Prof. am Leipziger Konservatorium. Er schrieb eine Reihe von Kammermusikwerken.

60 Jahre alt wurde Professor Otto Wittenbecher, Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig.

Todesfälle.

† im Alter von 56 Jahren Prof. Willy Eickemeyer, Leiter des Jenaer Konservatoriums der Musik, Komponist und Pianist.

† im 82. Lebensjahr Prof. i. R. Hugo Reinhold in Wien, der an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst lange Zeit gewirkt hat.

† der 53 Jahre alte Albert Günth, der sich vor allem um die Förderung des badischen Männergesanges verdient gemacht hat.

† der Musikkritiker Fritz Ohrmann im Alter von 51 Jahren. Ohrmann hat sich auch als Komponist betätigt und war Leiter des Konservatoriums in der Rheinstraße in Berlin.

† Kammermusiker Johann Striegler im Alter von 59 Jahren an einem Herzschlag. Er war 40 Jahre Mitglied der Staatskapelle zu Dresden.

† am 4. Oktober zu Ilmenau: Kammersängerin Marie Gutheil-Schoder in ihrer thüringischen Heimat nach kurzer, schwerer Krankheit. Das ihr zuletzt zugedachte Lehramt als Leiterin einer Meisterklasse für dramatischen Unterricht an der Wiener Staatsakademie für Musik und dramatische Kunst konnte sie nicht mehr antreten. In Weimar geboren, hatte Marie Schoder schon als Siebzehnjährige am Weimarer Hoftheater Erfolge, die sich bei ihrem nächsten Engagement in Leipzig so bedeutend steigerten, daß sie 1900 an die Wiener Hofoper verpflichtet wurde, der sie bis zu ihrer im Jahre 1933 erfolgten Versetzung in den Ruhestand angehörte. Aber auch nachher wirkte sie hier noch weiter als Studien- und Spielleiterin. Die Wirkung ihres Auftretens als Bühnenkünstlerin war umso bemerkenswerter, als ihrer Stimme die einschmeichelnde sinnliche Wärme versagt war, aber die erlesene Musikalität und die Gabe höchster schauspielerischer Ausdrucksfähigkeit, unterstützt durch künstlerischen Ernst, Willenskraft und eine überragende Intelligenz, befähigten sie, in die tiefsten seelischen Geheimnisse einer darzustellenden Rolle einzudringen und sie als wirklich glaubhaft und erlebt hinzustellen. So kam es, daß sie, wie kaum eine andere, auch berufen war, in einer rein schauspielerischen Rolle, als Frau Potiphar in Strauß' „Josefs-Legende", die stärkste Wirkung zu erzielen und der Gestalt höchste künstlerische Erlebniskraft verlieh. Die unerschöpfliche Stufenleiter ihrer charakterologischen Ausdrucksbegabung ließ sie in allen Fächern, als launige Soubrette ebenso, wie als leidenschaftliches dämonisches Naturweib, als Susanne oder Frau Fluth, ebenso wie als Carmen, Salome oder Elektra, stets die stärkste und vornehmste Wirkung erreichen. Ihr Dienst an der Musik machte sie, sowohl durch ihre Liederabende, in denen sie besonders als Interpretin Hugo Wolfs leidenschaftliche Verehrung fand, als auch in ihrer ausgebreiteten und erfolgreichen Tätigkeit als dramatische Lehrerin für die Nachstrebenden zum unvergeßlichen Vorbild. v. j.

BÜHNE

Aus Duisburg kommt die erfreuliche Nachricht, daß die dort durchgeführte sogenannte „Theaterschlacht" einen vollen Erfolg brachte, so daß jetzt die Ausgabe weiterer Abonnements für das große Haus der Duisburger Oper gesperrt werden mußte. Es liegt eine Steigerung des Abonnements um 235 Prozent gegenüber dem Vorjahre vor. Das große Haus faßt etwa 2000 Personen. Am 3. November eröffnet die Duisburger Oper nach völligem Umbau ihr zweites Haus, das 1700 Personen aufnehmen kann. Beide Häuser führen vollkommen getrennten Spielplan durch.

Die Städtischen Bühnen Köln (Generalintendant Alexander Spring) hatten in der Spielzeit 1934/35 insgesamt 503577 zahlende Besucher zu verzeichnen, darunter 290 000 in der Oper (etwa 17 000 mehr als 1933/34). Geboten wurden in der Oper eine Uraufführung, fünf Erstaufführungen, zehn Neueinstudierungen.

Eine Statistik der an deutschen Bühnen in der Spielzeit 1934/35 aufgeführten Komponisten ergibt für Richard Wagner 1641 Abende, für Verdi 1468, Lortzing 1067, Puccini 889, Mozart 707, Richard Strauß 458, d'Albert 411, Bizet 387, Weber 340, Beethoven 308 Abende. Unter den Aufführungen befindet

sich Hans Pfitzner mit 114 Abenden. — Als erfreulich darf auch besonders die Wiederbelebung der deutschen Spieloper gelten, die aus der hohen Aufführungszahl Lortzingscher Werke spricht, während das Mißverhältnis zwischen Strauß und Pfitzner zu denken gibt.

Intendant Heinrich Kreutz wird in der kommenden Spielzeit mit seinem Altmärkischen Landestheater über 90 Gastspiele in Städten der Altmark geben. Zur Aufführung wird hauptsächlich die deutsche Spieloper gelangen.

Die Stadthalle in Gelsenkirchen, in der bisher die Gastspiele auswärtiger Bühnen abgehalten wurden, wird zur Zeit zum Stadttheater umgebaut. Es hat Mitte Oktober seine erste Spielzeit unter der Leitung von Intendant Braun begonnen.

Generalintendant Hoenselaers vom Stettiner Stadttheater hat die Saison mit Festaufführungen von Wagners „Rheingold" und „Walküre" eröffnet.

Das Frankfurter Opernhaus begann die neue Spielzeit mit der Neuinszenierung von Albert Lortzings „Der Wildschütz".

Die Ballettmeisterin des Hessischen Landestheaters in Darmstadt Alice Zickler hat eine burleske Ballettpantomime „Die Weibermühle" geschrieben, die der Bremer Komponist Friedrich Wilckens vertonte. Das Hessische Landestheater wird in dieser Spielzeit „Die Weibermühle" zur Uraufführung bringen.

Die Antwerpener Koninklijke Vlaamsche Opera hat für den Winterspielplan in der Mehrzahl deutsche Werke vorgesehen. Es kommen u. a. folgende Opern zur Aufführung: Wagner: „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Tristan", „Tannhäuser", Richard Strauß: „Ariadne" und „Salome", Lortzings „Wildschütz", Beethovens „Fidelio", d'Alberts „Tiefland" und „Mareike von Nymwegen". Karl Elmendorff dirigiert gastweise den „Tristan".

Der Heldentenor des Deutschen Opernhauses Berlin, Gotthelf Pistor singt in der Wiener Staatsoper die Titelpartie des neu einstudierten „Tannhäuser" unter Leitung von Wilhelm Furtwängler.

Die Besucherzahl der diesjährigen Münchener Festspiele ist nach einer Mitteilung der Generalintendanz der Bayerischen Staatstheater gegen letztes Jahr um 87% gestiegen.

Das Plauener Stadttheater plant für die Spielzeit 1935/36 folgende Opernaufführungen: d'Albert „Die toten Augen", Donizetti „Die Regimentstochter" oder „Don Pasquale", Flotow „Alessandro Stradella", Humperdinck „Die Königskinder", Kienzl „Der Evangelimann", „Leoncavallo „Der Bajazzo", Mascagni „Cavalleria rusticana", Mozart „Entführung" oder „Cosi fan tutte", Smetana „Die verkaufte Braut", Strauß „Rosenkavalier", Wagner „Meistersinger von Nürnberg", „Parsifal", Wagner-Régeny „Der Günstling", Weber „Oberon", Cornelius „Barbier von Bagdad".

Die Opernhäuser des Auslandes sehen u. a. folgende Neuheiten vor: Die Pariser Große Oper bringt drei neue Opern: „Oedipus" von Georges Enesco, „La Samaritaine" von Max d'Ollone, „Le Rouet d'Amor" von Adolphe Piriou. Die Mailänder Scala hat auf ihrem Programm „Scampienno" von Wolf-Ferrari und „Die schöne Schäferin" des spanischen Komponisten Espla vorgesehen; im Teatro Carlo Felice zu Genua wird das historische Stück „Julius Cäsar" von Malipiero zur Aufführung gelangen.

Görlitz kündigt „Jenufa" von Janacek, „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari an.

In Erfurt werden „Der Günstling" von Wagner-Regény, „Halka" von Moniuszko und „Die kleine Stadt" nach Lortzing von Hensel-Haerdrich zur Erstaufführung gelangen.

In Coburg kommt Werner Egks „Zaubergeige" zur Aufführung.

Die Chemnitzer Städtischen Bühnen bringen in diesem Winter unter dem Leitgedanken „Die Oper der Nationen" Opern von schwedischen, norwegischen, finnischen, holländischen, französischen, italienischen und spanischen Komponisten zur Aufführung.

Die Württembergischen Staatstheater in Stuttgart brachten zu Beginn der Winterspielzeit Monteverdis „Orfeo" unter der musikalischen Leitung von Prof. Carl Leonhardt zur Aufführung.

Magdeburgs Oper plant für diesen Winter als Fortsetzung der im Vorjahr begonnenen Festaufführungen zum Wagner-Jubiläum die Aufführung sämtlicher Werke des Meisters in Neuinszenierung. Dabei wird der Nibelungenring zum ersten Mal in Magdeburg partiturgetreu erklingen mit den Tuben und allen vorgeschriebenen Bläsern. Den Abschluß bildet eine Wagner-Festwoche, zu der Frau Winifred Wagner ihr Erscheinen bereits zugesagt hat.

Am Landestheater in Coburg kam Werner Creutzburgs „Neue Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum" zur Uraufführung.

Nach einem durchgreifenden Umbau eröffnete Stuttgart das große Haus der Württembergischen Staatstheater kürzlich mit einer Festvorstellung der „Meistersinger" unter der musikalischen Leitung von Carl Leonhardt. Prof. O. Krauß, der Generalintendant der Württ. Staatstheater brachte Mozarts „Don Juan" in Neuinszenierung heraus. Die Bedeutung dieser Arbeit

liegt vor allem darin, daß die völlig umgebaute Bühne des großen Hauses mit ihrer neuen Beleuchtungsanlage erstmals in den Dienst einer Neuinszenierung gestellt wurde.

Die Deutsche Musik-Bühne gab in Berlin ein Gastspiel mit einer Festvorstellung der „Walküre". Der Aufführung ging ein Festakt voraus, bei dem Dr. W. Stang auf die bisher geleistete Arbeit hinwies, die er als einen beachtlichen Bestandteil der heutigen Gesamt-Opernkultur bezeichnete. Die Bühne steht soeben vor einer neuen Reise durch Deutschland, die mit 20 Gastspielen in Schlesien beginnt.

Das Prager Tschechische Staats- und Nationaltheater plant für die Spielzeit 1935/36 folgende Opern-Erstaufführungen und Neueinstudierungen: B. Martinu „Marienspiel", J. B. Foerster „Der Narr", B. Vomáčka „Der Wassermann", Kovařovič „Auf der alten Bleiche", Arr. Boito „Mephistophele", Beethoven „Fidelio", Rimsky-Korssakow „Zar Saltan", O. Ostrčil „Die Knospe", Wagner „Parsifal", Richard Strauß „Salome", A. Honegger „Antigone", Puccini „Gianni Schicchi", Wolf-Ferrari „Susannens Geheimnis", Lortzing „Der Waffenschmied", Nielsen „Maschkerade", Berlioz „Benvenuto Cellini", Debussy „Peleas und Melissande", Auber „Fra Diavolo", Mozart „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte", Alban Berg „Lulu", Roussell „Bacchus und Ariadne" und Igor Strawinsky „Frühlingsweihe". U.

KONZERTPODIUM

Paul Graeners „Cello-Sonate op. 101" kam durch Prof. Grümmer Ende Oktober zur Ursendung im Deutschlandsender und wird Anfang November durch den Künstler auch im Konzertsaal erstmals gespielt.

Albert Lortzings unveröffentlichte komische Oper „Prinz Caramo und das Fischerstechen" kam kürzlich in einer neuen Konzertbearbeitung von Georg Richard Kruse im Lessing-Museum zu Berlin zur Feier von Lortzings Geburtstag zur Aufführung. Kurz vorher feierte das Museum sein 30jähriges Bestehen mit einer kleinen Abendveranstaltung, bei der die Arie aus Friedemann Bachs unveröffentlichter Pfingstkantate von Luise Worthmann von Rogowski (Violine: Gerda Reichert, Flöte: Margot Walper, am Flügel: Hedwig v. d. Heyde) gesungen wurde.

Gottfried Müllers „Konzert für Orchester" kommt Anfang Dezember unter GMD Karl Elmendorff in Wiesbaden zur Uraufführung.

Heinrich Kaminskis „Introitus und Hymnus" bildete, gemeinsam mit Anton Bruckners „8. Symphonie", den Auftakt der dieswinterlichen Symphoniekonzerte der Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart unter Leitung von GMD Carl Leonhardt.

Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe sang in einem Nachtkonzert des Symphonieorchesters Baden-Baden, das auch auf den Rundfunk übertragen wurde.

Der Musikverein Lauscha i. Th. (Leitg. A. G. Schwed) veranstaltete anläßlich seines 75jährigen Bestehens ein Konzert, das von dem Hochstand der dortigen Musikkultur schönstes Zeugnis ablegt und das manch größerer Stadt zum Vorbild dienen könnte. Zur Aufführung kamen W. A. Mozarts „Sinfonie Es-dur Nr. 39", Beethovens „Violinkonzert D-dur", Brahms' „Schicksalslied" und Liszts „Les Preludes".

Prof. Heinrich Laber wurde von der Stadt Erfurt eingeladen, im Rahmen der dortigen Konzerte die „Eroica" zu dirigieren.

Die Heidelberger Konzertveranstaltungen dieses Winters dienen vornehmlich den alten Meistern. An Musik der Lebenden kommt u. a. Hans Pfitzners „Symphonie in cis-moll" und E. N. von Rezniceks „Symphonie D-dur im alten Stil" zur Aufführung.

Emmy Braun (Klavier) und Edith v. Voigtländer (Violine) haben die Sonate für Violine und Klavier, op. 14, G-dur von Gerhart von Westerman an den Reichssendern Berlin und Leipzig, am Deutschen Kurzwellensender und bei der Münchener Tonkünstlerwoche (Okt. 1935) mit größtem Erfolg aufgeführt.

Ernst Schliepes „Deutsche Kantate" nach den Worten von Carl Maria Holzapfel f. gem. Chor, Sopran-, Alt- und Bariton-Solo kommt im zweiten Sinfoniekonzert zu Königsberg unter Leitung von Bernhard Conz zur Aufführung. Als Solisten wirken Anny Andressy, Rita Weise und Siegmund Roth mit.

Anläßlich des 70jährigen Bestehens des Städtischen Orchesters zu Augsburg brachte MD Martin Egelkraut in einem Festkonzert Beethovens Pastoral-Symphonie und sein Klavierkonzert Nr. 3 in Es-dur mit Edwin Fischer als Solisten zur Aufführung.

Ursula Lentrodt bringt in einem Konzert in Karlsruhe zeitgenössische Musik für Harfe von C. Sommerlatte, einem Schüler Kurt Thomas', zur Uraufführung.

In Weimar wird auch im kommenden Winter reges musikalisches Leben herrschen. Die Weimarer Staatskapelle veranstaltet 6 große Symphoniekonzerte, die neben klassischen Werken mehrfach Musik der Lebenden zur Aufführung bringen, so Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", Gottfried Müllers Variationen und Fuge über „Morgenrot", Georg Schumanns Humoreske „Gestern Abend war Vetter Michel

da", Werner Trenkners „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema", F. Max Antons „Violoncello-Konzert" (UA). Die Staatliche Hochschule für Musik kündet 16 Konzerte mit alter und neuer Musik an. Vier Bach-Kantaten werden in der Stadtkirche erklingen, 24 öffentliche Vorträge führen teils in wertvolle musikgeschichtliche Vergangenheit zurück, zum anderen in wichtige Zeitfragen ein. Die sämtlichen Musikaufführungen stehen unter Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck.

Das Niedersächsische Landes-Sinfonieorchester unter Leitung von Fritz Lehmann-Hannover beschloß die diesjährigen Sinfoniekonzerte in Bad Pyrmont mit einer Rudi Stephan-Gedenkstunde. Im Mittelpunkt der übrigen 12 Konzerte standen Aufführungen von Beethoven, Brahms und Bruckner.

Karl Ludolf Weishoff spielte kürzlich im Rahmen der Konzertveranstaltungen der Bade-Direktion Baden-Baden Walter Niemanns „Wasserpastellen" und seine Variationen über ein alt-englisches Menuett mit großem Erfolg.

Hans Pfitzner eröffnete die dieswinterlichen Gürzenich-Konzerte in Köln als Gastdirigent mit Robert Schumanns „Genoveva-Ouvertüre", Beethovens „Pastoral-Symphonie" und „Klavierkonzert in Es-dur" und Walter Gieseking als Solisten.

Richard Wetz' „Hyperion" für gem. Chor und Orchester kommt in diesem Winter in Kassel und in Berlin zur Aufführung. Seine „Kleist-Ouvertüre" wird in Bremen unter GMD Wendel erklingen. Die Sinfonie Nr. 2 in A-dur kommt in Mannheim unter Philipp Wüst; das Weihnachtsoratorium in Breslau zu Gehör. Der Reichssender Hamburg hat seine „Traumsommernacht" für Frauenchor a cappella im Programm aufgenommen.

Richard Trunks Männerchorwerk „Haralds Tod" kommt in Ravensburg unter MD Frommelet zur Aufführung.

Max Trapps op. 32 für Orchester wurde soeben von den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler zur Uraufführung gebracht und erklingt demnächst in Dortmund unter Wilhelm Sieben. Seine Sinfonische Suite op. 30 kommt in Baden-Baden, Frankfurt, Lübeck, Oldenburg und am Reichssender Frankfurt demnächst zur Aufführung.

Hans Pfitzners Romantische Kantate „Von deutscher Seele" wird in diesem Winter in Hannover, Kaiserslautern, Kassel, Leipzig, Liegnitz, München, Pirmasens und Weimar erklingen.

Ludwig Hoelscher wurde für ein Konzert im Warschauer Sender verpflichtet. Ferner spielte der Künstler in Freiburg i. Br., auf der Alemannischen Kulturtagung, das Cello-Konzert von Rudolf Moser.

Die Mainzer Liedertafel legt ein beachtliches Winterprogramm vor, in dem u. a. G. F. Händels „Samson", G. Verdis „Requiem" und Joh. Seb. Bachs „Matthäus-Passion" genannt werden.

In Düsseldorf kam es soeben zur westdeutschen Erstaufführung von G. F. Händels „Fest-Oratorium" unter GMD Hugo Balzer mit den Solisten Karl Erb, Rudolf Watzke und Erika Rokyta.

Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung von Hermann Lahl wird in einer Aufführung im Gohliser-Schlößchen durch das Bach-Quartett (Willy Schrepper, Hermann Pohlmann, Hermann Lahl, Prof. Fritz Rönisch) das Leipziger Bachjahr beschließen. Einführende Worte spricht Prof. Josef Achtelik.

Yriö Kilpinens „Lieder an den Tod" mit Orchesterbegleitung kommen demnächst im Konzertverein München unter Leitung von Sigmund v. Hausegger und mit Gerhard Hüsch als Solisten zur Uraufführung.

Heinrich Kaminski hat ein neues „Klavierbuch" geschaffen, umfassend eine viersätzige Suite, drei Duette, ein Tanzspiel, ein Präludium und Fuge und ein Präludium und Sarabande, das durch Edwin Fischer zur Uraufführung kommen wird.

G. F. Händels „Judas Makkabäus" kommt in der Fassung von Hermann Stephani durch den Bachverein in Köthen zur Aufführung. Seine Kantate „Alexanderfest" gelangte beim 25. Eidgenöss. Sängerfest in Basel unter Leitung von Fritz Brun zu machtvoller Wiedergabe.

Professor Dr. Felix Oberborbeck-Weimar wurde von der Intendanz des Meininger Landestheaters zur Leitung eines Sinfoniekonzertes und von der Stadtverwaltung seiner früheren Wirkungsstätte Remscheid zur Leitung des Festkonzertes anläßlich des 10jährigen Bestehens des Remscheider Städt. Orchesters und der Städt. Konzerte eingeladen.

GMD Heinz Dressel bringt im 3. Sinfoniekonzert die „Musik mit Mozart" von Ph. Jarnach in Lübeck zur Aufführung.

GMD Herbert Albert dirigierte kürzlich auf Einladung der N.S.-Kulturgemeinde das National-theater-Orchester in Mannheim in einem Bach-Händel-Brahms-Konzert.

Hermann Buchal's „Minnelieder" für gem. Chor kommen in Neisse und Kattowitz heraus.

Bruno Stürmers soeben vollendetes, abendfüllendes Werk „Requiem" für vier Solisten, gem. Chor und Orchester kommt am Karfreitag 1936 unter Leitung von Staatskapellmeister Dr. Robert Laugs in Kassel zur Ur-Aufführung.

Hermann Grabners jüngstes Männerchorwerk „Der Gesang des Säemannes" wird am 19. Nov. durch den Lehrergesangverein in Leipzig unter Günther Ramin zur Aufführung kommen, eine

weitere Aufführung steht in Heidelberg bevor. Aus den „Fackelträger-Liedern" kamen „Blumen in Nürnberg" und „Fackelträger" auf dem 11. Badischen Sängerbundesfest in Karlsruhe zugleich mit dem „Lichtwanderer", einem hymnischen Chorwerk für Männerchor und Orchester zur Aufführung.

Die N.S.-Kulturgemeinde Göttingen übertrug Hermann Fürchtenicht die Leitung von sechs Konzerten, die sich in 2 Symphoniekonzerte (Solisten Prof. Max Strub und Hermann Fürchtenicht), eine Abendmusik (Solistin Ursula Lentrodt), einen Strauß-Abend, 2 Chor- und Orchesterkonzerte mit sämtlichen Göttinger Chorvereinigungen im DSB, gliedern.

Prinz Albrecht von Hohenzollern's vaterländische Kantate „Deutschlands Morgenrot" kommt in Insterburg zur Aufführung.

Der Musikverein Darmstadt bringt Arthur Piechlers Chorzyklus „Das Tagewerk" zur Aufführung.

Die N.S.-Kulturgemeinde Ulm führt in der kommenden Spielzeit erstmals einen Konzertring durch, der fünf Symphoniekonzerte umfaßt. Außer den dortigen Dirigenten Momme Mommsen und Walter Blaich erscheinen als Gäste Peter Raabe und Herbert v. Karajan-Aachen. Solisten sind Hermann v. Beckerath-München und Alfred Höhn-Frankfurt. Neben den Werken der klassischen Meister enthält die Vortragsfolge an Erstaufführungen Stücke von Pfitzner (Totenverklärung), Cassado (Klavierkonzert), Werner Trenkner (Variationen und Fuge über ein eigenes Thema), Trapp, Wedig und Holzwarth.

Theaterkapellmeister Richard Walter bringt in dieser Konzertzeit in Bautzen wieder vier Sinfonie-Konzerte mit dem verstärkten Theaterorchester heraus. Als Solisten wurden verpflichtet: Dr. Artur Immisch, Dresden (Klavier), Prof. Florizel v. Reuter (Violine), Petronella Hofman, Dresden (Gesang). Die Vortragsfolge bringt Werke von Beethoven, Bruckner, Schubert, Reger, Draeseke, Tschaikowsky, Brahms, Hugo Wolf und Robert Schumann.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Felix Draeseke veranstaltete Helmuth Thierfelder am 6. Oktober in Wiesbaden eine große Gedenkfeier, die u. a. die F-dur-Sinfonie brachte.

Der Ortsverband Leipzig der NS-Kulturgemeinde wird in Verbindung mit der Reichsmusikkammer neue Werke für Orchester und Kammermusik, sowie Neuschöpfungen der Kirchenmusik, zunächst mitteldeutscher Komponisten, dann aber auch aus weiterem Umkreis nach Möglichkeit öffentlich aufführen. Daneben soll noch der guten Unterhaltungsmusik erhöhte Beachtung geschenkt werden. In Aussicht genommen sind zwei bis drei Orchesterkonzerte, monatlich mindestens zweimal stattfindende Kammermusiken im Gohliser Schlößchen, sowie zwei größere Kirchenmusik-Veranstaltungen.

Der Dresdener Kreuzchor gab in Berlin ein einmaliges Konzert unter seinem ständigen Kantor Rudolf Mauersberger.

Auf dem Spielplan der Vereinigten Musikalischen und Singakademie Königsberg sind folgende Werke vorgesehen: Bachs „Zufriedengestellter Aeolus", Händels „Acis und Galathea", Brahms' „Deutsches Requiem", Haydns „Schöpfung" und die „Marcus-Passion" von Kurt Thomas.

Der Thomaner-Chor unternahm unter Leitung von Prof. Karl Straube im Oktober eine Konzertreise, die nach Braunschweig, Hannover, Hamburg, Lübeck, Kiel, Bremen, Kassel, Göttingen, Marburg, Wiesbaden, Frankfurt, Straßburg, Paris, Basel, Bern, Zürich, Winterthur, Freiburg i. Br. und Erfurt führte.

Der Tonkünstler-Verein zu Dresden hat für diesen Winter zehn Kammerabende und vier Aufführungsabende in Aussicht genommen. Als Uraufführungen werden erscheinen: Werke von Paul Büttner, Georg Göhler, Arthur Immisch, Frida Kern u. a. Weiterhin sind Gedächtnisfeiern für August Reuß, Richard Wetz und Lothar Windsperger geplant.

Die Königsberger Sinfonie-Konzerte, die von dem Opernhausorchester bestritten werden, werden in diesem Winter neben den beiden Königsberger Kapellmeistern Wilhelm Franz Reuß und Bernhard Conz auch mehrere namhafte Gastdirigenten am Pult zeigen. Genannt werden Wilhelm Furtwängler, Willem Mengelberg und Hermann Abendroth.

Die Jochum-Konzerte in Hamburg bringen an zeitgenössischer Musik: „Musik mit Mozart" von Philipp Jarnach, „Klavierkonzert" von Max Trapp, „Die Hymnen für Orchester" von Karl Höller, das „Magnifikat" von Heinrich Kaminski, ein „Klavierkonzert" von Rachmaninoff und die „Sinfonietta" von Janacek.

Winfried Wolf ist zum zweiten Male für eine Konzertreise nach Nordamerika verpflichtet worden und wird anschließend auch noch in Mexiko und Kanada spielen. Vor seiner Abreise wird der Künstler noch in zahlreichen deutschen Städten unter Hermann Abendroth und Eugen Jochum u. a.) auftreten.

Kurt von Wolfurt's „Musik für Streichorchester", die im April dieses Jahres auf dem Dresdner Musikfest ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte, ist von Edwin Fischer in das Programm seiner Kammerkonzerte aufgenommen worden. —

Außerdem finden verschiedene weitere Aufführungen in anderen Städten (darunter zweimal in München) statt.

Robert Alfred Kirchners Chorwerk „Ritter, Tod und Teufel" wird auf dem Provinzial-Sängerfest des Gaues Ostpreußen unter Musikdirektor Wagner in Elbing zur Aufführung gelangen.

Max Trapp's „Klavierkonzert" wurde von Walter Gieseking in sein Programm aufgenommen und wird in der bevorstehenden Spielzeit erstmalig in Hamburg, Leipzig, Amsterdam und Haag unter den Dirigenten Jochum, Abendroth und Mengelberg zur Aufführung kommen.

Die Prager Tschechische Philharmonie kündigt für die Konzertsaison 1935/36 folgende Neuheiten an: Roussell „Symphonietta", Honegger „Mouvement symphonique", K. Stamitz „Sinfonia concertante", O. Ostrčil „Sommer", J. B. Foerster Konzert für Violoncello, A. Moyzes „Dramatische Ouvertüre", Al. Hába „Klavierphantasie", Osterc „Klassische Ouvertüre", B. Papandopulo „Concerto da camera", K. Szymanowski „II. Violinkonzert", P. Hindemith „Philharmonisches Konzert" und J. Jezek „Violinkonzert". Es sind im ganzen 10 Konzerte vorgesehen; das Programm des zehnten Konzertes wählen die Konzertbesucher aus den Programmen der vorangegangenen neun Konzerte. U.

Johannes Röder, der Städt. Musikdirektor von Flensburg, wird auch in der kommenden Spielzeit die Sinfonie- und Rundfunkkonzerte des Grenzland-Orchesters Flensburg wie die Chorkonzerte des Städt. Oratorienchors und Städt. Kantatenchors leiten.

MD Georg Böttcher, Jena, der Chorleiter der Jenaer Liedertafel, hat eine Trauerkantate für Männerchor, Sprecher und Posaune geschrieben, die am 23. Nov. 35 durch die Gothaer Liedertafel zur Uraufführung kommt. Anläßlich des Festkonzertes zur 50-Jahrfeier des Jenaer Liederkranzes gelangte seine „Festmusik für großes Orchester mit Schlußchor" von dem Ehrendirigenten des Vereins, Studienrat Georg Grosch, zur Uraufführung.

Prof. Walter Rehberg spielte auf der Jankó-Klaviatur am 22. Oktober in Berlin im „Meistersaal". In der 2. Novemberhälfte wird Walter Rehberg in Wien auf der Jankó-Klaviatur spielen.

Unter Leitung von Wilhelm Furtwängler führte die Philharmonie durch den Bruno Kittelschen Chor Ende Oktober zum 100. Male Beethovens IX. Sinfonie auf.

Friedrich Welter's Männerchor-Zyklus „Nach Ostland" gelangt im 1. Winterkonzert des Berliner Lehrer-Gesangvereins zur Uraufführung. Seine „Kleine Sonate für Klavier" (op. 6) spielte der Komponist im Reichssender Berlin; seine „Klaviersuite in Form von Variationen" (op. 9) gelangte durch Rudolf Winkler im Reichssender Königsberg zum Vortrag.

Von Paul Ertel wurden im Ostseebad Heringsdorf unter Leitung von KM Georg Saldsieder „Holzschuhtanz" und „Wiegenlied" gespielt.

Der Berliner Cembalist Carl Bittner veranstaltet in diesem Konzertwinter „Fünf Abende alter und neuer Cembalo- und Klavichord Musik". Das Programm des ersten Abends bringt drei unbekannte Cembalokonzerte der Bach-Schüler Müthel und Nichelmann, außerdem am vierten und fünften Abend Uraufführungen zeitgenössischer Cembalowerke von Herbert Marx, Kurt Fiebig, Brigitte Schiffer, Willibald Fröhlich.

In den Krefelder Konzerten gastieren folgende Dirigenten: Prof. Dr. Peter Raabe, Anraths, Dr. Buschkötter, Cruciger, Herwig, van Kempen, Oudille, Papst, Schüler, Peter Sieben. Anstelle von vier Symphoniekonzerten finden acht statt; ferner werden vier Meisterkonzerte neu veranstaltet.

Die NS-Kulturgemeinde hat veranlaßt, daß in diesem Winter einige künstlerisch mustergültige Orchester aus dem Reich in der Berliner Philharmonie konzertieren. Vorgesehen wurden das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Hermann Abendroth, die Dresdener Staatskapelle unter Karl Böhm, das Städtische Orchester Hannover unter Rudolf Krasselt.

Der Dresdener Kreuzchor bringt im kommenden Konzertwinter folgende zeitgenössische Chorwerke zur Aufführung: Pepping: 90. Psalm, Hermann Schroeder: Te deum und Missa Dorica; ferner Werke von Geis, Orgelwerke von Kurt Thomas, Johann Nep. David, Wolfgang Fortner u. a.

Camillo Hildebrands „Notturno" und „Feierliche Nacht" werden durch den Berliner Lehrergesangverein zur Uraufführung gebracht.

Angesichts der Unterbrechung des Danziger Staatstheaterbetriebs und der Auflösung des Staatstheaterorchesters gewinnen die seit 26 Jahren durchgeführten Lau-Konzerte für Danzig in diesem Winter besondere Bedeutung. Als Mitwirkende werden genannt: Schlusnus, Graveure, das Wendling-Quartett, Margarete Kose, Harald Kreutzberg, Wilhelm Kempff und Joan Manen, Edwin Fischer, Georg Kulenkampff, Frédéric Lamond, Max Pauer, zum erstenmal Caffadò und Tino Pattiera.

Im großen Saale des Deutschen Hauses in Flensburg werden unter Leitung von Ilse Struck Abendmusiken mit der „Flensburger Wanderkantorei" durchgeführt. Der Besuch der neuen Abendmusiken ist kostenlos.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Ambrosius hat im Auftrage des Reichssenders Leipzig eine Kantate „Zum 9. November" komponiert auf einen Text von Herbert Böhme, für gem. Chor, Volkschor, Sprechchor, Bariton und Blasorchester, die aus Anlaß dieses nationalen Feiertages vom Reichssender Leipzig zur Uraufführung gebracht werden wird.

Auch Erich Lauer, der neue Musikreferent in der Reichspropagandaleitung, hat eine Feiermusik zum 9. November geschaffen und zwar mit Blasorchester, um ihre Aufführung durch die Musikzüge der NS-Formationen zu ermöglichen. Das Werk erscheint in einer vom Verlag Franz Eher neu geschaffenen Reihe „Musik zur Feiergestaltung im Jahreslauf", die auch ein neues Lied zum 9. November von Fritz Kaiser „Heute schreiten hunderttausend Fahnen" herausbringt.

GMD Heinz Bongartz schreibt zu einem vom Intendanten des Kasseler Staatstheaters Dr. Ulbrich verfaßten „Torso" eine Musik, die am Totensonntag zur Uraufführung kommen soll. Das Werk wird als Orchestersuite erscheinen.

Paul Graener veröffentlichte soeben sein op. 101 „Sonate für Violoncell und Klavier", das im Oktober durch Prof. Grümmer in Brandenburg zur Uraufführung kam.

Karl Höller schrieb ein neues Orchesterwerk „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi", das unter Johannes Schüler in Essen zur Uraufführung kommen wird.

Victor Junk-Wien hat die Komposition eines Balletts beendet, betitelt „Die wandelnde Glocke", dessen Choreographie ebenfalls von ihm stammt.

Wilhelm Maler hat soeben ein Streichquartett (zwei Sätze, u. a. Variationen über ein Thema von Purcell) vollendet.

Franz Dannehl hat eine neue Klaviersonate in g-moll und Lenau-Lieder geschrieben, die demnächst zur Uraufführung gelangen.

Zu dem Schauspiel „Zriny" von Theodor Körner schrieb Friedrich Karl Grimm eine Musik. Die Oper enthält kaum Änderungen im Bau und in der Sprache Theodor Körners.

Hermann Grabner arbeitet an einer musikalischen Komödie „Der Herr Marquis steigt ein". Das Buch schrieb frei nach Gottfried Kellers Novelle „Kleider machen Leute" der Dramaturg des Eisenacher Stadttheaters Dr. Werner Böhlandt.

Der Leiter des NS-Reichssymphonieorchesters, Reichskapellmeister Franz Adam, teilt mit, daß er mit dem Verfasser verschiedener, durch den Ring-Verlag herausgegebener Schlager, gezeichnet „Text und Musik von Franz Adam", nicht identisch ist.

VERSCHIEDENES

Das Geburtshaus Anton Bruckners in Ansfelden/Ob.-Öst. soll nach einer baulichen Erneuerung, deren es dringend bedarf, zu einem Bruckner-Museum ausgestaltet werden.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser hat zwei völlig unbekannte doppelchörige a-cappella-Motetten von Heinrich Schütz, eine Weihnachtsmotette „Machet die Tore weit" und eine Todesfestmotette „Ich bin die Auferstehung und das Leben", in den Sammelbänden des 17. Jahrhunderts aufgefunden. Er bezeichnet sie als eine der schönsten Schöpfungen des Meisters.

Nach einer Zusammenstellung der Reichstheaterkammer, der das Material der diesjährigen Theaterspielzeit zugrunde liegt, gibt es im Deutschen Reiche einschließlich des Bayreuther Festspielhauses insgesamt 100 Opernbühnen. Während nun wenige Großstädte, wie z. B. Berlin Düsseldorf, Frankfurt a. M., Dresden, Essen, Köln, München, Leipzig, Stuttgart, eigene Opernhäuser besitzen, bestehen die meisten Opernbühnen als Stadt- oder Landestheater, die gleichzeitig auch das Schauspiel und die Operette pflegen. Als einzige Stadt im Reich besitzt Berlin 3 Opernhäuser: die Staatsoper, Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg und die Volksoper. Von Aachen bis Tilsit, von Flensburg bis Beuthen und Ratibor werden in deutschen Theatern Opern aufgeführt.

Frau Blanche Marteau, die Witwe des Geigers Henri Marteau, hat sich entschlossen, die Räume der Marteauschen Villa ob Lichtenberg jeden Dienstag und Freitag von 3 bis 4 Uhr dem allgemeinen Besuch zu öffnen. Zu den Besuchsstunden finden sich stets Einheimische und Fremde in großer Zahl ein, das Heim des verewigten Künstlers und die dort aufbewahrten Zeugnisse seines Schaffens zu besichtigen.

Die Ausfuhr von Musikinstrumenten hat sich im Jahre 1935 recht erfreulich entwickelt. So ist der Export von Pianos und Tafelklavieren um ein Bedeutendes gestiegen, auch die Ausfuhr von Teilen hat um ein Drittel zugenommen. Die Ausfuhr von Klaviaturen ist beinahe doppelt so hoch wie die in den ersten sieben Monaten 1934. Dagegen blieb die Ausfuhr von Klavierhämmern und Klaviermechanismen zurück. Die Ausfuhr von Geigen ist um 10% gestiegen; die von Celli hat sich sogar mehr als verdreifacht.

Im Besitz der Pfarrämter, Kirchen und der Predigerseminare der evangel. Landeskirche befinden sich vielfach noch ältere Gesangbücher, Vorspielbücher und viele andere kirchliche Musikalien, die versteckt und verstaubt auf Kirchenböden und in Kammern ein vergessenes Dasein führen. Auf Veranlassung des staatlichen Instituts

für deutſche Muſikforſchung ſollen dieſe Beſtände, unter denen ſich ſo manche ſeltene Koſtbarkeit befinden dürfte, inventariſiert werden.

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann-Leipzig brachte im Reichsſender Leipzig ſeinen Klavierzyklus „Die alten Holländer“, zwölf Bilder nach Meiſtern des 17. Jhs., op. 134 [1934], im Reichsſender Hamburg und Königsberg ein „nordiſch-neuromantiſches“ Programm mit der Suite nach Worten Friedrich Hebbels op. 23 [1912] und zwei Humoresken aus dem Hamburger Hafen „Janmaaten“ op. 136 [1935] zur Ur- und Erſtaufführung. — Ferner ſpielte der Künſtler aus eigenen Klavierwerken im Reichsſender ſeiner Vaterſtadt Hamburg (Suite nach Hebbel op. 23, Urſendung der „Janmaaten“ op. 136 [zwei Humoresken aus dem Hamburger Hafen]) und im Reichsſender Königsberg (das gleiche Programm), ſowie im Reichsſender Leipzig (Erſtaufführung der „alten Holländer“, Bilder nach Meiſtern des 17. Jhs., op. 134).

Werner Trenkners ſoeben beendetes Konzert für Violine und Orcheſter kam im Deutſchlandſender unter Prof. Dr. Peter Raabe mit Iſabella Schmitz als Soliſtin zur Uraufführung.

Wie verlautet, wird der Deutſchlandſender auch in dieſem Winter Querſchnitte aus den Opern-Ur- und Erſtaufführungen des Reiches vermitteln, um ſeinem Hörerkreis einen Einblick in das Opernſchaffen der Zeit zu geben.

Caſimir von Paſzthorys „Thyl Uilenſpiegel“ kam im Reichsſender Breslau zur Sendung. Königsberg brachte kurz darauf ſein Klaviertrio zur Aufführung.

Hans Joachim Koellreutter ſpielte im Reichsſender Stuttgart den Flötenpart der „Muſik für Flöte und Klavier“ des jungen Berliner Komponiſten Ulrich Sommerlatte.

Herbert Bruſt ſchrieb die Muſik zu der Dichtung „Memelland“ von Agnes Miegel, welche im September vom Reichsſender Königsberg mit Übertragungen auf die Sender Hamburg und Leipzig und den Deutſchlandſender mit großem Erfolg aufgeführt wurde.

Der Reichsſender Stuttgart brachte Klavier- und Flötenſtücke von Alfons Schmid. Bei einer Heimatfeier in Donzdorf kamen Lieder, Klavier- und Violinſtücke und bei einer kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltung in Stuttgart ſeine Orgelpartita zur Aufführung.

Prof. Joſeph Meßner leitete am Wiener Sender ein Orcheſterkonzert mit der „Romantiſchen Ouvertüre“ von L. Thuille, Liedern von H. Wolf und der eigenen II. Symphonie für großes Orcheſter (Savonarola), op. 21.

Guſtav Schödel brachte in einem Orgelkonzert des Reichsſenders München eine gehaltvolle „Kirchenſonate" für Orgel und Klarinette" des jungen oldenburgiſchen Komponiſten Franz X. Clauſing zur Erſtaufführung.

Laut vorliegenden Preſſemeldungen, erzielte die Uraufführung des vaterländiſchen Oratoriums „Das Spiel vom deutſchen Bettelmann", Text von Ernſt Wiechert, Muſik von Fritz Reuter, im Reichsſender Breslau unter Ernſt Prades Leitung einen großen Erfolg. Dem Werke wird ungewöhnliche Bedeutung zugeſchrieben. Der Komponiſt erhielt für das Stück eine anſehnliche ſtattliche Ehrengabe.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Fritz von Boſe führte der Reichsſender München und der Dresdener Tonkünſtlerverein, deſſen Quartett für Klavier und Blasinſtrumente auf, während im Reichsſender Leipzig der Komponiſt mit dem Genzel-Quartett ſein Klavierquintett ſpielte. Ferner kam im gleichen Sender die „Kleine Suite im alten Stil" für Streichorcheſter zur Erſtaufführung.

Im ſchwediſchen Rundfunk begann eine „Nordiſche Muſikwoche" unter Leitung von Adolf Wiklund mit Werken von Hugo Alfvén, Ture Rangſtröm, Hilding Roſenberg, Erik Larſſon.

Hugo Kauns „Märkiſche Suite" (5 Sätze) für Orcheſter wurde unter Leitung von Dr. O. Frickhoeffer vom Reichsſender Berlin aufgeführt.

Der Operndirektor Dr. Paul de Nève hatte in der Sonderſendung der Rundfunkveranſtaltung des Reichsſenders Berlin „Weiſen, die ſelten erklingen" die muſikaliſche Leitung und Begleitung am Flügel.

Die Genfer Rundfunk-Geſellſchaft verbreitet über den Sender Sottens vom Oktober dieſes Jahres bis Juli 1936 jeweils Montags in vierzig Konzerten das geſamte Orgelwerk Johann Sebaſtian Bachs, aufgeführt von dem St. Joſeph-Organiſten und Profeſſor am Genfer Konſervatorium William Montillet.

Das Große Orcheſter des Reichsſenders Königsberg bringt unter Leitung von Dr. Ludwig K. Mayer in einer Veranſtaltung „Neue Muſik" die „Zauberflöten-Variationen" von Werner Trenkner und die 4. Symphonie von Franz Schmidt zur Aufführung.

In der Prager deutſchen Sendung gelangte Ende September eine Duo-Suite für Violine und Violoncello von dem jungen ſudetendeutſchen Tonſetzer Karl Maria Piſarowitz zur Urſendung; ein vierſätziges, im Mittelteil gefühlsmäßig und in den Eckſätzen rhythmiſch beſtimmtes Werk von ſchöner Überſichtlichkeit und Klarheit der Form und ebenſo ſchöner polyphoner Haltung in der beſchränkten Anwendung bloß zweier Soloinſtrumente. U.

Georg Vollerthuns neuer Liederzyklus „Vier Lieder aus Oſtland" nach Texten von Agnes Miegel kam nach der Uraufführung im Reichsſender Königsberg kürzlich im Reichsſender Berlin mit dem Komponiſten am Klavier zu Gehör.

Im Reichsſender Frankfurt leitete Roderich v. Mojſiſovics eigene Werke, u. a. brachte er das Orcheſterzwiſchenſpiel aus der Oper „Die Locke" und die von ihm beendete Ouvertüre zu Mozarts unvollendeter Oper „Lo sposo deluso" zur Aufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Prof. Fritz Heitmann, der Berliner Dom-Organiſt, konzertierte mit ausgezeichnetem Erfolg auf der Weltausſtellung in Brüſſel.

Paul Bender wird nach langer Zeit in dieſem Jahre wieder einmal eine Konzertreiſe in die Tſchechoſlowakei antreten.

In Gegenwart des argentiniſchen Staatspräſidenten General Juſto, fand im Theater Colon in Buenos Aires unter Stabführung von Fritz Buſch eine Aufführung von Bachs hoher Meſſe in h-moll ſtatt, die für Argentinien die Uraufführung darſtellte. Die Solopartien waren mit Edith Fleiſcher, Paula Weber, Luzie Ritter, Koloman von Patacki und Alexander Kipnis beſetzt. Der Eindruck des ausverkauften Hauſes war außerordentlich ſtark. Obwohl ausdrücklich gebeten worden war, Beifallsbezeigungen zu unterlaſſen, ſpendete das Haus minutenlang Beifall, zu dem der Staatspräſident ſelbſt das Zeichen gab.

Die Kaiſerliche Muſikakademie in Tokio ſieht als erſte Konzertveranſtaltungen deutſcher Muſik für den Winter die Aufführungen von Liſzts „Dante-Sinfonie" und von Händels „Meſſias" unter Leitung von Prof. Klaus Pringsheim vor.

Das Londoner Symphonieorcheſter, das für dieſen Winter acht Konzerte anzeigt, beginnt ſeine 30. Spielzeit mit einem Abend, bei dem Hermann Abendroth ein klaſſiſches Programm dirigiert. Bei dem Neujahrskonzert bringt Albert Coates die „Hymnen über gregorianiſche Themen" von Karl Höller, die auf dem Wiesbadener Muſikfeſt uraufgeführt wurden.

Der einarmige Pianiſt Paul Wittgenſtein ſpielte auf ſeiner Konzertreiſe durch Nordamerika ausſchließlich eigens für ihn komponierte Werke von Ravel, Franz Schmidt, Richard Strauß und Bortkiewicz.

Ein Konzert für Altſaxophon und Orcheſter von Edmund v. Borck wurde unlängſt durch den Budapeſter Rundfunk aufgeführt.

Herausgeber und verantwortl. Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburger ſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1935: 2400. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1935. HEFT 12

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Nachklänge zum 66. Tonkünstlerfest:

„Deutsche Musikzeitung" Nr. 10/1935: Grundsätzliche Betrachtungen über die Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Hamburg und und Berlin 1935:

Der Allgemeine Deutsche Musikverein opferte sein erstes diesjähriges Fest auf Wunsch des Propagandaministeriums für die Idee eines internationalen Kunstaustausches, obwohl er bei der Konstruktion des „internationalen Rates für die Zusammenarbeit der Völker" wußte, daß er auf verlorenem Posten stand.

Der Ehrenpräsident des ADMV und Präsident dieses internationalen Rates, Richard Strauß, zugleich damals der allmächtige Präsident der Reichsmusikkammer, hatte dem musikalischen Völkerbund, der 1934 in Wiesbaden gegründet war, ein solches Fest in Deutschland versprochen, und sein Wort mußte eingelöst werden.

An und für sich ist der Gedanke einer internationalen Zusammenarbeit der Völker auf kulturellem Gebiet durchaus begrüßenswert. Es könnte der Verständigung aller Gutgesinnten in Europa nur dienen, wenn jede Nation sich nach ihren Gesetzen von Blut und Boden entwickelte und in wechselnden Tagungen den anderen Völkern das Beste, was sie an zeitgenössischer Produktion besitzt, in hochwertiger Wiedergabe vorzuführen Gelegenheit hätte. Dieser Grundgedanke des Conseils war also sicher gesund und gut. Seine Ausführung erwies aber die Wahrheit des Schiller-Wortes: „Leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen". Die Auswahl der Persönlichkeiten, welche die Vorarbeit in den einzelnen Ländern zu leisten hatten, war reichlich improvisiert und die Arbeit selbst ist sachlich nicht unangreifbar vonstatten gegangen. Man spürte an mancherlei Stellen, daß persönliche Interessen über sachliche Notwendigkeiten triumphierten. Zweifellos war es bei der politischen Situation der Welt 1934 eine Anerkennung der musikalischen Vormachtstellung von Deutschland, daß sowohl der Präsident dieses Conseils (Richard Strauß) wie der erste Generalsekretär (Julius Kopsch) Deutsche waren. Aber man wolle nicht vergessen, daß in einem solchen musikalischen Völkerbund Deutschland nur eine Stimme unter etwa 20 hatte, und daß prinzipiell kein Land dem andern vorzuschreiben hat, was es herausstellen soll. Die Franzosen oder Italiener können uns nicht belehren, und sollten es auch nach der — allerdings nur lose und unklar formulierten — Geschäftsordnung des Conseils nicht tun, was gut deutsch ist und bei ihren Festen aufgeführt werden könnte. Und umgekehrt hatte der von Strauß eingesetzte Programm-Redakteur des Hamburger Festes, der übrigens nicht der Führerschaft und dem Musikausschuß des ADMV angehörte, aus den Vorschlägen des Auslandes sein Programm zusammenzustellen, und durfte nicht etwa von sich aus irgendwelche ausländischen Werke, die vielleicht in Deutschland eine gute Aufnahme gefunden hätten, an Stelle der vorgeschlagenen ansetzen. Nicht, was dem deutschen Geschmack zusagt, sondern was z. B. der national empfindende Italiener für besonders gut hielt, sollte ja dargeboten werden; und so bei allen Völkern!



Bei der übergroßen Zahl von Nationen, die sich für Hamburg meldeten, es waren ihrer 16, wenn ich nicht irre, war die verfügbare Zeit für die einzelnen Länder nicht groß, und es schien vor allem nicht angebracht, daß der Gastgeber, — in diesem Falle also Deutschland, — sich selbst in seinem Hause sehr breit mache und seine Gäste an die Wand drücke. Frankreich hat allerdings bei dem zweiten internationalen Fest (in Vichy) weniger Skrupeln bezüglich des französischen Programmanteils gehabt. — Während also bei dem Hamburger Fest andere Völker mit umfangreichen Sinfonien, sinfonischen Dichtungen, Konzerten und dergleichen auf dem Programm standen, war der Platz und die Zeit für die deutschen Werke recht bescheiden. Da man schließlich nach Festlegung der Werke des Auslandes auch unter dem Gesichtswinkel eines abwechslungsreichen Programmes die Lücken mit deutscher Musik zu füllen hatte, ergaben sich für den deutschen Festredakteur weitere Beschränkungen. Schließlich war zu bedenken, daß — wenn die anderen Länder die reifsten und besten Werke ihrer zeitgenössischen Produktion vorführten, wie es der Sinn des Festes sein sollte, — Deutschland unmöglich dagegen vielleicht gut gewollte und originelle, aber noch nicht gekonnte Werke der Jungen und Jüngsten zur Diskussion stellen durfte, mit denen es gegen das Ausland abgefallen wäre. So bekam aus unvermeidlichen und unabwendbar zwingenden Gründen verschiedenster Art das Hamburger Fest ein besonderes Gesicht, soweit die deutsche Musik in Frage kam. Für die Darbietungen der anderen Völker war Deutschland überhaupt nicht verantwortlich.

Obwohl nun diese Dinge der Presse genau bekannt waren, oder zum mindesten sein konnten,

ist am Hamburger Fest zum Teil eine sehr scharfe Kritik geübt worden, und die Einmütigkeit, die sonst für das deutsche Volk wie für die Presse an der Tagesordnung ist, ließ bei dieser Gelegenheit viel zu wünschen übrig. Man verstehe nicht falsch: niemand will, daß ein künstlerisch schlechtes Werk für gut erklärt wird. Die Kritik über das Kunstwerk selbst muß frei sein; der Wahrheit die Ehre! Aber Kritik an grundsätzlichen Dingen, wie es eben dieses Fest und sein Programmaufbau waren, müssen doch auf anderem Niveau ausgefochten werden; und man kann nicht den Gastgeber verantwortlich machen wollen für Dinge, die zu ändern oder zu lassen nicht in seiner Macht lag.

Das Fest in Vichy, bei welchem außer einem zeitgenössischen Kammermusikstück nur eine Tanz-Sinfonie von Reznicek, dem deutschen Programmchef des Conseil, und eine Reihe längst anerkannter Werke von Richard Strauß, dem Präsidenten des Conseil, erklangen, hat Deutschland weiter darüber aufgeklärt, daß auf diese Weise überhaupt der jungen deutschen Produktion nicht der Weg in das Ausland geöffnet wird, was Richard Strauß und sein Vertrauensmann immer wieder bei den Vorbesprechungen zum Hamburger Fest als Sinn des deutschen Entgegenkommens an das Ausland und als Zweck und Ziel der internationalen Feste hingestellt hatten. Wenn diese Feste überhaupt praktische Ergebnisse zeitigen sollen, so wird man erstens an dem Grundsatz festhalten müssen, daß eine verantwortungsbewußte deutsche Führung die aufzuführenden Werke allein zu bestimmen hat, ohne jeden Einfluß des Auslandes oder besonderer Prominenten des Auslandes; und zweitens wird man gut tun, diese Feste und Austauschkonzerte in engerem Rahmen immer nur zwischen zwei bis drei Nationen zu veranstalten, damit wirklich jede beteiligte Nation ihr kulturelles Gesicht zu zeigen vermag, und nicht sinnlos mit einer Zufallswahl wenig charakteristischer Werke oder längst international bekannter Spitzenleistungen auf einem Jahrmarkt erscheine.

Der ADMV war nach außen hin Träger des Hamburger Festes; auf ihn lud — wie gesagt — ein Teil der Presse seinen Unwillen ab, wandte weltanschauliche und rassische Gesichtspunkte in bitterer Kritik an, zeigte auch keine Bereitwilligkeit, die schmale Basis Deutschland in diesem Conseil und die Pflichten des gastgebenden Landes gegen die Fremden zu berücksichtigen, sowie den Zwang in Rechnung zu stellen, diesmal Experimente zu meiden. Nicht nach künstlerischen und realpolitischen Gesichtspunkten wurde vielfach geurteilt, sondern nach einer weltanschaulichen Richtschnur, die sicher in Deutschland, auf keinen Fall aber international von Geltung ist. Und es wurde bewußt oder unbewußt „übersehen", daß der ADMV hier nicht s e i n e n Zielen nachging, sondern sozusagen einen amtlichen Auftrag der Regierung und des Präsidenten der Reichsmusikkammer durchzuführen hatte bei einer Völkertagung, auf der er nur eine Stimme gegen etwa 20 andere hatte.

Soviel von Hamburg!

Es folgte im September das Fest in Berlin Unter außerordentlichen Schwierigkeiten und Opfern wurde es durchgeführt. Die Reichshauptstadt hatte es übernommen, und nur auf diese Zusage hin hatte der ADMV sich überhaupt bereit erklären können, auf dem internationalen Hamburger Fest im Frühjahr seinen guten Namen zu Markte zu tragen. Plötzlich sagte im Sommer Berlin ab, nachdem der ADMV den deutschen Komponisten sein Wort bereits verpfändet hatte. Nur der Opferbereitschaft verschiedener Stellen, voran des Berliner Philharmonischen Orchesters, ist es zu danken, daß die musikalischen Veranstaltungen durchgeführt werden konnten unter dem Verzicht auf alles, was sonst noch ein Musikfest verschönen und zum Besuch verlocken kann.

Aber die Presse war nun einmal zum Teil darauf eingestellt, sich mit dem ADMV auseinanderzusetzen. Ist der Verein in der Zeit des alten Systems und des Liberalismus von der jüdischen Presse — als vertrottelt, veraltet und verkalkt — verrissen worden, weil er die damaligen „Zeichen der Zeit", den „Atonalismus" und die rücksichtslose „Linearität" nicht mitmachte, so wird er nun diesmal hergenommen, weil er die „Zeichen der neuen Zeit", „eine volksverbundene Kunst" nicht versteht. Starke Wortführer seiner Gegner behaupten z. B., wer heute noch lateinische Texte komponiere, sei auf ganz falschem Wege. Oder „es sei nicht zu rechtfertigen" die Aufführung einer geistlichen Kantate, in der die Worte des Rembrandt-Deutschen Langbehn vertont werden: „Hoffen ist Torheit, Glauben ist Wahnsinn, Leben ist Tod für den Geist, der sich in lichtlose Fremde verlor." Das heißt doch nur: Ohne ein Ideal, ohne Aufblick zum ewigen Licht, in dem sich einst alles klären wird, wäre das Leben sinnlos, wäre es töricht, zu hoffen und den Lebenskampf immer wieder aufzunehmen.

Diese Gläubigkeit, dieser „Jenseits-Aspekt" galt bislang als besonderes Charakteristikum echt deutscher Art. Die lateinische Sprache selbst ist auch heute noch die Gebrauchssprache der katholischen Liturgie, die für etwa ein Drittel aller Deutschen eine unantastbare, heilige Angelegenheit ist. Jeder Katholik kennt zudem den Wortsinn der zum Symbol gewordenen Formeln. Sollte wirklich die Anwendung dieser Sprache, in der herrlichste deutsche Meisterwerke von Bach über Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Bruckner bis zur Gegenwart entstanden, für deutsche Musiker ein Makel sein? Wer will für ein solches Kommando die

Verantwortung übernehmen? Und eine Kantate auf starke deutsche Worte, die als „geistliche“ selbstverständlich im religiösen Bezirk mündet und sich steigert zum Ausblick auf den Erlöser der Welt mit der Bitte, Christus möge die Seelen der Bittenden in seinen Schutz nehmen, das soll also ein Text sein, der „einfach im Dritten Reich nicht mehr zu rechtfertigen ist“?

Es gibt gewiß Leute in Deutschland, denen Konfession, Religion, Jenseits-Aspekt nichts sagen. Das ist ihre Sache. Aber es ist nicht Staats- oder Parteiforderung, wird es wohl auch nie werden. Der Führer behandelt jedenfalls diese religiösen Dinge anders. Wir hörten alle, wie Adolf Hitler auf dem Bückeberg wiederholt die Güte des allmächtigen Gottes pries, der dem deutschen Volk eine gute Ernte geschenkt habe, die der Mensch mit all seiner Arbeit und Tüchtigkeit nicht erzwingen könne, und wie er den Segen des Höchsten erflehte für die Weiterarbeit am deutschen Volk. — Wie man Langbehns Worte, wie man das Wesen einer solchen „geistlichen“ Kantate derart verkennen konnte, wie man nicht nach der Musik, sondern nach der eigenen privaten Weltanschauung bei einem Musikfest urteilen, verurteilen, ja **prinzipiell ablehnen** kann, will mir nicht in den Sinn. Mit solchen Argumenten sollten sich die Kämpfer für deutsche Musikkultur wirklich nicht befehden. Es gilt vielmehr — und wäre des Schweißes der Edlen wert — in gemeinsamer Arbeit der Jungen und Alten, der christlich Gebundenen und der Freidenker, die Situation zu klären und die Sache der deutschen Musik sachlich zu fördern. Und wenn gemeinsame Arbeit aus weltanschaulichen Gründen unmöglich sein sollte, dann soll ein ritterlich durchgeführter Wettbewerb stattfinden. Man schaffe sich selbst Musikkommissionen, die Partituren lesen können und auch lesen wollen, und zeige durch eigene Veranstaltungen, daß man es besser machen kann, beweise, daß der Verein an wertvollen Erscheinungen und künstlerischen Persönlichkeiten auf musikalischem Gebiet vorübergegangen ist, die er hätte entdecken und fördern müssen. Es wurde in diesem Sommer in Düsseldorf bekanntlich schon ein solcher Versuch unternommen, der aber noch keineswegs entsprechende Resultate in bezug auf die Entdeckung unbekannter neuer Talente und Genies gezeitigt hat.

Hierbei muß übrigens eine weitere Vorfrage geklärt sein, damit man mit offenem Visier kämpfe und nicht aneinander vorbeirede. Der Sieg der nationalsozialistischen Weltanschauung hat Gemeinschaftsideen in den Vordergrund gestellt. Auch auf musikalischem Gebiet gibt es für die Verbindung der Masse zur Gemeinschaft durch Musik eine Kunst, die diesen Zeitforderungen gerecht werden soll. Das Volkslied, das alte wie das neue, das Lied der HJ und SA, die Marschmusik der Bewegung, das Thingspiel, die Fest-Ouvertüre, das Volks-Oratorium gehören hierher, Kunstleistungen, die in ihrer Form und ihrem Stil sogleich von der Masse erfaßt, begriffen und erfühlt werden. Die wirklich wertvolle neue Volksmusik ist es, die das Gemeinschafts-Erlebnis darstellt oder gefühlsmäßig zu fördern berufen ist. Wer wollte sie verleugnen oder gering achten? Es gibt aber zugleich immer eine andere, nicht minder wichtige Kunst, die der Begnadete inspirativ schafft, die höhere Erkenntnis in neuer Form bringt, die Dinge sagt, die vorher kein anderer in solcher Form zu sagen vermochte, die der Zeit vorauseilt und erst nach Jahren und Jahrzehnten erkannt wird. — Es bleibe zunächst eine offene Frage, welche der beiden Möglichkeiten, die Kunst der Gegenwart oder die Kunst der Zukunft, die Kunst der Masse oder die Kunst der Einsamen, vom ADMV gesucht werden müßte, die Spitzenleistung geistig und handwerklich, oder die Breiten-Dokumentation, die nicht individuell sein kann, soll sie sofort wirken. Beide Formen sind für das Volksganze nötig, und dem Politiker wird die Breitenwirkung des Augenblicks, dem künstlerischen Menschen die Tiefenwirkung, die erst später in die Breite geht, das Wichtigere sein. Beide soll man pfleglich behandeln, und wenn für das eine Gebiet bislang noch nicht genug geschehen ist, so soll man das nachholen. Aber dem Musiker verwehre man doch nicht, Ausschau zu halten nach dem, was gottbegnadete Künstler in der Einsamkeit schaffen, und was erst langsam Volksbesitz wird oder gar wie die Spitzenleistungen der Kunst immer nur wenigen aufgeht. Wenn der ADMV um 1825 schon bestanden hätte, so wäre es bestimmt unter anderem seine Aufgabe gewesen, für Beethovens letzte Quartette und Klaviersonaten zu werben, die noch heute nicht als „volksverbundene Kunst“ bezeichnet werden können. Professor Dr. Raabe konnte auf der Generalversammlung des ADMV mit Stolz behaupten, daß es kaum eine große musikalische Erscheinung in den letzten 50 Jahren gegeben habe, die von dem Verein nicht erkannt und gefördert worden sei. Gewiß ist das Gemeinschafts-Erlebnis heute eine wichtige Sache geworden, und man muß darüber nachdenken, auch diese Produktion, soweit es eben sachlich möglich ist, zu fördern, also eine Art Gebrauchskunst für das politische Ziel des Zusammenschlusses vieler zu schaffen. Der ADMV richtet auch hierauf sein

Augenmerk; er kann aber darüber nicht die Aufgabe vergeſſen, nach dem Genie und nach großen Talenten und Könnern Ausſchau zu halten. Ob er ſolche findet, iſt ungewiß. Da aber über den Berufsſtand der deutſchen Komponiſten und deſſen Werbefeldzug ſowie durch die Verlautbarungen der Preſſe jeder deutſche Komponiſt weiß, daß er — unabhängig von der Zugehörigkeit zum Verein — einſenden kann, da überhaupt jeder berechtigt iſt, Vorſchläge zu machen, die ſorgſam geprüft werden, da dies auch viele Autoren und Verleger tun, da im Muſikausſchuß nur Mitglieder der NSDAP oder der NSK ſind, da alljährlich etwa 500—600 Werke eingereicht werden, iſt dem Verein wohl kaum vorzuwerfen, daß er untätig ſei, oder ſich die Sache zu leicht mache. Der Gegenbeweis wäre nur zu erbringen durch Nachweiſung wertvollerer Autoren und von Werken, die nicht nur für den Augenblick beſſer verwertbar ſind, ſondern auch für die zukünftige Muſikkultur Deutſchlands weſentlich höheren Wert beſitzen.

Aus der zwiefachen Möglichkeit, zeitgenöſſiſche Muſik zu bewerten, muß man ſich wohl erklären, daß diesmal in Zeitungen von Qualität einander völlig widerſprechende Urteile über das Feſt zu leſen waren, daß für den einen Kritiker die Auswahl Niveau hatte und ausgeſprochene Nieten fehlten, während für einen anderen nur ein großes und allgemeines Verſagen zu konſtatieren war, daß hier Werke als Dokumente völliger Impotenz und Kälte bezeichnet wurden, die dort als Hochleiſtung aus warmem Empfinden und muſikaliſchem Können charakteriſiert wurden, daß der eine bei demſelben Werk von ſchlecht gekonntem Phraſenſchwall, der andere von edelſtem Pathos echt deutſcher Art ſpricht. Auf keinen Fall zu verteidigen iſt freilich eine Kritik, die bei einem Werk von übler Konjunkturmache ſpricht. Das müßte denn doch bewieſen werden, und das iſt gerade in dem Fall, den wir im Auge haben, beſtimmt nicht möglich. Ein Kritiker mag ein Werk handwerklich ſchlecht oder geiſtig unbedeutend finden; dann ſoll er das mit legalen kritiſchen Mitteln beweiſen. Aber er darf niemals ohne Beweis die künſtleriſche Moral und die perſönliche Ehre des Komponiſten in Frage ſtellen oder ſogar angreifen. Auf alle Fälle werde, wie Hans Sachs mahnend ſagt, „der Merker ſtets ſo beſtellt, daß weder Haß noch Lieben das Urteil trübe, das er fällt". Eine ſachlich beſſere und reſpektvollere Weiſe, geiſtige Kämpfe auszufechten muß auch auf dem Gebiete der Muſikkritik Platz greifen, ſollen die Volksgenoſſen nicht gegeneinander ſtehen, ſondern zueinander kommen, wie es der immer wieder betonte Wille des Führers iſt. T.

EHRUNGEN

Der Führer und Reichskanzler hat Muſikdirektor Bruno Kittel in Anerkennung ſeiner Verdienſte um die Pflege des deutſchen Geſanges die Goethe-Medaille für Wiſſenſchaft und Kunſt verliehen.

Der Reichsminiſter für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, hat den Intendanten des Deutſchen Opernhauſes, Wilhelm Rode, zum Generalintendanten ernannt.

Dem Komponiſten Max Bruch wurde in Bergiſch-Gladbach, am Ausgang der Straße, die nach ihm benannt iſt, ein Denkmal errichtet.

Aus Anlaß des 150. Geburtstages von Albert Methfeſſel wurde die im Bezirk Kreuzberg der Stadt Berlin gelegene Lichterfelder Straße durch einen Feſtakt in Methfeſſel-Straße umgetauft.

In der tſchechoſlowakiſchen Kurſtadt Karlsbad ſoll ein Denkmal des tſchechiſchen Komponiſten Friedrich Smetana zur Aufſtellung gelangen. Die Stadtgemeinde hat den hiefür angeforderten Platz beim Café Poſthof gewidmet. U.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die tſchechoſlowakiſchen Staatspreiſe für Kunſt und Muſik wurden am 28. Oktober, dem tſchechoſlowakiſchen Staatsfeiertag, verliehen. Den diesjährigen Staatspreis der Tſchechoſlowakiſchen Republik für Werke und Leiſtungen in deutſcher Sprache erhielt in Anerkennung ſeiner künſtleriſchen Tätigkeit im Inſzenierungsfache mit beſonderer Berückſichtigung der Ausſtattung der Oper „Boris Godunow" und des Schauſpiels „Cenodoxus" am Prager Deutſchen Theater ſowie der Oper „Figaros Hochzeit" am Deutſchen Theater in Brünn der aus Brünn gebürtige, am Prager Deutſchen Theater als Bühnenbildner und an der Prager Deutſchen Muſikakademie als Lehrer der Bühnenbildungskunſt wirkende Profeſſor Emil Pirchan. Vor ſeiner Prager Anſtellung war Pirchan als Ausſtellungsdirektor der Bayeriſchen Staatstheater in München, dann als Leiter des Ausſtattungsweſens am Berliner Staatstheater und ſchließlich als Profeſſor für Bühnenkunſt und Koſtümlehre an der ſtaatlichen Muſikhochſchule in Berlin tätig. Pirchan hat ſich auch als Regiſſeur erfolgreich hervorgetan und als Fachſchriftſteller, Erzähler und Verfaſſer

von Romanen, Schauspielen, Balletten, Novellen und Sendespielen Anerkennung gefunden. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen wurden ihm bisher zuteil, unter anderem die große goldene Medaille der Weltausstellung in Barcelona. — Die tschechischen Staatspreise, — soweit sie musikalische Leistungen betreffen, — erhielten: Für Komposition der Komponist Vítězslav Novák, der auch im Auslande bekannte Impressionist, für seine „Herbst-Symphonie" und der Komponist Bohuslav Martinu für seine Oper „Marienspiele"; für hervorragende Leistungen auf dem Gebiete der darstellenden Kunst die Opernsängerin Ada Norden vom Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheater. St. U.

Für eine ägyptische Nationalhymne ist von der ägyptischen Regierung ein Preis von 50 Pfund ausgesetzt worden, der zwischen dem Dichter und dem Komponisten geteilt werden soll.

Albert Jung erhielt den Musikpreis der Westmark in Höhe von Rm. 1000.—. Dieser Musikpreis der Westmark wird in Zukunft Johann Stamitz-Preis heißen und gleichzeitig mit dem Kurt Faber-Preis jeweils zum 1. März, dem Erinnerungstage der Rückgliederung der Saar in das Reich, zur Verteilung kommen.

VERLAGSNACHRICHTEN

Ein neuartiger, gegen 80 Seiten umfassender Orchester- und Chorkatalog erschien soeben in der Edition Peters. Das eine große Zahl von erstklassigen Chor- und Orchesterwerken — angefangen von Gabrieli und Schütz bis zu Grieg, Reger, Strauß u. a. — enthaltende und übersichtlich angelegte Verzeichnis gewinnt musikliterarische Bedeutung durch den Versuch, die Werke der Hauptabteilungen hinsichtlich Entstehung, Uraufführung, Inhalt, Besetzung, Aufführungsdauer, Art der Ausgabe etc. zu beschreiben. Welch wertvolle Hilfe der Katalog damit dem Musikinteressenten bietet, wird sofort klar, wenn man beispielsweise die Konzerte von Bach oder die Oratorien von Händel aufschlägt und sich nun hier in aller Schnelligkeit über die teilweise verwickelte Entstehungsgeschichte dieser Werke orientieren kann. Zahlreiche Notenbeispiele der Werkanfänge schließen im gegebenen Falle jede Verwechslung aus.

Zu Kurt Rudolphs „Die täglichen Leibesübungen in der Schule und im Haus" schrieb Walter Flath eine in den einschlägigen Kreisen sehr begrüßte Begleitmusik. — Die Noten wie auch das illustrierte Heft, das die Leibesübungen beschreibt, sind im Verlag C. G. Heinrich, Dresden N 6, erschienen.

Auch mit unserem heutigen Heft erhalten unsere Leser wieder einige Beilagen, die wir einer besonderen Beachtung empfehlen: so die Ankündigung von Prof. Franz Rühlmanns neuem Wagner-Buch „Richard Wagners theatralische Sendung" durch den Verlag Henry Litolff-Braunschweig, der Volksliedvariationen „Der unbekannte Beethoven" von Kurt Herrmann durch die Gebr. Hug & Co., Leipzig, ferner das Gesamtverzeichnis von Eulenburgs Kleinen Partitur-Ausgaben.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

In den Mitteilungsblättern des Deutschen Sprachvereins spricht sich der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Raabe, für eine enge Zusammenarbeit der Kammer mit dem Deutschen Sprachverein aus. Auch auf dem Gebiet der Musik erwachsen der Sprachreinigung und der Pflege der Muttersprache noch umfangreiche Aufgaben. Professor Raabe stellt hierzu fest, daß es nicht das Ziel dieser Arbeit sein kann, allgemein gebräuchliche musikalische Bezeichnungen fremdsprachlichen Ursprungs, wie etwa die Benennungen von Stärkegraden (piano, forte usw.), Namen für Kunstformen (Operette, Symphonie) und Instrumente rücksichtslos auszumerzen. Eine solche Maßnahme würde nur Verwirrung schaffen. Dagegen sollte bei Benennungen von Musikstücken alles Fremde vermieden werden. Die Namen von Werken verstorbener Meister (Nocturno, Impromptu, Capriccio u. ä.) werden erhalten bleiben müssen. Lebende Komponisten aber sollen ihren Schöpfungen deutsche Namen geben.

AUS TAGESZEITUNGEN

Prof. Otto Spreckelsen: „Kinder singens auf der Straße — Studenten der Lehrerhochschule zu Lauenburg ziehen durchs Land" (Völkischer Beobachter, Berlin, 16. 9. 35). — (Vergl. ZFM Oktober 35, Seite 1122/23).

Dr. Julius Bahle: „Wie wird komponiert?" — Der „Einfall" im musikalischen Schaffen. (Frankfurter Zeitung, Frankfurt a. M., 18. 9. 35).

Martin Lange: „Die erzieherische Bedeutung der Musik" (Kölnische Zeitung, Köln 7. 9. 35).

Prof. Dr. Georg Schünemann: „Die Wiederbelebung alter Musik" (General-Anzeiger der Stadt Wuppertal, Elberfeld 6. 11. 35).

Dr. a. V. Andreevsky: „Max v. Schillings, Der Lebenskampf eines deutschen Künstlers" (Berliner Börsenzeitung, Berlin 8. 11. 35).

Hans Költzsch: „Der Männerchor im Dritten Reich — Betrachtungen zum 11. Badischen Sängerbundesfest in Karlsruhe" (National-Zeitung, Essen 31. 10. 35).

Erich Höhne: „Landschaft und Musik" (Türkische Post, Istambul 23. 10. 35).

Hans Steinhoff: „Richard Wagner im Film — Der deutscheste und der internationalste Film" (Preußische Zeitung, Königsberg 2. 11. 35):

„Der Wagnerfilm kann der deutscheste und der internationalste Film eines Produktionsjahres werden. Kein anderer Film vermag so Buntes, Dramatisches, Abwechslungsreiches zu geben."

Prof. Dr. W. Heinitz: „Erziehung zum musikalischen Erleben — Zeitgemäße Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft" (Frankfurter Zeitung, Frankfurt a. M. 10. 11. 35).

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: „Mozart und die Gegenwart" (Kölnische Zeitung, Köln 4. 10. 35).

„Wenn wir heute Mozarts klassisches Werk als entscheidenden Wesensbestandteil deutscher Musik der Vergangenheit pflegen, so erwächst die Pflicht, es rein und unversehrt, befreit von den Verkleisterungen des 19. Jahrhunderts, der Nation darzubieten. Dabei wirft sich bei seinen auf italienische Dichtungen geschriebenen Opern sofort die immer wieder erörterte Textfrage auf, und es ist ein unbestreitbares Verdienst der NS-Kulturgemeinde, daß sie den feinfühligen Übertragungen Dr. Siegfried Anheißers zu ihrem Recht verhilft und damit den verbreiteten Übersetzungskarikaturen der deutschen Opernbühne endlich ein Ende bereitet. Weiterhin verlangt die Inszenierung eine Gestaltung aus dem Geist der Musik. Wenn z. B. die scharfgezeichnete Kontrastfigur des Monostatos in mißverstandener Weise immer noch ins Gegenteil verzerrt wird, als ob Mozart eine Verdoppelung der komischen Figur des Papageno beabsichtigt hätte, so zeigt dies, wie notwendig diese Forderung erscheint. Und dem Dirigenten obliegt die schwierige Aufgabe, den Mozartschen Stil zu erfassen, der weder in rokokohafter Spielerei noch im tragischen Pathos Beethovens beschlossen ist. Ein ähnliches Verstehen und Eingehen in Mozarts deutsche Kunst ist auch gegenüber seinen anderen Werken notwendig, um ihre Eigenart und Schönheit zu bewahren.

Mozarts Kunst ist in uns heute lebendig, weil sie ebenso wie die der anderen großen deutschen Meister in ihrer Art deutsches Wesen gestaltet und verklärt. Es ist eine würdige Aufgabe, weiteste Kreise auch an sie näher heranzuführen und ihnen das Erlebnis einer besonders gearteten großen deutschen Kunst der Vergangenheit zu vermitteln."

AUS ZEITSCHRIFTEN.

Die Theaterwelt, Düsseldorf 1935/36: „Mensch werde wesentlich" (Hans Pfitzner) und „Hans Pfitzners ‚Palestrina'" (Gerhard Krieger).



phot. Kaßner

Hugo Distler

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

102. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1935 HEFT 12

Hugo Diſtler.

Von Bruno Grusnick, Lübeck.

Der junge Lübecker Jakobiorganiſt Hugo Diſtler iſt kein Unbekannter mehr, den man der deutſchen Öffentlichkeit erſt vorſtellen müßte. In dem großen vielſtimmigen Chor gegenwärtiger Muſik iſt ſeine Stimme immer eindringlicher vernommen worden. Seit der „Deutſchen Choralmeſſe" vom Jahre 1931 und mehr noch ſeit der „Choralpaſſion" von 1933 wurde es klar, daß ein Großer in den Kreis der Schaffenden getreten war, der wie wenige berufen iſt, der jungen deutſchen Muſik, beſonders der Kirchenmuſik, den Weg in die Zukunft zu bauen.

Indem wir uns anſchicken, über einen Siebenundzwanzigjährigen und ſein Schaffen zu ſchreiben, wiſſen wir, daß uns noch nicht zuſteht, Bündiges und Endgültiges über ihn ausſagen zu wollen. Aber ſeine eigenwüchſige Erſcheinung, der Ernſt ſeines ſchöpferiſchen Willens, das Ausmaß und die Innerlichkeit ſeines Werkes, die Gegenwärtigkeit ſeiner Haltung gehen jeden an, der um Verantwortung weiß, und zwar nicht allein, ja nicht einmal in erſter Linie wegen der ungemein feſſelnden Perſönlichkeit Diſtlers ſelbſt, als vielmehr, weil dieſe Perſönlichkeit in jeder ihrer ſchöpferiſchen Äußerungen uns vor unſere Fragen und unſere Entſcheidungen ſtellt. So bedeutet eine Betrachtung Hugo Diſtlers und ſeines Schaffens zugleich weſentlich eine Beſinnung auf unſere Lage und Haltung.

Ganz kurz ſeien die wichtigſten Daten ſeines bisherigen Lebens vorangeſtellt. Er wurde am 24. Juni 1908 in Nürnberg geboren, beſuchte dort das Melanchthon-Gymnaſium, zog nach beſtandener Reifeprüfung 1927 auf das Landeskonſervatorium in Leipzig, ſtudierte hier bei Günther Ramin Orgel, bei Hermann Grabner Kompoſition und bei C. A. Martienſſen Klavier. 1931 folgte er einem Ruf als Organiſt an St. Jakobi in Lübeck, wo er noch heute wirkt, daneben iſt er als Chorleiter, Cembaliſt und vor allem als Komponiſt tätig.

Was der Allgemeinheit an Werken Hugo Diſtlers gedruckt vor Augen liegt, iſt die Frucht fünf hart ringender und arbeitsreicher Jahre. Fürwahr ein inhaltsſchweres erſtes Jahrfünft ſchaffenden Fleißes! Dabei harrt noch ein gut Teil Werke der Veröffentlichung, darunter eine große Sammlung liturgiſcher Chorſätze, 2- bis 8ſtimmig, die zum Bedeutendſten gehört, was Diſtler bisher überhaupt geſchrieben hat.

Durch den Thomaskantor Straube kamen ſeine erſten Kompoſitionen zu Breitkopf & Härtel: die Konzertante Sonate für 2 Klaviere, op. 1 und die 8ſtimmige Choralmotette „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", op. 2. Dieſe beiden erſten Werke ſind nicht nur erſtaunliche Befähigungsausweiſe eines durch die hervorragende Schule Hermann Grabners gegangenen ſtarken Talentes, ſondern zugleich wegweiſend für den Marſch in die Zukunft, zu dem ſich der

junge Komponist rüstet. Die Sonate, stark durch Reger und Hindemith beeinflußt, zeigt den Willen ihres Schöpfers, sich mit Leidenschaft an der Auseinandersetzung moderner Musik zu beteiligen. Sie verrät ebensoviel Unerschrockenheit wie musikalische Substanz in ihrer linearen, polytonalen und motorischen Art. Die Choralmotette führt direkt zur Schaffensmitte Distlers: zur strengen Kirchenmusik. Beides — Ringen um gegenwärtige Haltung und Hingabe an die Welt des göttlichen Wortes — gehört bei ihm, wenn auch in den ersten Werken noch weit auseinandergehend, von Anfang an zusammen. Die Leipziger Studienzeit schließt hiermit bedeutungsvoll ab. Was von nun an entsteht, trägt den Stempel neuer, entscheidender Entwicklungen und Einflüsse, die beschlossen sind in dem Worte Lübeck.

Günther Ramin, Distlers Orgellehrer, der wohl wie kein Zweiter die Kleine Orgel in St. Jakobi kennt und liebt und der fast jedes Jahr einmal nach Lübeck kommt, um darauf zu spielen, war es, der seinen Schüler bestimmte, dem an ihn ergangenen Rufe zu folgen. Es war für den heißblütigen Süddeutschen ein schwerer Entschluß, sich so weit nach dem Norden zu begeben; es war eine folgenschwere Entscheidung — wir wagen den Zusatz — von musikgeschichtlicher Bedeutung.

Lübeck — die Stadt der wuchtigen, ehrwürdigen Backsteinkirchen mit dem Wahrzeichen ihrer sieben himmelstürmenden Türme, die Stadt der unerhört kostbaren Orgeln mit ihrer erregenden Phantastik und strahlenden Erhabenheit, die Stadt des Feuergeistes Dietrich Buxtehude und seiner monumentalen Abendmusiken — die Stadt einer stolzen musikalischen Vergangenheit, die immer noch — oder wieder? — Wirkungen geheimnisvoll erregender Art ausstrahlt und geradezu darauf zu warten scheint, einmal wieder zu neuem, verjüngten Leben aufbrechen zu können. Wer will sagen, was alles auf den stark empfänglichen jungen Nürnberger in der scheinbar so kühlen und doch so phantasieerregenden Hansestadt einwirkt!

Da sind zunächst die Orgeln, die von St. Jakobi so gut wie die von St. Marien. In ihnen erlebt er eine „fantastische, hintersinnige, transparente Klangwelt schöpferischer Romantik, die zugleich noch ganz erfüllt ist von der demütig-selbstvergessenen Frömmigkeit, wie sie die Alten besessen, eine Frömmigkeit, die eben deshalb wahre Wunder an Klanggebilden zu beschwören vermag, weil sie noch das Zeichenhafte, die geheime Symbolkraft in jeglichem Werk menschlichen Kunstfleißes als allein wesentlich, d. h. gestalt- und inhaltbestimmend anerkennt". Vor diesen Werken spürt der heiß die Gegenwart in sich Tragende, daß Vergangenheit lebenspendende Kräfte besitzen kann, nicht immer lastender Stoff zu sein braucht. Mit unwiderstehlicher Gewalt werden auf diesen Instrumenten die Orgelmeister des Barock, voran Buxtehude und die anderen Norddeutschen beschworen. Über Jahrhunderte hinweg bricht ein neuer Traditionszusammenhang an.

Da ist ein Geistlicher an St. Jakobi, Axel Werner Kühl, ein Priester und Kämpfer, strenger und volksnaher Lutheraner, der um echte Kirche und ihre kultische Gestaltung ringt. Er ist es, der die vielfachen Widerstände überwandt, um Distler nach St. Jakobi zu bekommen für den Aufbau einer strengen, liturgischen Kirchenmusik. Er ist es auch, der, seit Distler in Lübeck wirkt, ihm unentwegt zur Seite steht. Was kann der geistliche Diener am Wort Beglückenderes erfahren, als daß auch der Kirchenmusiker ein Diener am Wort ist! Wie oft leiden wir in unserer Kirche darunter, daß Altar und Kanzel einerseits und Orgel und Chor anderseits gegeneinander oder aneinander vorbei wirken, oder daß es an der rechten Kraft gebricht. Hier in St. Jakobi schwingt sich ein großer Dienst am Wort vom Altar zur Orgel, von der Kanzel zum Chor. So begreift man, daß hier Distlers religiöser Hang Nahrung und Prägung empfängt; von hier aus versteht man den strengen und großen liturgischen Stil seiner Musik. Sein Kirchenamt an dieser Stätte hat ihn in eine unausschöpfliche Tradition hineingestellt, und er erfüllt sie mit neuem Geist.

Ein weiteres bestimmendes Erlebnis erwuchs aus der Begegnung zwischen Distler und dem Lübecker Sing- und Spielkreis, eine Begegnung, die zu einer engsten menschlichen und musikalischen Gemeinschaft wurde. St. Jakobi und der Sing- und Spielkreis gehören zusammen, nicht durch organisatorische Verknüpfung, sondern weil die Männer, die hier und

dort wirken, sich durch den Geist der Bruderschaft verbunden wissen. In dem musizierenden Kreise singen und spielen die Geistlichen und der Organist mit, und die Chorgemeinschaft trägt das Schaffen des jungen Komponisten und stellt sich in die Gottesdienste hinein. Tradition und Gegenwart verschmelzen auch hier in menschlich beglückender Verbundenheit zu gemeinsamem Dienst. Tradition und neuer Geist schaffen erst das Zukunftstarke. Bindungen suchend, ging die Jugend unserer Zeit über Bach zurück auf Schütz und weiter bis auf die Meister der Reformationszeit; die jungen Schaffenden tun das Gleiche. Bei jenen alten Meistern findet man die großen, dem eigenen Leben so verwandten Vorbilder. Sie sind die Leitsterne, denen man sich anvertraut auf der wagenden Seefahrt den eigenen Zielen der Zukunft zu. Der junge Komponist, mit allen Fasern seines Wesens auf gegenwärtige Gestaltungen drängend, geht wie vor der Orgel so im Chor durch das Erlebnis der „Alten Musik" hindurch, entzündet und klärt seinen Genius daran und weist nun einer freudig folgenden Gemeinschaft den Weg in ein neues Land. So entsteht die „Deutsche Choralmesse" op. 3 als bewußte Abkehr von konzerthafter geistlicher Kunst und als bekenntnishafte Hinwendung zu einer Musik zweckbestimmter, gemeinschaftsgebundener Haltung. Dieser Schritt ist charakteristisch für eine ganze Generation junger Schaffender; die singende Jugend war ihn in ihrer Weise vorangegangen. Die ganze Jugend, darüber kann kein Zweifel bestehen, marschiert heute mit Riesenschritten in ein chorisches Zeitalter hinein, das ausgerichtet ist am lebenverbundenen Wort.

Eine Musik, die aus solcher Haltung kommt, muß Gebrauchsmusik sein, ein vielfach mißverstandenes und bescholtenes Wort. Was heißt aber Gebrauchsmusik anderes als eine Musik, die sich nicht als künstlerischer Ausweis vor einem ästhetischen Forum geben will, sondern die sich als dienenden Bestandteil einer weit über das Musikalische hinausgehenden, echten Lebensordnung weiß. So sind alle, auch die größten geistlichen Werke Distlers Gebrauchsmusik, denn der Ort ihrer echten Lebensordnung ist der Gottesdienst.

Die Chormusik rückt heute wieder in den Mittelpunkt des musikalischen Schaffens, bei Distler begreiflicherweise die geistliche Chormusik. Aus seinem Kirchenamt heraus entsteht der „Jahrkreis", eine Sammlung 2- bis 3stimmiger kleiner Motetten, 52 an der Zahl, für das Kirchenjahr. Die meisten Sätze daraus sind in einfachsten Verhältnissen ausführbar. Die Einfachheit entspringt praktischer Notwendigkeit und geistiger Haltung zugleich. Auf diesem schlichten Unterbau einfachster, zweckbestimmter Musik erhebt sich das gesamte kirchliche Schaffen Distlers mit zwingender Folgerichtigkeit. Da ist auch nichts in den größeren und größten Werken, was nicht schon in den kleinsten ausgeprägt oder knospenhaft vorhanden wäre.

Neben die winzigen Motetten des „Jahrkreises" tritt die große fünfstimmige „Choralpassion". Den Anstoß zu diesem Werk gibt das Erlebnis der alljährlich am Karfreitag in der St. Jakobivesper gesungenen Matthäuspassion von Heinrich Schütz. „Der Gedanke einer Darstellung der Passionsgeschichte in zeitgemäßer Gewandung, doch im Geist der alten durch Schütz zu herrlicher Vollendung geführten a cappella-Passion, die in der Verwendung der Mittel sich einer volkhaften, allgemeinverständlichen, lapidaren, ebenso primitiven wie eindringlichen Sprache befleißigt: dieser Gedanke war es, der die Entstehung der vorliegenden a cappella-Passion veranlaßte." Neben der einzigartigen musikalischen Ausformung des Passionsgeschehens durch Schütz wirkt auch dessen liturgische Strenge richtungweisend auf das neue Werk ein. Ist die Wahl der Mittel — unbegleitetes liturgisch-dramatisches Rezitativ und unbegleiteter Chorsatz — grundsätzlich die gleiche wie bei Schütz, so unterscheidet sich die neue Passion von dem großen Vorbild durch die Einführung von acht Choralvariationen über „Jesu, deine Passion", die das ganze Werk durchziehen, die dramatischen Geschehnisse architektonisch gliedernd, vor allem aber zu ihrer „unerbittlichen Sachlichkeit und grausigen Kürze" einen meditativen Ausgleich schaffend.

Noch im selben Jahr wie die Passion — 1933 — erschien die „Weihnachtsgeschichte", unter dem gleichen Vorbild entstanden und vollkommen entsprechend in ihrer liturgischen Haltung und in der Verwendung der Mittel — neugeschaffenes liturgisches Evangelienrezitativ, unbegleitete Turba und Choralvariationen über „Es ist ein Ros entsprungen". Hinzu kommt noch die

Einleitung „Das Volk, ſo im Finſtern wandelt“ und der Beſchluß „Alſo hat Gott die Welt geliebet“ mit einem unbeſchreiblich feierlich-frohen „Amen“.

Nachdem Diſtler mit dieſen beiden Werken ſich die liturgiſch-muſikaliſchen Großformen der Kirche erobert hat, wendet er ſich von neuem der de-tempore-Betreuung des Kirchenjahres mit einer umfaſſenden Motettenſammlung zu, die den Namen „Geiſtliche Chormuſik“ trägt und die nach „Plan der Anlage, innerer Haltung und praktiſcher Ausführbarkeit“ den Jahrkreis „auf höherer Ebene“. fortſetzt. Mit einer befreienden Selbſtverſtändlichkeit wachſen ihm unmittelbar aus ſeinem kirchlichen Amt die großen ſchöpferiſchen Aufgaben zu. Bisher liegen ſechs Motetten von dieſer Sammlung vor, darunter ſo ausgedehnte Werke wie der „Totentanz“ — vierzehn Sprüche nach dem „Cherubiniſchen Wandersmann“ des Angelus Sileſius — oder die Choralmotette über „Wachet auf, ruft uns die Stimme“.

Und nach dem bisher Dargelegten iſt es leicht begreiflich, daß in dieſen Zuſammenhang zeitgemäßer, gottesdienſtlicher Gebrauchsmuſik die ſchon früher erwähnte umfaſſende Sammlung liturgiſcher Chorſätze hineinkommen mußte: den de-tempore-Motetten tritt ſomit ein proteſtantiſches Ordinarium zur Seite. Wir möchten nur dringend wünſchen, daß dieſe liturgiſchen Chorſätze ſo bald als möglich dem allgemeinen Gebrauch zugänglich gemacht werden.

Außer dieſem kirchlichen a cappella-Schaffen Diſtlers ſind hier zunächſt noch die inſtrumentalbegleiteten geiſtlichen Werke zu nennen: die kammermuſikaliſch intime Adventsmuſik op. 4, die Kleine geiſtliche Abendmuſik op. 6^{II} und die Choralkantate „Wo Gott zuhaus nit gibt ſein Gunſt“. Wir wollen eingehender bei den a cappella-Werken verweilen.

Zwei Wurzeln hat dieſe Kunſt, aus der ſie ſich gemäß ihrer kultiſchen Ausrichtung ſpeiſt: die liturgiſche Rezitation und den proteſtantiſchen Choral. Durch das Amt in dieſen Traditionszuſammenhang hineingeſtellt, bricht bei Diſtler überall aus dem Erbe der Vergangenheit neues Leben auf. Beide Elemente durchſetzen ſein ganzes Schaffen, das durch ſie nun eine einzigartige organiſche Verſchmelzung mit den übrigen Teilen des Gottesdienſtes eingeht. Diſtlers geiſtliche Chöre ſind keine an beſtimmten Punkten des Gottesdienſtes eingeſchobenen kunſtvollen Nummern, ſondern wachſen aus einer liturgiſch einheitlichen Geſamthaltung heraus. Der liturgiſche Geſang und der Choral fließen über in dieſe Motetten. Ja, Diſtler entwickelt geradezu eine kultiſche Form, die die liturgiſche Solorezitation mit choriſchem Choral verbindet. Schon in ſeinem erſten geiſtlichen Werk, der Choralmotette „Herzlich lieb hab ich dich“ ſingt in der zweiten Strophe ein Soloſopran in der liturgiſchen Weiſe den 18. Pſalm über dem fünfſtimmigen Choralſatz des Chores. Mag hier bei dem noch ſehr konzerthaft erfundenen Werk der ſtiliſtiſche Reiz dieſer Verknüpfung beſtimmend geweſen ſein, ſo wird man doch, auf Grund der weiteren Entwicklung, den inſtinktſicheren Griff nach dem ihm Gemäßen bewundern. In der Choralmeſſe bereits erreicht die Verſchmelzung der „Stiftungsworte“ des Soloſopran mit dem Choralſatz über „Als Jeſus Chriſtus unſer Herr“ eine ſolche kultiſche Tiefe und Weihe, daß allein dieſes Stück ſeinen Schöpfer unter die großen Meiſter der Kirchenmuſik einzureihen vermöchte. In der „Weihnachtsgeſchichte“ dann zeigt ſich in dem Magnificat der Maria, das der Chor mit der Choralſtrophe „Wir bitten dich von Herzen, du edle Königin“ begleitet, die zarte Verinnerlichung, in dem noch ungedruckten, in Kaſſel 1935 zum erſten Mal geſungenen Gloria aus der Kurzen deutſchen Meſſe der unbeſchreiblich jubilierende Zuſammenklang von rezitierender Soloſtimme und begleitendem Choral („Allein Gott in der Höh ſei Ehr“).

Was Hugo Diſtler dem Choral an unerſchöpflichen Geſtaltungsmöglichkeiten abgewinnt, könnte man zum Gegenſtand einer ausführlichen Studie machen. Die Fähigkeit ſchöpferiſcher Choralabwandlung ſcheint ohne Grenzen bei ihm. Ob er den Choral in einer Stimme als cantus firmus ausſpannt, ob er ihn wandern läßt, ob er ihn als ſtrengen Kanon zwiſchen zwei Stimmen im mehrſtimmigen Satz führt, ob er ihn variiert, ob er ihn imitiert: der Reichtum und die Formkraft ſind immer wieder neu und überzeugend. Was aber das Wunderbarſte an dieſer Choralgeſtaltung iſt: ſie gerät nie in Gefahr, den objektiven Gehalt zu ſubjektivieren, ſie lenkt nie von der überperſönlichen Ausrichtung des Chorals ab.

Daneben steht die Einwirkung des liturgischen Gesanges. Es gibt wohl kaum ein Werk, worin nicht, ohne daß eine bestimmte liturgische Vorlage verwandt wird, diese Einwirkung in dem rezitierenden oder melismatischen Charakter der Linien sichtbar würde. Es ist ein sehr eigentümlicher und den Geist Distlerscher Musik wesentlich mitbestimmender Zug, wie im Stimmengeflecht Linien, die auf einen Ton hinrezitieren, erfüllt von melodischer Intensität sind, oder wie immer wieder eine liturgische Melismatik aufblüht.

Die Distlersche Melodik ist gekennzeichnet durch eine energische Synthese freischwebender, zum Teil stark melismatischer Melodik und vitaler Deklamation, verbunden mit einem höchst eigenwilligen, vielgestaltigen Rhythmus. Vom Wort und von der Linie geht diese Musik aus. Ihre Verwurzelung im Choral und liturgischen Gesang bedingt ihre tonale Haltung. Die starke Pentatonik dieser Melodik versteht sich eigentlich bei einem Manne, der aus solchem Traditionszusammenhang wie Distler schafft, von selbst. Wäre nicht der oft so ungewöhnliche Rhythmus, man könnte sich kaum eine in ihrer Diatonik einfachere Melodik vorstellen. Unkörperliche Geistigkeit und geladene Vitalität umfaßt die Distlersche Melodik zugleich.

Die Harmonik folgt den melodischen Forderungen, deren Konsequenzen sich in ihr auswirken. Wo sie holzschnittartig herb und hart ist, wird man sie gerechtfertigt finden aus der melodischen Logik. Die Sekundreibungen und Septimenspannungen wie auch die Quart- und Quintklänge sind ihr gemäß. Doch vermögen dieselben Dissonanzen auch einem ganz entkörperlichten Klangausdruck dienstbar zu werden.

Wenn wir hier nur zwei Seiten des Distlerschen Ausdrucks besonders beleuchten, dann deshalb, weil eine umfassende Einführung in diesem Rahmen unmöglich ist, diese beiden Züge aber immer wieder auftauchenden Mißverständnissen ausgesetzt sind. Es sind dies: Distlers „Figuren" und die gegenüber der ersten Zeit immer deutlicher wahrnehmbare Hinwendung zum Klang.

Es gibt in Distlers Werken melodische Züge, die wir mit einer geradezu formelhaften Kraft immer wiederkehren sehen. Es herrscht eine solche Konsequenz der Wiederholbarkeit, daß es jedem, der mehrere Werke von ihm kennt, sofort als „typisch distlerisch" auffällt. Dieser Zug bei Distler ist längst nicht der einzige, vielleicht aber der auffälligste Punkt, wo sichtbar wird der energische Wille zu einer großen verbindlichen Stilbildung. Jeder große Stil beruht auf der Voraussetzung einer weitgehenden Wiederholbarkeit. Ohne den Mut dazu oder ohne Überwindung der Scheu davor ist ein großer Stil unmöglich. Im übrigen sehe man sich nur einmal die „Wiederholungen" solcher Art genauer an, und man wird erstaunen über die Fülle leiser und stärkerer Abwandlungen darin.

Das andere ist die stärkere Hinwendung zum Klang, die sich in den letzten Jahren bei Distler findet. In ihr impressionistische Züge zu sehen, heißt sie völlig mißverstehen. Was der Impressionismus nicht kennt, als Ausdruck einer aus der Endlichkeit nicht herausfindenden und nicht herausverlangenden Weltanschauung, nicht kennen kann, was aber eben das Wesentliche der Distlerschen Klangwelt ausmacht, ist ihre Transparenz: durch die inbrünstigen Klanggebilde leuchtet der „Hintergrund" hindurch, oder mehr theologisch ausgedrückt: durch diese Farbenwunder bricht das Licht der neuen Schöpfung.

Hintergründig ist nun allerdings die Welt Distlers, die uns in seinen Chören entgegenklingt, hintergründig und voller Gesichte. Aus dieser kirchlichen „Gebrauchsmusik" wächst uns das Bild einer Persönlichkeit zu, deren Stärke wir um nichts weniger eindringlich spüren, weil sie nicht ihre Selbstdarstellung zum Ziel hat, sondern sich selbst als Einsatz, als Bereitschaft fühlt im Dienst am Wort. Aus ihm spricht eine unbändige Vitalität, die aber nicht an den Dingen dieser Welt haften bleibt, sondern darüber hinausdrängt. Vielleicht ist kein Chor so aufschlußreich für ihn wie der Schlußspruch aus dem „Totentanz":

Die Seele, weil sie ist geborn zur Ewigkeit,
hat keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit;
drum ist's verwunderlich, daß du die Welt so liebst
und auf's Vergängliche dich allzusehr begibst.

Wer diesen rätselvollen Schluß je gehört oder gesungen hat, wird von den darin wehenden Schauern nicht mehr loskommen. Der ganze Totentanz ist eine große Folge von Meditationen der zwischen Zeit und Ewigkeit gespannten Seele. Aus dem gleichen Seelengrunde war vorher die winzige Bibelmotette „Der Mensch vom Weibe geboren" erwachsen und erwuchs später die Liedmotette „Ich wollt, daß ich daheime wär".

Derselbe Mann ist aber zugleich ein leidenschaftlicher Dramatiker. Die Turbachöre der Passion sind bis zum Zerspringen geladen mit dramatischen Energien, die aber auch sonst immer wieder hervorbrechen. Wie sich diese dramatische Seite mit der kultischen vereinigt, mag man in der Weihnachtsgeschichte erfassen in dem Chor „Wo ist der neugeborne König ..." bei der Stelle „und sind gekommen, ihn anzubeten", wo wir die Verwandlung an uns erleben, daß es nicht mehr die Weisen aus dem Morgenlande, sondern wir selbst sind, die da anbeten, stammelnd, verstummend.

Wenn wir uns dem schöpferischen Meister der Orgel zuwenden, so haben wir uns an zwei große Werke zu halten, die Choralpartiten über „Nun komm der Heiden Heiland" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme", wovon die zweite erst vor einigen Monaten entstanden ist. Wer freilich in Lübeck sonntäglich am Gottesdienst von St. Jakobi teilnimmt, der mag wohl sagen, daß er eine unermeßliche Fülle Distlerscher Choralvorspiele kennt, leider unaufgeschriebene, denn Distler improvisiert zu allen Chorälen mit einer begnadeten Eingebung und Versenkung in den Text, dabei mit einer Größe und Strenge der Formgestaltung, für die es scheinbar keine Schwierigkeiten mehr gibt. Die Gesinnung und Haltung, aus der er ans Orgelspiel und Orgelschaffen herantritt, ist bedingt durch seine kultische Gebundenheit und durch das Erlebnis der alten Orgelmusik in Zusammenhang mit den alten Orgeln. Wie Distler darüber denkt, hat er verschiedene Male ausgesprochen. „Die Bedeutung des barocken und vorbarocken Klangideals für die gegenwärtige und zukünftige Entwicklung des Orgelbaus, für die Aufführungspraxis der Alten, für die kultische Erneuerung der Kirchenmusik ist nunmehr zu so allgemeiner Anerkennung gelangt, daß der Zeitpunkt einer kritischen Sichtung und Wertung des überkommenen, wiederentdeckten und wiedererkannten Besitzes gekommen scheint. M. E. wird die alte Orgel nur dann ihre Mission, die sie zweifellos unserer Zeit schuldet, erfüllen, wenn sie sich noch als zeugungsfähig genug erweist, um die zeitgenössische Produktion vor neue Ziele zu führen und sie bestimmend zu beeinflussen." ... „Vergessen wir freilich nicht: die letzte Entscheidung darüber, ob dieses Ziel etwa auf eben diesem Wege zu erreichen sein wird, wird in der Folgezeit bei einer derart offensichtlichen rückgewandten Haltung einer durch das Erleben der altdeutschen Kunst hindurchgegangenen und zutiefst von ihr beeindruckten Generation in erster Linie abhängen von den Einzelpersönlichkeiten, die nicht nur sich selbst gegenüber diesen Einflüssen mit Erfolg durchzusetzen, sondern über sich selber hinaus den Geist und die Sprache und die Formgebung unserer Zeit mit den Elementen jener hierarchisch-strengen Kunst der Alten zu verschmelzen vermögen." Wenn jemand berufen scheint, dieses Ziel zu erreichen, so Hugo Distler selbst. Es gebricht an Raum, auf die Werke von ihm einzugehen, nur soviel sei gesagt: es scheint sich in diesem Ringen um den Orgelstil der Gegenwart ein überaus folgenschwerer Schritt zu vollziehen: die endliche Überwindung des klaffenden Zwiespalts zwischen vokalem und instrumentalem Stil, eines Zwiespalts, den keine starke Stilepoche je gesehen hat.

Zu Distlers Orgelwirken gehört sein — man kann nicht anders sagen als — fanatisches Bemühen um die Wiederherstellung bzw. Erneuerung der beiden Jakobi-Orgeln. Daß sie in diesem Jahre möglich war, ist in allererster Linie seinem Feuergeist und seinem Opfersinn zu verdanken. Was sie ihm bedeuten, hat er mit ehrfürchtigen Worten so bekundet: „Diese altehrwürdigen Zeugen deutscher Kunst sind uns Wegweiser zu einem neuen künstlerischen Ethos, das seine letzte Sinngebung und Erfüllung sieht ... im Amt frommer Verkündung. Das aber erfordert: Mut zu einer neuen Anonymität des Kunstschaffens, Bekenntnis zur Knechtsgestalt jeglicher Kunst. Und das Ziel: Eine neue Sakralkunst."

Zum Schluß sei noch seiner weltlichen Musik gedacht. Die Kantate „An die Natur" und „Das Lied von der Glocke" zeigen den Weg, den man wohl am besten kennzeichnet, indem man sagt, er versucht durch die chorische volksnahe kirchliche Gebrauchsmusik zu einem neuen profanen Musikstil zu gelangen, der einerseits bestimmt ist durch das Bestreben einer neuen verbindlich und technisch leichten Ausführbarkeit, anderseits durch den Willen zur neuen oratorischen Form. Zu den schon erwähnten Einflüssen dürfte man hier nicht die Mannheimer übersehen, die gerade für das im Entstehen begriffene kammermusikalische Schaffen (Cembalokonzert) bedeutungsvoll sind.

Wir leben heute in einem einzigartigen Umbruch unseres Musiklebens. Das Ringen um eine neue Gestalt deutscher Musik ist, wie seit vielen Generationen nicht, zugleich ein entscheidendes Ringen um die neue Gestalt unserer Musikpflege. Es geht eine wunderbare Verwandlung in unserer Jugend vor sich, was das Verhältnis von schaffenden Künstlern und Volk betrifft. Beide Teile begreifen wieder, daß sie zusammengehören auf Gedeih und Verderb, nicht in „schöpferische" und „unschöpferische" Hälften zerrissen und gegeneinander ausgespielt werden können und dürfen, daß nicht die Sendung der Schaffenden in ihrer Selbstdarstellung liegt, sondern darin, „Stimme" zu sein.

Man kann wohl das, was in unserer Generation vor sich geht, nicht lebendiger schauen als in dem Vergleich der beiden Begegnungen zwischen musizierender Jugend und jungem Schaffen von Baden-Baden 1927 und Kassel 1935. Welch ein entscheidendes Jahrzehnt! Nach Baden-Baden kam eine singende und spielende Jugend, die die unerhört menschenbildende und -bindende Kraft der „Alten Musik" an sich erfahren hatte, kam voller Unruhe, ja voller Zwiespalt und Zweifel, denn es quälte sie die Erkenntnis, daß ihre leidenschaftliche Hingabe gebunden war an eine längst versunkene Vergangenheit, obwohl sie heißen Herzens wie nur je eine Jugend sich als Träger einer neuen Zeit fühlte. Diese Jugend suchte bewußt eine ihr gemäße gegenwärtige Kunst. Es war für sie eine Stunde der Problematik, als sie sich entschloß, nach Baden-Baden zu gehen. Und dasselbe gilt von den Komponisten, die aus genau entgegengesetzter Richtung sich nach Baden-Baden begaben. Sie wurden bestimmt durch die Erkenntnis, wie unverbindlich im Grunde aller rein ästhetische Radikalismus bleiben muß, und daß man die Resonanz einer aktiven Jugend auf die Dauer nicht entbehren kann. Die Begegnung stand vor allem im Zeichen Hindemiths. Es war ein problematischer Versuch, der zwiespältig endete und der in den folgenden Jahren die Diskussion über neue Kunst und die Verpflichtung der lebenden Generation zu ihr nicht verstummen ließ. Jede Diskussion über neue Musik aber, das ist die Situation unserer Zeit, ist immer zugleich eine Diskussion über die „Alte Musik" in unserer Musikpflege. Hindemith, der große Interpret alter Musik, und die singende Jugend, erfüllt vom Erbe der Alten, fanden damals trotz ernstem Bemühen auf beiden Seiten nicht endgültig zusammen. Die „Gemeinschaftsmusik" blieb bei dem Komponisten doch nur Episode, und Episode blieb auch die „moderne Musik" für die Singbewegung, wenigstens zunächst und aufs Ganze gesehen. Aber sie war doch als ein beunruhigender Stachel weiter wirksam.

Welch einen Unterschied dazu bietet das Bild der „Kasseler Musiktage", die wir vor einigen Wochen erleben durften! Auch hier kommt die musizierende Jugend zusammen mit dem Schaffen der Gegenwart, aber es wird vom ersten Augenblick offenbar: was hier zusammenkommt, gehört schon zusammen, wird nicht erst sich nahe gebracht und schon gar nicht zur Diskussion gestellt. Alte Musik und neue Musik stehen nebeneinander und — das ist das entscheidende Erlebnis, in überwältigender Einmütigkeit bezeugt — geben einen großen Zusammenklang. Die Kasseler Musiktage stehen im Zeichen Hugo Distlers. Die neue Musik, die hier erklingt, geht hervor aus „all den starken, frohen Kräften, die die deutsche Jugend aus ihrem Ergriffen- und Besessensein vom Geiste gewaltiger, zugleich verpflichtender und befreiender Vergangenheit schöpft und umsetzt in neue Lebenswerte für eine neue Zukunft unseres Volkes". Was unsere Jugend geradezu hintreiben muß zu dieser neuen Musik, ist die schicksalsvolle Gemeinsamkeit der Haltung, wie sie der Komponist unmißverständlich ausspricht: „Wenn einem Zeitalter der Weg heraus aus dem konzertmäßig bedingten Musikbetrieb und

wieder hin zu chorischem Gemeinschaftsmusizieren vorgezeigt ist, dann dem unsrigen; wenn ein Geschlecht die Wurzeln seiner Kraft in der Besinnung auf arteigenes, altererbtes Kulturgut aus größter Zeit erkennen sollte und daran ist, zu erkennen, so das heutige; und wenn zuletzt die lutherische Kirche jemals, seit den Tagen der Reformation selber, nach der Auferstehung des kampffrohen und siegesgewissen Kirchenliedes aus dem Geiste Martin Luthers geschrien hat, so tut es erst recht und vor allem der Zustand der Kirche heute".

Kein Mensch hat das Recht, den Anteil alter Musik an unserer Musikpflege zu bestreiten, das Ausmaß dieses Anteils kann auch nicht auf dem Wege der Diskussion bestimmt werden; es ist ganz und gar Sache der schöpferischen Kräfte gegenwärtiger Kunst, und zwar dergestalt, wie sehr und stark diese aus den bindenden Grundlagen völkischer und glaubensgeprägter Art neu zu schaffen vermag. Den Tag dürfen wir segnen, wo wir die Alten um der gegenwärtig Schaffenden willen zurücktreten lassen müßten, denn dieser Tag würde bedeuten, daß wir in großer Erfülltheit leben. Nur so können und dürfen wir von der Übermacht alter Musik loskommen, daß uns die junge Kunst so in Bann und Atem hält, daß uns trotz aller nie endenden Verehrung jener wunderbar werkfrommen Meister einfach die Zeit gebricht, sie noch neben dem Neuen kräftig zu pflegen.

Hugo Distlers Werke:

Veröffentlicht:

Op. 1 Konzertante Sonate für zwei Klaviere. (1930.)
Op. 2 Achtstimmige Choralmotette (doppelchörig) über „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr". (1930.)
Op. 3 Eine deutsche Choralmesse, für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella. (1931.)
Op. 4 Kleine geistliche Adventsmusik für dreistimmigen Chor, Solostimmen, Flöte, Oboe, Geige, Cembalo. (1931.)
Op. 5 Der Jahrkreis, eine Sammlung von 52 kleinen zwei- und dreistimmigen Motetten für das Kirchenjahr. (1933.)
Op. 6I Drei kleine vierstimmige Choralmotetten:
1. „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren."
2. „Es ist das Heil uns kommen her."
3. „Komm, heiliger Geist, Herre Gott."
Op. 6II Kleine geistliche Abendmusik für dreistimmigen Chor, Solostimmen (ad libitum), zwei Violinen, Continuo. (1933.)
Op. 7 Choralpassion für fünfstimmigen gemischten Chor und zwei Vorsänger (Evangelist, Jesus) nach den vier Evangelien der Heiligen Schrift. (1933.)
Op. 8I Orgelpartita „Nun komm der Heiden Heiland". (1933.)
Op. 8II Orgelpartita „Wachet auf, ruft uns die Stimme". (1935.)
Op. 9 An die Natur. Weltliche Kantate für vierstimmigen gemischten Chor, eine Solostimme (Sopran), Streicher und Klavier (Cembalo). (1933.)
Op. 10 Die Weihnachtsgeschichte, für vierstimmigen gemischten Chor a cappella und vier Vorsänger. (1933.)
Op. 11 Wo Gott zuhaus nit gibt sein Gunst. Choralkantate für vierstimmigen gemischten Chor, 4 Solostimmen (ad lib.), Streicher(-orchester), 2 Oboen und Cembalo (oder Orgel oder Klavier). (1935.)
Op. 12 Geistliche Chormusik. (Eine Sammlung von größeren de-tempore-Motetten). (1934 ff.) bisher erschienen:
Nr. 1: „Singet dem Herrn ein neues Lied", für vierstimmigen gemischten Chor.
Nr. 2: „Totentanz", vierzehn Sprüche nach dem „Cherubinischen Wandersmann", für vierstimmigen gemischten Chor.
Nr. 3: „Wach auf, du deutsches Reich", für vierstimmigen gemischten Chor.
Nr. 4: „Singet frisch und wohlgemut", für vierstimmigen gemischten Chor.
Nr. 5: „Ich wollt, daß ich daheime wär", für vierstimmigen gemischten Chor.
Nr. 6: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", für fünfstimmigen gemischten Chor.
Op. 13 Das Lied von der Glocke. Oratorium für 2 Chöre, großes Orchester, 2 Klaviere und Baritonsolo (erscheint in Kürze)

Noch unveröffentlicht oder noch in Arbeit:

Op. 14 Eine Sammlung liturgischer Chorsätze über Melodien aus dem eben erscheinenden „Handbuch für evangelische Kirchenmusik", zwei- bis achtstimmig. Die Sammlung soll etwa 30 Sätze enthalten, wovon 20 vollendet sind.

Op. 15 „Klavierbuch", Sammlung kleiner, leichter Klavierstücke für das Haus und die musizierende Jugend.

Op. 16 Konzert für Cembalo und Kammerorchester.
Weltliche Chöre und Spielmusiken.

Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik.

Von Hugo Distler, Lübeck.

„Das Letzte der Persönlichkeit ist immer ein Glauben, aus ihm fließt jede ihrer Äußerungen."
(P. Ernst „Ein Credo".)

Man muß schon vom Amt der deutschen evangelischen Kirche in unserer Zeit ausgehen, um vom Anliegen der jungen Kirchenmusik reden zu können.

Sowohl die Meinung ist unzutreffend, daß heute noch immer Kirchenmusik geschaffen, dargestellt, „genossen" werden könne gewissermaßen als Selbstzweck, unabhängig vom kirchlichen Raum und ohne die u. E. notwendige kultische Bezogenheit, als auch der Glaube derer, die da meinen, die Kirchenmusik habe aus eigner Vollkommenheit Macht, oder gar Auftrag, die von ihr ergriffenen Hörer an der Botschaft und Vollmacht der Kirche teilhaben zu lassen, ja auch nur zu frommer Andacht rühren zu können. Es muß einmal gesagt werden: beides vermag die Musik nicht aus eigenem Vermögen. Zunächst einmal erschöpft sich die Forderung an die zeitgenössische Kirchenmusik nicht in der Erweckung selbstgenügsamer frommer, „religiöser" Gefühle und Stimmungen, sondern die Kirchenmusik hat heute mehr denn je zuvor in allererster Linie Verkündung zu sein, im echten Sinn „Evangelium", Heilsbotschaft von Leben und Tod und Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, unter dessen Zeichen auch heute noch große deutsche Geschichte sich entscheidet. Und zweitens: die Kirchenmusik ist nicht einmal fähig, auch nur demütig-dienende Verkünderin zu sein, ohne sich restlos der gottesdienstlichen Handlung unterzuordnen. Und siehe da: eben aus diesem Bewußtsein von ihrer Knechtsgestalt erst gewinnt sie allgemach wieder ihre verlorengegangene Kraft und Würde und Herrlichkeit, wie sie aus der heiligen Musik längst vergangener Zeiten noch heute zu uns spricht. Die Kirche demnach ist es, die ihrerseits ihre Forderungen an die Kirchenmusik zu stellen hat. Die Forderungen sind im Grunde immer die gleichen gewesen und sind es noch heute und entsprechen durchaus den beiden Grundelementen des lutherischen Gottesdienstes: Verkündung und Anbetung.

Es gab Zeitalter, da in Kirche und Kirchenmusik das eine oder das andere der beiden Elemente überwog (Zeitalter des Pietismus, die Kirche der Brüdergemeinden, die Restaurationsbestrebungen unter König Friedrich Wilhelm III. von Preußen). Und es gab sogar Zeiten, da die Kirche ganz erstarrte und zerfiel, sodaß die beiden Träger des evangelischen Gottesdienstes außerhalb der zentralen Mitte zu stehen kamen oder ganz verschwanden oder in ihr Zerrbild verwandelt wurden: aus dem Auftrag demütiger Verkündung ward so puritanisch-lehrhafte Orthodoxie, aus der frommen Anbetung sentimentalischer Gefühls- und Stimmungsüberschwang. Bezeichnenderweise gehen beide Verfallserscheinungen oft nebeneinander her.

Es ist viel geschrieben worden über diesen Geist des Niedergangs, der auch die Kirchenmusik in verheerender Weise gezeichnet hat. Uns Jungen liegt nicht an der bloßen Konstatierung der (überwundenen) Schwäche, sondern an der entscheidenden Frage, ob, wie, in welcher Gestalt und in welchem Ausmaß die Kirche Martin Luthers in unserer Zeit noch Ereignis zu werden vermag. Und mit ihr die Kirchenmusik.

Es ist gar nicht mehr wegzuleugnen, daß in unsern Tagen unsere evangelische Kirchenmusik einen ganz großen Aufschwung von historischer Tragweite erlebt. Ein Zeichen: Es sind nicht

mehr Einzelgänger, die sich der Kirchenmusik mit dem ganzen Einsatz ihrer Persönlichkeit zuwenden, sondern bereits ganze Gruppen und Schulen, die sich um die Zentren kirchlichen Lebens oder zumindest kirchlicher Tradition (z. B. Leipzig, Dresden, Lübeck) kristallisieren. Es ist der Geist der mittelalterlichen „Bauhütte", der heute in diesen neuen Werkgruppen aufersteht. Vielleicht lag es bislang an der nun einmal übernommenen Gepflogenheit, Sakralmusik herausgelöst aus ihrer kultischen Bezogenheit zu hören, zu „genießen", wie man profane Musik zu „genießen" pflegt, wenn man nur erst einmal mit einiger Verwunderung den offenbaren Aufstieg der Kirchenmusik konstatierte, ohne die geheimen Triebkräfte zu erkennen, die diese Entwicklung herbeiführten und zur Auslösung brachten. In Wahrheit war es die aus Ohnmacht und Unnatur sich wieder auf ihre Bestimmung besinnende und wieder aufrichtende Kirche selber, die in solchen Zeichen und „Wundern" sich neu zu offenbaren begann. Man muß freilich den ganzen gewaltigen Kampf und Aufbruch in der Kirche in den letztvergangenen Jahren und Jahrzehnten wenn nicht mehr selber miterlebt, so doch in seiner Größe erkannt haben, um den wahren Zusammenhang zu sehen.

Wir Kirchenmusiker sollten es uns immer und immer beglückt und beschämt zugleich wiederholen — wann seit Generationen hätten wir's sagen können: Es ist die Kirche, die ihre Forderungen an uns, die wir dazu berufen, stellt. Hohe, höchste Forderungen! Daß es sich heute um Sein oder Nichtsein der Kirche handelt in dem Kampf unserer Zeit, spüren wir alle; doch sollten wir mehr verspüren: etwas von der fröhlichen Getrostheit, der die deutsche Kirche Martin Luthers ihre Existenz aus tiefer Schmach und Erniedrigung einst verdankte.

Verkündung und Anbetung, beide Grundpfeiler des evangelischen Gottesdienstes treten heute wieder an ihren altehrwürdigen, berechtigten Platz, und mit dem Sieg dieser beiden beherrschenden Elemente jeglichen gottesdienstlichen Lebens erstehen uns Kirchenmusikern klar umrissene Aufgaben.

Wir erkennen in der Tat bereits deutlich mehrere Erscheinungsformen der neuen evangelischen Kirchenmusik im Schaffen der letzten Jahre. Auf der einen Seite eine hierarchisch-strenge, an altniederländische Musik gemahnende Bearbeitungspraxis des Ordinariums. Die Persönlichkeit des Komponisten tritt dabei in einem Maße zurück, daß die Musik Züge einer geradezu kanonischen Strenge und zugleich asketischen Starre gewinnt. Ich darf in diesem Zusammenhang das Werk eines E. Pepping nennen, und vorzüglich dessen „kanonischen" Choräle, deren Formprinzip hier geradezu symbolhafte Bedeutung erhält. Die deutsche (und lateinische) Messe tritt wieder in den Vordergrund des Interesses. Thomas als erster, Spitta, Pepping, Distler, nunmehr Fortner u. a. schreiben Singmessen. Wir erkennen hier deutlich, woraus eine derart ausgerichtete Musik Inhalt und Form gewinnt: aus dem Amt der Verkündung; eine priesterliche, hohe Kunst, der es um anderes und mehr geht denn um Äußerung dessen, das in unserer eigenen Brust vorgeht; es ist das gerade Gegenteil von jener klassisch-naiven Kunstanschauung, der gemäß, um mit Goethe zu sprechen, ein Gott mir gab, zu sagen, was ich leide, was mich bewegt, mich jauchzen macht, mich betrübt.

Es wäre nun falsch, diese Seite der zeitgenössischen Kirchenmusik als die einzig wesenhafte zu bezeichnen. Oft, auch heute noch, wurden und werden noch heftige Angriffe gegen sie erhoben in der Richtung, als verleugne sie die Persönlichkeit. Darauf wäre zu antworten, daß diese Gefahr zunächst einmal in der Tat vorhanden war und noch immer ist, und zwar bei der großen Zahl derer, die zwar die äußeren Zeichen der jüngsten Entwicklung gesehen und erkannt haben, nicht aber eben jene innere Berufung in sich verspüren, aus der heraus eine neue gewandelte Gesinnung einzig erwächst; die Zahl solcher Mitläufer nun ist zu allen Zeiten beträchtlich gewesen, jedenfalls größer als die der Berufenen. Ferner: vergessen wir doch auch nicht, daß wir an einem Anfang der Entwicklung stehen, daß wir nicht wie unsere Väter und Vorväter ein gewachsenes reiches Erbe von unseren Eltern zu übernehmen in der glücklichen Lage sind, sondern daß wir in unserer Not uns berufen müssen auf eine uns in vielem (wenn auch nicht in allem) verwandte Musikgesinnung eines Zeitalters, das an die dreißig und mehr Generationen hinter uns liegt! Aber wesentlich ist eben, daß wir uns als die

Neubegründer einer neuen Kirchenmusik fühlen. Und diese Getrostheit ist eben wieder das Typisch-Evangelische, von einem bekenntnisfrohen, starken Pfingstgeist erfüllt und getragen: „Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen deiner Gläubigen! . . .“

Dennoch haben die Unrecht, die da meinen, dieser unserer Musikgesinnung gebreche es an der nötigen Kraft, oder Fähigkeit, oder dem Willen, auch das zu sagen, was uns bewegt, schmerzt, erfreut, begeistert. Nein. Es geschieht nur unter einer anderen Voraussetzung, als es bislang geschehen. Ich bin mir nun sehr deutlich bewußt, daß es gefährlich erscheint, in diesem Zusammenhang ein Wort zu gebrauchen, das auf jeden Fall nur mit allergrößter Behutsamkeit, ja Ehrfurcht in den Mund genommen werden sollte: ich kennzeichne unsere junge Musik, im besonderen die Kirchenmusik, als maßgebend bestimmt durch ein neues Gemeinschaftserleben. Diese neue Musik versteht allerdings unter „Gemeinschaftserlebnis“ nicht jene einmal sehr „moderne“, „zeitgemäße“ Gesinnung, die von „Gemeinschaftsmusik“ und „Gebrauchsmusik“ sprach und damit eben nur eine große Verwechselung beging (bewußt oder unbewußt): sie sprach von „Gemeinschaft“, wo sie den Instinkt der Masse witterte, und von „Gebrauchsmusik“, wo sie an geistige Kollektivierung dachte. — Aber ebenso wenig liegt uns daran, indem wir von „Gemeinschaftserleben“ sprechen, ein u. E. durchaus ungehöriges „Zugeständnis“ an den Geist der Zeit machen zu müssen. Wir Jungen dürfen das eine Positive von unserer Gesinnung sagen: die jüngste deutsche Komponistengeneration, namentlich, soweit sie aus kirchlicher Tradition schöpft, verwirklicht das, was unsere Zeit will, in höchstem Maße, indem sie wahrhaft saugt an den Urquellen völkischer Kraft. Kein Zweig unseres geistigen Lebens, vor allem der Kunst, hat mit derartiger Entschiedenheit den Trennungsstrich zu dem unmittelbar hinter uns Liegenden gezogen, hat sich mit einer derartigen Besessenheit über Jahrhunderte hinweg in fruchtbare Beziehung gesetzt zu einer Epoche deutschen Geisteslebens und vor allem deutscher Musik, deren Gesinnung in jeder Hinsicht und in edelstem Sinn „volkstümlich“, „bodenständig“ war. Und wir hatten und haben keinerlei „Programm“, uns leitete und leitet auch weiterhin ein höherer Wille, dem wir gehorchen. Damit mich niemand falsch verstehe: wenn ich oben von einer ungehörigen „Zugeständnisbereitschaft“ sprach, so wende ich mich damit an die, die da meinen, es genüge, eine (obendrein vielfach künstlich angeglichene, gleichgeschaltete) „künstlerische“ Gesinnung allein im Gegenständlichen zu dokumentieren. Mit anderen, deutlichen Worten: wer von uns Jungen hätte nicht die Größe der vaterländischen Ereignisse in den vergangenen Jahren miterlebt! Glücklich die wenigen, denen es gelang, dieses Erleben von einzigartiger geschichtlicher Größe in ihr Werk zu bannen! Aber — eine innerliche, organische Veränderung hätte das denkwürdige Jahr 33 für unser keinen bedeuten dürfen!

Wir Jungen schreiben durchaus aus dem erhebenden Gefühl heraus, Sprecher, oder noch besser: Sänger einer neuen uns zu höchst verpflichtenden Gemeinschaft zu sein. Nur konstatieren wir einen grundsätzlichen Unterschied gegenüber einer früheren Generation: wir „singen“ aus einer Mitte heraus, wir singen weder für eine Gemeinschaft von Menschen, noch etwa als deren Wortführer, noch liegt uns daran, das Interesse unserer Mitmenschen zu beanspruchen für Dinge, die nur uns selber angehen. Vielleicht ist es bloße Bescheidenheit, vielleicht auch die Illusionslosigkeit der Jugend von heute, die sie davor bewahrt, anstelle der Darstellung des Typischen die Schilderung des Individuellen zum Gegenstand ihrer Kunst zu erheben. Es ist gewiß kein Zufall, daß die junge deutsche Musik, und voran die Kirchenmusik, in erster Linie Chormusik, und zwar a cappella-Musik ist. Die Chormusikpflege beseitigte von selber jene unheilvolle Schranke, die im Verlauf des vorigen Jahrhunderts sich zwischen Musizierenden und Hörern aufgetan hatte: Die Musizierenden waren ausschließlich Berufsmusiker, die Hörer Laien, noch weniger: „Publikum“ — ein Begriff, so uniform und antlitzlos wie das, was er vorzustellen hatte!

Es ist noch ein Wort zu sagen über die Art dieses neuen chorischen Gemeinschaftserlebnisses. Es knüpft wieder an an eine Musikauffassung, die ehedem — noch etwa bis in die Bachzeit — gültig war: Diese archaische Vorstellung von Amt und Auftrag der „heiligen“ Musik war aus ihrem Wesen heraus religiös; d. h.: die Musik entsprang einst, wie die

gesamten hohen Künste und Wissenschaften, der menschlichen Sehnsucht, sich in ihr aus der Hinfälligkeit der Kreatur zu einer höheren und zugleich tieferen makrokosmischen Logik zu erheben und zugleich damit das Wissen des Menschen um das Walten einer geheimnisvollen Weltordnung, und nicht nur das Wissen an sich, sondern darüber hinaus das stolze und freudige Bewußtsein, eben in der Kunst dieser göttlichen Schöpferkraft teilhaftig zu sein, zu dokumentieren. Diese ehrwürdige und großartige Auffassung von der Würde der Kunst und der Musik im besonderen erklärt ihr Wesen: sie war Lobpreis, und zwar Lobpreis von geradezu pantheistischer, hinreißender Allgewalt. Man singe nur einmal selber im Chore etwa das Schütz'sche „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes . . ." — da gewinnen Baum und Strauch und alle Kreatur, das ganze Universum eine Sprache. Und diese Sprache ist gar nicht anders denkbar denn als vielstimmiger Chorus. Von diesem Wehen des Geistes verspüren wir heute wieder etwas. Und mehr noch — es ist durchaus der Geist einer durch Martin Luther geprägten schlechthin deutschen Frömmigkeit, der heute wieder aufsteht: der Geist des Lutherliedes, das im 16. Jahrhundert in einem Maße, wie es keine weltliche Gewalt vermocht hätte, das Volk zu einem selbstbewußten Ganzen zusammenzuschweißen begann, erwacht zu neuem starken Leben. So ward einst und wird wieder Volk und Kirche die geheime Mitte, der Mutterschoß, aus dem die Musik neu geboren wird.

Lobpreis, Anbetung — damit ist die andere Seite der jungen deutschen Kirchenmusik gekennzeichnet. Einer ausschließlich kultischen Zwecken dienenden, „kanonischen" Musik steht gegenüber eine neue deutsche Chormusik, die in der verherrlichenden Deutung des Gottesworts ihr innerstes Wesen erkennt. Da gewinnt das Wort eine neue und höhere Leibhaftigkeit, da wird der Wortgestaltung und -bändigung mit einer Besessenheit nachgegangen, daß es wieder etwas zurückgewinnt von der Bildhaftigkeit, dem Gleichnishaften mittelalterlicher Tafelmalerei. Es sprengt nicht den Rahmen unserer Betrachtungen, sondern trägt im Gegenteil nur zur Vertiefung des Problems bei, wenn ich hier von dem letzten großen Werk Paul Hindemiths kurz spreche: von seiner neuen Oper „Mathis der Maler". Die Fabel dreht sich um Grünewalds Isenheimer Altar. In wahren Bildern von einer unerhörten Eindrucksgewalt, kongenial den Gesichten jenes Malers, werden die einzelnen Szenen — das „Konzert der Engel", die „Grablegung", die „Versuchung des Heiligen Antonius" — beschworen.

Es gehört mit zur Rundung des Bildes, wenn ich zuletzt von einem Wesenszug der jungen deutschen Musik spreche, der zunächst, auf den ersten Blick hin, irgendwie in Gegensatz zu stehen scheint mit ihrem stark oratorischen Gepräge. Es geht ganz zweifellos ein mystischmeditativer Zug durch unsere junge Musik. Die Entwicklung darauf zu ist völlig eindeutig, vielleicht ist diese Erscheinung am leichtesten zu deuten durch einen Vergleich: denken wir an die Spruchdichtung im „Cherubinischen Wandermann" des Angelus Silesius. Da sind Gott und Welt völlig eingegangen in das eigene Ich; es grenzt ans Wunderbare, in welchem Maße es dem Dichter gelungen ist, in kurzen Sprüchen, Zweizeilern, Gottesoffenbarung und weltweite Schau zu einem Erlebnis sublimster Eigenart zu bannen. Es ist nun wieder kein Zufall, daß gegenwärtig die Musik immer wieder gerade auf diese Spruchweisheit des Angelus Silesius zurückgreift. Ohne im übrigen näher darauf einzugehen, möchte ich hier wiederum aus der Fülle nur ein Werk anführen, in dem deutsche Mystik wieder Ereignis ward: Hermann Simons „Cruzifixus". Es ist für mich selber immer wieder von neuem ein Erlebnis, feststellen zu können, wie gerade aus dem Geist der neuen Chormusik ein ganz neuer persönlicher Stil sich zu gestalten beginnt, der einerseits nichts gemein hat mit jener geradezu geschwätzigen, aufdringlichen Selbstgefälligkeit, die die Musik des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts oft kennzeichnet, auf der anderen Seite jedoch eben ungemein differenziert und innerlich erregt ist. Oberflächliche Beobachtung glaubte darin bereits einen Restaurationsprozeß, den Sieg des „ancien régime" zu erblicken. Schon hört man warnende Stimmen, die von „Neuimpressionismus" „Neuromantik" usw. sprechen. Diesen Propheten ist folgendes zu sagen: Sie sind in Wahrheit von dem Geiste erfüllt, dem sie jüngst angesichts der veränderten Situation und unter dem Druck der Ereignisse abgeschworen und vor dessen Auferstehung wir nichts zu fürchten haben! Ein Zug extatischer Entrücktheit geht in der Tat durch alle Hoch-

zeiten deutſcher Muſikkultur. Er ſpricht aus Leonh. Lechners „Sprüchen von Leben und Tod" ebenſo ergreifend wie etwa aus einem Werk wie Schützens „Selig ſind die Toten", oder aus dem „Cruzifixus" der Bachſchen h-moll-Meſſe, oder aus dem Chorfinale der Beethovenſchen „Neunten" („... Ihr ſtürzt nieder, Millionen? Ahneſt du den Schöpfer, Welt? Such ihn über'm Sternenzelt!"), und wieder etwa aus den langſamen Sätzen der Sinfonien Anton Bruckners. Allerdings — die Bezeichnung „Neuimpreſſionismus" iſt dann gar nicht ſo falſch, wenn man den „Eindruck" richtig deutet: die Außenwelt, die ganze Welt außer mir, nicht die äußere Welt iſt es, die in mir ruht und, beſitze ich die Kraft der Beſchwörung, in mir zu einem magiſchen Bild erſteht. Das iſt das Weſen dieſer neuen Myſtik, die umſo inſichgekehrter erſcheint, je weltumfaſſender ſie iſt.

Muſikaliſche Laienzeugniſſe in Himmelkron.

Eine Betrachtung fränkiſcher Muſikbildwerke aus dem 15. Jahrhundert.

Mit 17 Bildbeilagen.

Von Arno Fuchs, Leipzig.

In dem jetzt proteſtantiſchen Pfarrdorf Himmelkron am Weißen Main, nächſt dem Umſteigebahnhof Neumarkt-Wirsberg ſteht ein Kloſter, deſſen Geſchichte bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht. Trotz vieler Bau- und kunſtgeſchichtlicher Denkmäler, die außer den Kloſtergebäuden das Schloß und die Kirche bergen, iſt der Ort wenigen bekannt und wird ſelbſt in kunſtwiſſenſchaftlichen Kreiſen kaum genannt. Den Muſikwiſſenſchafter intereſſiert beſonders der Kreuzgang im Kloſter, der die Inſchrift des Baujahres 1473 trägt. Auf ſpiralförmig kannelierten Wanddienſten mit üppigen Laubkapitellen ruht ein trefflich gegliedertes Netzgewölbe. Die mittleren Maſchen des Netzes umrahmen aus dem Kappengrunde herausſchauende muſizierende Engel aus Stuck. Sie ſind einzigartige Beiſpiele für die deutſche ſpätgotiſche Dekorationskunſt, wie ſie weit und breit in ganz Deutſchland nicht ähnlich wieder zu finden ſind. Leider iſt von dem einſt vierteiligen, den Kloſterhof umſchließenden Kreuzgang nur noch ein Flügel vorhanden. Im Jahre 1760 wurden die anderen drei Flügel von dem Oberbaudirektor des Markgrafen Friedrich (1735—63)*) niedergeriſſen. Der Grund dafür lag in ſeinem unſinnigen Haß gegen die ehrwürdigen gotiſchen Bauwerke. Die Trümmer der niedergeriſſenen Teile mitſamt ihren Muſikdarſtellungen ſind ſpurlos verſchwunden. Ein Zufall mag Schuld getragen haben, daß der 4. Flügel damals erhalten blieb. Aber in der Folgezeit blieb auch er vor Beſchädigungen nicht verſchont. Im 19. Jahrhundert diente das Kunſtdenkmal noch als Aufbewahrungsort für Feuerholz, und Kinder des Dorfes tummelten ſich darin, die in ihrem Unverſtande mit Steinen nach den künſtleriſchen Stuckfiguren warfen, und dabei Finger, Hände und gar die Arme und Muſikinſtrumente der Engel abſchlugen. Man muß wahrlich nach ſo dunkler Vergangenheit von Glück ſagen, daß einige der Engel noch immerhin ziemlich vollſtändig und mit nur geringeren Beſchädigungen erhalten geblieben ſind. Es iſt mir nicht bekannt, warum von kunſtgeſchichtlicher Seite dieſen ſchönen Stuckdekorationen ſo wenig Beachtung geſchenkt wird, und es ſcheint mir an der Zeit, auch weitere Kreiſe von Kunſtfreunden auf die verborgenen Schätze zu weiſen. Hier genüge die Feſtſtellung, daß die gotiſchen Figuren in einer Zeit ſchöpferiſchen Formwillens entſtanden ſind, und daß ſie von einem überaus feinen Sinne für Rhythmik und Harmonik aufs ſorgfältigſte durchdacht, erſonnen und erſchaffen wurden. Dem Muſikwiſſenſchafter ſind die Muſikdarſtellungen jenes unbekannten Meiſters von Himmelkron aber willkommene Laienzeugniſſe einer längſt vergangenen Hochzeit der deutſchen Muſikgeſchichte, um die manches Grundſätzliche und Einzelne noch recht umſtritten iſt und aus Mangel an hinreichenden Quellen ungeklärt im Dunkel gebreitet liegt. Vielleicht vermögen die Muſikdarſtellungen Him-

*) Markgraf Friedrich war mit der Schweſter Friedrichs des Großen vermählt und gilt als der Stifter der Univerſität Erlangen (1743).

melkrons, zu neuen Erkenntnissen ihren Teil beizutragen. Im folgenden sei deshalb versucht, aus ihnen Aufschlüsse zu gewinnen über Instrumentenwesen, Musikpflege und Musikanschauungen jener Zeit. Die musizierenden Engel seien zunächst einzeln betrachtet:

1. Engel mit Dudelsack. Das Gesicht in verklärter Freude aufwärts gewandt, spielt der bekleidete Engel eine Sackpfeife. An das Instrument erinnert nur noch der prall mit Luft angefüllte Blasebalg, den der Engel vor dem Leib, nicht wie anzunehmen unter den Arm geklemmt, hält. Linker Arm und rechte Hand sind stark beschädigt.

2. Engel mit Harfe. Obwohl vom Instrument nur noch der Harfenkasten geblieben ist, den der Engel gegen die linke Schulter und an den Oberkörper gelehnt hält, muß man sich an der innerlich bewegten, beseelten Figur begeistern: sie ist gleichsam von Musik durchflutet. Es rauscht durch die Gewandfalten. Verständnisvoll den Kopf zur Seite geneigt, hört der Engel auf den Klang der Saiten, die er mit beiden Händen arpeggierend anreißt. Die Ebenmäßigkeit und Ausgeglichenheit reicht bis hin zu den Spitzen der harmonisch ausgebreiteten Flügel. Der Engel mit dem Dudelsack hat den rechten Flügel umgelegt und dadurch eine ganz andere unruhigere Bewegung als dieser mit der Harfe.

3. Engel mit Bauernleier. Wie eine Botanisiertrommel hängt dem lachenden Musikanten die schöne Drehleier an zwei Schnuren über Hals und Schulter befestigt im Schoße. Während die linke Hand die Stoßtasten anschlägt (7 oder 8 Melodietöne der Tonleiter innerhalb einer Oktave), dreht die leider abgebrochene rechte Hand den zu ergänzenden Drehling des kolophonierten Schleifrades, das die darübergespannten Saiten durch seine Bewegung zum Klingen bringt.

4. Engel mit Hackbrett. Nicht mit schlagenden Hämmerchen, sondern mit den Fingerspitzen bringt der Engel die Saiten des Psalteriums zum Erklingen. Das 9—10saitige Instrument hat er mit einem sich vor der Brust kreuzenden Band über die Schultern gehängt auf den Oberschenkeln liegen. Gesicht und aufrechte Körper- und Armhaltung geben seiner gespannten Aufmerksamkeit offenbaren Ausdruck. Die Figur ist recht gut erhalten.

5. Singender Engel. Er hält statt eines Musikinstrumentes ein beschriftetes Band in Händen.

6. Blasender Engel. Leider fehlen der Figur Instrument und die linke Hand. Nach Lippenstellung und Armhaltung zu schließen, mag er wohl eine Posaune oder ein Horn geblasen haben.

7. Singender Engel. Durch die gespannte Mundstellung kommt der Ausdruck des Singens recht gut zur Darstellung. In den Händen hält der Sänger ein aufgeschlagenes Gesangbuch.

8. Bläser. Obwohl nichts vom Instrument erhalten ist, kann nach der ausgezeichneten Haltung auf ein Holzblasinstrument geschlossen werden.

9. Gambenspieler (?). Die Figur könnte nach Haltung der Arme wohl eine Gambe in Händen gehalten haben. Jedoch hätte sie dann den Bogen mit der Linken geführt und die Finger der Rechten hätten das Griffbrett bearbeitet. Obgleich allgemein die Gambe umgekehrt gespielt wird (rechte Hand der Bogen und linke Hand auf dem Griffbrett der Gambe). Die Deutung bleibt zweifelhaft, da sowohl Instrument als auch zugehöriger Bogen fehlen.

10. Engel mit Kesselpauken. Beide Flügel eingeknickt schlägt der Engel mit zwei Klöppeln recht lebendig gleichzeitig zwei gleichgroße Kesselpauken, die er an Schnuren über den Hals im Schoße vor sich hängen hat.

11. Engel mit Blechblasinstrument. Vom Instrument blieb dem Engel nur das Kesselmundstück erhalten, er mag wohl eine Trompete oder ein Horn geblasen haben.

12. Engel mit Blasinstrument. Obwohl die vorzügliche Haltung zweifellos auf ein Blasinstrument schließen läßt, fehlen Instrument und rechte Hand leider vollständig.

13. * * * Der gut erhaltenen Figur ging leider das Instrument ganz verloren.

14. Engel mit Triangel. In den Fingern der Linken hält der Engel eine Kette, an der ein hufeiſenförmig breit ausgebogener Stahlſtab herabhängt, den er mit einem geraden Stab, den die Rechte hält, anſchlägt. Seine Aufmerkſamkeit ſcheint ganz auf ein Zuſammenſpiel mit den anderen Muſikengeln gerichtet; er ſieht gar nicht nach dem Inſtrument hin, ſondern faſt ſtarr geradeaus. Wohl ein Zeichen ſeiner Hingabe an die gemeinſame Muſik!

15. Engel mit Trumſcheit. Das zweiſaitige Inſtrument hält er mit dem Wirbelende gegen die rechte Schulter geſtützt faſt waagerecht nach links hin. Die Linke greift in der Nähe des Steges die Saiten. Die Rechte, in der er den Bogen gehalten haben muß, iſt leider abgebrochen. Der Bogen ſcheint im oberen Drittel nach dem Wirbelende hin die Saiten angeſtrichen zu haben, was beſonders merkwürdig erſcheint.

16. Engel mit Viola da braccio. Das dreiſaitige Inſtrument hält der Engel gegen die rechte Schulter geſtützt ſchräg aufwärts, ſo daß die breite Decke mit den beiden mandelförmigen Schallöchern beſonders auffällig in Erſcheinung tritt. Die Finger der Rechten greifen die Saiten, die linke Hand führt den Bogen etwas ſchräg über die Saiten in der Nähe des dreieckigen Saitenhalters. Statt einer Schnecke ſcheinen an einem umgeknickten Kragen am Ende des Halſes — ähnlich wie bei Lauten jener Zeit — die einzelnen Stimmwirbel eingeſteckt zu ſein. Beſondere Beachtung verdient das feinempfundene harmoniſche Gegeneinander von Faltenlinien und Körperbewegung.

17. u. 18. Engel mit Schriftbändern.

19. Engel, dem Inſtrument und linke Hand abgeſchlagen worden ſind.

20. Engel mit Pſalterium. Eine abgeſchabte glatte, trapezförmige Tafel, über die von links nach rechts die Saiten gezogen ergänzt gedacht werden müſſen, hält der Engel aufrecht vor ſeinem Oberkörper. Er greift mit dem linken Arm über die rechte obere Ecke des Inſtruments hinweg und reißt mit den Fingern — Daumen nach unten und andere Finger nach aufwärts in Gegenbewegung — die höchſten Saiten an. Die rechte Hand hält den Kaſten an der linken oberen Ecke des Inſtrumentenrahmens.

21. Engel mit Laute. Den Blick hingebungsvoll nach oben gerichtet, ſchlägt der Engel eine ſchöne Laute mit birnenförmigem Schallkörper. Die Finger der Rechten zupfen die Saiten an, die der Linken greifen auf dem Griffbrett die Höhe der Saiten ab. Der Hals des Inſtruments iſt ſchmal und für die Anbringung der Stimmwirbel zu einem Stimmſtock abgeknickt.

22. Portativ ſpielender Engel. An einer Schnur über die Schultern gehängt, trägt der Engel ein Portativ vor ſich her. Die rechte Hand hat er auf den Taſten liegen, die linke betätigt den Windkaſten (Blaſebalg). Die Pfeifen des kleinen Inſtrumentes ſind wohl abgebrochen.

23. u. 24. Engel mit Schriftbändern.

25. Dem Engel fehlen leider beide Hände und auch das Inſtrument.

26. Engel mit Monochord. Einen rechteckigen Kaſten, über den eine Saite geſpannt iſt, hat der Engel an einem Band vor ſich im Schoß hängen. Mit der Linken rückt er den Steg der Saite — wodurch die Höhe des Tones beſtimmt wird — während die Rechte die Saite durch Anreißen zum Klingen bringt.

Alle Figuren ſind halbfigurig dargeſtellt. Den Abſchluß nach unten bilden Wolken, die aus blumenartigen Rundteilen zuſammengeſetzt ſind.

Zuſammenſtellung der Tonwerkzeuge, wie ſie hier zu einem Geſamtklangkörper in der Art einer Kammermuſik in Erſcheinung treten:

Dudelſack	Gambe	2 Sänger
Harfe	Keſſelpauken	?
Bauernleier	2 Bläſer	Pſalterium
Hackbrett	?	Laute
2 Bläſer	Triangel	Portativ
2 Sänger	Trumſcheit	2 Sänger
	Viola da braccio	?
		Monochord

Nach Instrumentengruppen geordnet, zeigt dies eine recht interessante übersichtliche Zusammensetzung von Tonwerkzeugen und Singstimmen:

6 Sänger	Portativ
Viola da braccio	Bauernleier
Trumscheit	Dudelsack
Gambe	Triangel
Harfe	Kesselpauken
Laute	4 Bläser
Psalterium	3 ?
Monochord	
Hackbrett	

Über den Inhalt der geistlichen Musik geben eindeutig Schriftbänder, die Engel und andere Figuren zuseiten der Engel in Händen haben, Aufschluß. Die schwer zu entziffernden Inschriften enthalten folgende Bibelsprüche. Ein König mit Krone (vielleicht David!; Abbildung 27) im Zwickel links vorn am Eingang zum Kreuzgang zeigt den Spruch:

laudate. ev. in. typ... no

Bedeutet ergänzt und ins Deutsche übersetzt:

Lobt ihn mit Pauken! (Psalm 150,4).

Ihm gegenüber hält eine männliche Gestalt mit Gelehrtenmütze (Abbildung 28) ein Schriftband:

exulta. et. lauda. habit.. (?)

Selbstverständlich singen zum Instrumentenspiel ihrer Brüder die Engel die auf den Schriftbändern stehenden Sprüche:

Anucio. vobis. gau(dium)
Ich verkündige euch Freude! (Luc. 2, 10)
Benedicite deo. Benedeiet Gott!
Dominϱ. deus sabaot Sanctϱ sanctϱ sanctϱ*)
Gott, der Herr Zebaoth heilig, heilig, heilig!
(Jes. 6, 3)

Gloria in excelsis deo
Ehre sei Gott in der Höhe!
Et in tera pax omi(nibus)
und auf Erden Frieden den Menschen!
(Luc. 2, 14)

Da man annehmen darf, daß wie anderorts**) auch hier im Kunstwerk sich das Musikleben der Wirklichkeit jener Zeit spiegelt, kann man wohl bedenkenlos umgekehrt zu dem Schluß kommen, daß wie es hier im Kreuzgang dargestellt ist, in der Praxis des 15. Jahrhunderts in gleicher Weise zum geistlichen Gesang die verschiedenartigsten Instrumente mitspielten. Alle Arten von Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten sind in einfacher, d. h. solistischer Besetzung vertreten. So wird das Kunstwerk eines Laienmusikers längst vergangener Tage zum lebendigen Zeugen längst verklungener Musik. Es weist uns darauf hin, wie ungemein lebendig und abwechslungsreich die Farbenklänge der Kirchenmusiken des 15. Jahrhunderts sein konnten. Bedenken wir, daß hier nur noch der vierte Teil bruchstückartig erhalten zu uns spricht, wie reich muß erst das Orchester des ganzen vierteiligen Kreuzganges ausgestattet gewesen sein!

*

Lit.: Theodor Zink, Himmelkron, Beschreibung seiner Vergangenheit und Gegenwart. (Bayreuth 1925.)

Anm.: Die Bildbeilagen wurden unter freundlicher Mithilfe von Frl. Hedwig Rupp, Himmelkron, angefertigt.

*) Das griech. Zeichen ϱ steht für die lat. Endsilbe us.

**) Vgl. Arno Fuchs: Die Musikdarstellungen am Sebaldusgrabmale Peter Vischers mit einem Überblick über die anderen zeitgenössischen Musikbildwerke Nürnbergs. Bärenreiter-Verlag Kassel 1935.



1. Engel mit Dudelsack



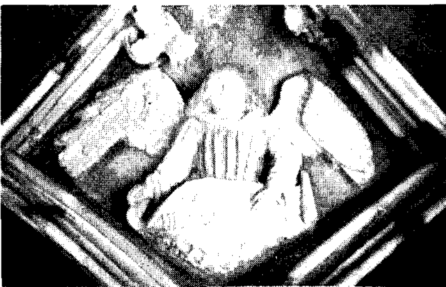
2. Engel mit Harfe



3. Engel mit Bauernleier



4. Engel mit Hackbrett



5. Singender Engel



6. Blasender Engel (mit Kesselmundstück)

(Zu Arno Fuchs: „Musikalische Laienzeugnisse in Himmelkron")



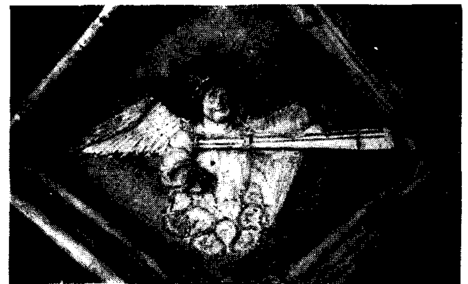
8. Bläser (Holzblasinstrument)



10. Engel mit Kesselpauken



14. Engel mit Triangel



15. Engel mit Trumscheit



16. Engel mit Viola da braccio



20. Engel mit Psalterium

(Zu Arno Fuchs: „Musikalische Laienzeugnisse in Himmelkron")



21. Engel mit Laute



22. Portativ spielender Engel



26. Engel mit Monochord



27. König mit Spruchband



28. Gelehrtengestalt mit Spruchband

(Zu Arno Fuchs: „Musikalische Laienzeugnisse in Himmelkron")



Jörg Mager

Bildnisbüste von Heinrich Johst

Jörg Magers „Partiturophon".

Eine umwälzende, elektro-akuſtiſche Erfindung.

Mit einer Noten- und einer Bildbeilage.

Von Paul Zoll, Darmſtadt.

Im Prinz Emil-Garten zu Darmſtadt, auf einem kleinen Hügel, eingebettet in die Blütenpracht von 14 000 Dahlien, liegt ein reizendes Schlößchen. Zuweilen vernehmen die Parkbeſucher ſeltſame Klänge, ſie ſind von einer geradezu überirdiſchen Reinheit, von betonter Eigenart der Klangfarbe, von höchſtem Reiz, — *Jörg Mager* ſpielt ſein Partiturophon . . . !

Ein umwälzendes Inſtrument! Jörg Mager, eine echt deutſche Grüblernatur, einſt Volksſchullehrer und Organiſt in Aſchaffenburg, hatte Buſonis „Entwurf einer neuen Äſthetik der Tonkunſt" richtig aufgefaßt und war „in die Elektrizität" gegangen. Sein erſtes elektriſches Inſtrument war 1927 auf der Frankfurter Muſikausſtellung zu hören und zu ſehen. Auch von phyſikaliſcher Seite beſchäftigte man ſich mit elektro-akuſtiſchen Problemen, baute zwar intereſſante, aber praktiſch wenig wertvolle Inſtrumente. Indeſſen grübelte Mager in aller Stille weiter und ſchuf mit den einfachſten Mitteln etwas, was für unſere geſamte Muſikkultur von noch unabſehbarer Bedeutung werden kann, das *Partiturophon*.

Es iſt eine fünfſtimmige, transportable Orgel; ſie beruht auf dem Prinzip der Elektronenröhre, deren luftleerer, mithin den Trägheitsgeſetzen entrückter Raum es geſtattet, auch die feinſten Schwingungen hörbar zu machen. Dieſe Schwingungen erregen verſchiedene toncharakteriſierende Membranen; daher die verblüffenden Klangfärbungen und -ſchattierungen. Die Schwingungen werden im Lautſprecher zu Schallwellen geformt und ſomit hörbar gemacht. Man hat einen überraſchend einfachen Niederfrequenzſender vor ſich. Mehrere ſolcher Sender ermöglichen das polyphone Spiel. Aber die Bedeutung des Inſtruments läßt ſich noch an ganz anderen Dingen ermeſſen: ein Ganzton kann damit in kleinſte Intervalle zerlegt werden, und *alle* Intervalle ſind regiſtermäßig darſtellbar, vom kleinſten bis zum größten! Alles auf der uns geläufigen Taſtenreihe! —

So vorwärtsſtürmend ſich dieſe Erfindung auch gibt in der Zertrümmerung unſeres Zwölfſtufenſyſtems, ſo erweiſt ſie ſich als eine ungeheure *Erleichterung* in der Bewältigung techniſcher Probleme (Ausſchöpfbarkeit ſchwierigſter Polyphonie, Pedalgänge auf dem Manual . . .). Das Erzeugen 64füßiger Bäſſe, Transpoſiton von Oktaven, kaum vorſtellbare Differenzierungen in Triller, Gliſſando, Staccato, Lautſtärke . . . ſind hier einfach Selbſtverſtändlichkeiten geworden.

Und die *Auswirkungen*? Dem *ſchöpferiſchen* Muſiker werden zunächſt einmal Klangbilder von nie geahnter Schönheit und Feinheit zu Ohren kommen, dann wird er in ihnen fühlen, denken und — ſchöpfen lernen. Und der *Ausübende* kann ja das Inſtrument trotz Mikro- und Makroregiſter genau wie die Orgel ſpielen, ja er kann faſt alle Inſtrumente darauf ſpielen (Harfe, Flöte, Cembalo, Poſaune . . .) und zwar vollkommener, als ſie je zu hören ſind! Die Bereicherung, die die *Bühnen* dadurch erfahren, iſt ja wohl bekannt. (Bayreuth: Parſifal-Glocken, 1931; Frankfurt a. M. und Darmſtadt: Fauſt I, 1932.)

Eines darf allerdings niemand vergeſſen: einem Blinden kann man keinen Begriff von der Farbe beibringen. Ebenſo kann ſich auch niemand den Klangreichtum dieſes Tonuniverſums vorſtellen; das muß man *hören*, immer wieder *hören*. Erſt dann wird einem langſam die Größe dieſer Erfindung klar werden können.

Was den ſelbſt tätigen Muſiker von Anfang an für dieſes Werk einnimmt, iſt immer das: trotz der aufs höchſte geſteigerten techniſchen Vervollkommnung wird doch immer *die ſchaffende oder nachſchaffende Perſönlichkeit* im Vordergrund ſtehen. Es wird ſich viel *Neuland* darbieten, deſſen ſich die ſchöpferiſchen Kräfte unſerer Nation bemächtigen werden. Darin liegt die große, zukunftweiſende Macht dieſer Erfindung.

Einstweilen aber kommt es darauf an, daß von privater und amtlicher Seite alles getan wird, daß Mager sein Werk beenden kann; denn noch arbeitet er ja daran, vereinfacht, vervollkommnet. Auch geht es um die Auswertung von 40—50 anderen Patenten, die — auf dem gleichen Prinzip beruhend — die verschiedensten Gebiete stark angehen, Erdkunde, Bergbau, Tonfilm, Kriminalpsychologie u. v. a.

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, daß Mager kein Erfinderschicksal treffe. Es sind zwar bereits einige Behörden, auch Komponisten aufmerksam geworden, aber es muß noch mehr geschehen, damit der schwer zuckerkranke Erfinder sein Werk noch krönen kann, dem deutschen Volke, das ihn geboren, das zukunftweisende Musikinstrument zu schenken.

Noch einmal: Die Zukunft des ADMV.

Von Felix Oberborbeck, Weimar.

Als ich vor kurzem, im Anschluß an das Berliner Fest des ADMV einen jungen Musikkritiker fragte, was er von der weiteren Entwicklung des ADMV hielte, antwortete er mir kurz und bündig: „Der ADMV wird erschossen". In dieser knappen Antwort spricht sich nicht nur eine leidenschaftliche Stellungnahme gegen die Politik des ADMV, sondern auch eine starke Kampfansage für die Zukunft aus, die nicht unterschätzt werden darf. Die Antwort dieses Kritikers, dessen Arbeit ich durchaus hochschätze, ist symptomatisch für die Stellung der heutigen musikalischen Jugend gegen Institutionen, die sich zwar im Lauf der Geschichte bewährt haben mögen, die aber (ob nur durch eigene Schuld mag dahingestellt bleiben) mehr oder weniger in Konflikt mit den Gegenwartsproblemen der Musikentwicklung gekommen sind. Die beste Deutung des ganzen Kampfes für und gegen den ADMV scheint mir Fritz Stege in der Formulierung „Gegensatz zwischen Jugend und Alter" (vgl. Novemberheft der ZFM) gegeben zu haben.

Noch niemals hat es um den ADMV im deutschen Blätterwald so gerauscht, wie in diesem Jahr. Man darf sogar mit Fug behaupten, daß das Berliner Fest des ADMV nach jeder Richtung hin eine Beachtung gefunden hat, die weit über die Bedeutung dieser Tage hinausging. Es soll hier nicht noch einmal der ganze Fragenkomplex des vergangenen Tonkünstlerfestes aufgerollt werden. Das ist in Tages- und Fachpresse mehr als nötig geschehen. Es sei nur gestattet, kurz auf die verschiedene Tonart der Pressestimmen einzugehen, die sich mit dem letzten Fest des ADMV beschäftigten.

Mit der ersten Gruppe braucht sich eine ernsthafte Prüfung gar nicht erst abzugeben; es handelt sich da um solche unsachliche, verhetzte oder durch persönliches Interesse beeinflußte Stimmen, die in ihrem ganzen Gebaren bereits deutlich bekunden, daß sie gar nicht sachlich urteilen wollen. Jede Auseinandersetzung mit solchen Stimmen ist unnütze Kraftvergeudung. Zu belehren sind solche „Berichterstatter" doch nicht. Es ist nur schade um all die Verwirrung, die solche Geister in die fachlich nicht genügend vorgebildeten Leser hineintragen und damit dem Ansehen und der Begeisterungsfähigkeit junger schaffender Künstler Schaden zufügen.

Ernst zu nehmen ist dagegen die Gruppe besonnener, mit der Geschichte des ADMV sehr vertrauter Männer, die seit Jahrzehnten im Kampf um deutsche Musik stehen und die versuchen, die bisherige Linie des ADMV im Sinne unserer Zeit zu deuten und zu verteidigen. Die meisten dieser Stimmen wollen nicht wahrhaben, daß auf Grund alter, überholter Satzungen heute kein Fest mehr gesund und lebenskräftig aufgebaut werden kann. Sie wollen auch die Situation nicht sehen, die seit etwa einem Jahrzehnt durch all die anderen geistigen Mächte entstanden ist und die dem Musikleben von heute ein neues Gesicht aufprägt. All diesen Verteidigern ist nur zu wünschen, daß sie die Zeichen unserer Zeit erkennen und nicht Idole aufrecht erhalten wollen, die nun einmal für immer dahin sind.

Am allerwichtigsten aber scheint mir die dritte Gruppe der Berichterstatter zu sein, die in ernsthafter Warnung, aber aufbauender Kritik das Geschick des ADMV in rechte Bahnen lenken wollen. Und hier ist nur zu wünschen, daß die maßgebenden Männer mit klugem Blick

erkennen möchten, daß der Gründer des ADMV Franz Liszt heute selbst die Ziele des Vereins sicherlich anders fassen würde, als er sie zu seiner Zeit plante.

Denen aber, die in Verantwortungslosigkeit niederreißen wollen, bevor sie entsprechende Fundamente neuen Aufbaus gefunden haben, sei gesagt, daß der ADMV, wenn er wirklich alt, krank und schwach ist, gar nicht „erschossen" zu werden braucht. Dann wird er an Altersschwäche ohnedies recht bald dahin sterben. Befindet er sich aber an einem Wendepunkt, in einer Krise, so werden die Prophezeiungen seines Todes doch nicht eintreffen. Möchten sich da nur die rechten Ärzte finden, um einer Institution, die in der Geschichte der deutschen Musik durch lange Jahrzehnte segensreich gewirkt hat, ein neues Arbeitsfeld zu geben.

Damit wird die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf die zukünftigen Feste des ADMV gelenkt. Das nächste Fest ist auf Beschluß des Vorstandes für 1936, im Liszt-Gedächtnis-Jahr, nach Weimar verlegt. Da der ADMV außerdem auf sein 75jähriges Bestehen zurückblickt, ist gerade diesem Fest in seiner grundsätzlichen Gestaltung erhöhte Bedeutung beizumessen. Bevor ich einige Wünsche für die Gestaltung dieses Festes äußere, möchte ich einige Tatsachen hervorheben, die m. E. heute bei der zukünftigen Gestaltung der Aufgaben des ADMV nicht übersehen werden dürfen.

In früheren Jahrzehnten war der ADMV wohl das einzige Forum, vor dem junge Komponisten die Möglichkeit hatten, neue Werke einem breiteren Fachkreise vorzulegen. Heute ist diese Sonderstellung des ADMV längst abgelöst. Neben ihm, zum Teil sogar an seine Stelle sind folgende wichtigen Faktoren getreten, die ihn zweifellos nach vielen Seiten hin ersetzen können oder wenigstens ersetzen wollen:

1. Der Rundfunk, der seit 10 Jahren wohl die quantitativ stärkste Möglichkeit hat, junge Tonsetzer nicht nur Fachkreisen, sondern auch der Öffentlichkeit vorzustellen.
2. Die NS-Kulturgemeinde, die heute in der Erfassung breitester Kreise in der Fest- und Feiergestaltung wohl führend geworden ist. Die Kompositionsaufträge, die die NS-Kulturgemeinde erteilt hat, haben bereits in kurzer Zeit beachtliche Früchte gezeitigt.
3. Die HJ, in deren Reihen bereits heute eine große Zahl junger Musiker tätig ist, die das Hauptgewicht ihrer Arbeit auf die Seite neuer Musik für die Jugend verwenden.

Mit diesen Faktoren ist für den ADMV eine Lage entstanden, die für ihn eine bedeutende Verlagerung seiner Zukunftsaufgaben bedeutet. Will er nicht eine Art Sammelbecken für Außenstehende hinter der Entwicklung der Zeit bilden, müßte er, äußerlich gesehen, zum mindesten seine Satzungen einer Revision unterziehen. Das ist bereits an verschiedenen Stellen mit Nachdruck geäußert worden. Aber es wäre, wie Fritz Stege bereits in seinem Aufsatz in der ZFM betont, schon besser, der Musikausschuß des ADMV klammerte sich nicht an die Satzungen, sondern versuchte, seine Vorbereitungsarbeiten für die Musikfeste in der Weise aufzulockern, daß er sich nicht auf die Arbeiten beschränkt, die mehr oder minder zufällig für die einzelnen Feste eingereicht werden. Auch der ADMV sollte mit starker Aktivität Neues zu entdecken suchen, Aufträge erteilen und als maßgebendes Gewissen zu erspüren suchen, was wir heute b r a u c h e n. Wenn vom Berliner Tonkünstlerfest immer wieder betont wurde, daß auch diesmal doch recht beachtliche Kompositionsleistungen zu Tage gefördert wurden, so wird hier an der Hauptfrage vorbei geredet. Der ADMV darf sich nicht bieten lassen, daß ihm ein mehr oder weniger großer Stoß Opern, Symphonien und Kammermusikwerke vorgelegt wird, an denen die Öffentlichkeit heute wahrlich wenig oder gar kein Interesse hat, während auf der anderen Seite für die einfachsten Situationen unseres musikalischen Lebens heute die Musik fehlt! NS-Kulturgemeinde, HJ und Rundfunk haben nach dieser Richtung bereits eine starke Initiative ergriffen und Aufträge für Werke erteilt, die sehr brauchbar sind und einem wirklichen Gegenwartsbedürfnis entsprechen.

Und wenn ein Tonkünstlerfest das Ergebnis von Werken eines Jahres in zwei Orchesterkonzerten, einem Kammermusikkonzert und einem Kirchenkonzert unterbringen kann, dann stimmt hier eben etwas nicht!

Wo bleibt hier der gewaltige Kreis deutschen Chorschaffens, der deutschen Oper, der deutschen Schauspielmusik, gar nicht zu reden von neuen Formen eines Oratoriums oder einer Kantate, in denen sich heute Sprechchor, Singen, Darstellung usw. miteinander vereinigen. Unser heutiges Musikleben verkörpert sich nicht mehr in reinen Orchesterkonzerten und in Kammermusik. Man darf es daher der jungen schaffenden Generation nicht übel nehmen, wenn sie Musikfesten, die nur die Form des Orchesterkonzertes, eines Kirchenkonzertes oder einer Kammermusik berücksichtigt, skeptisch gegenüber steht und von ihnen nicht viel erwartet.

Für die Aufgaben einer wirklich umfassenden Überschau über die deutsche Musikproduktion der Gegenwart bleibt gerade dem ADMV eine Fülle von Arbeit vorbehalten. Ich sehe im wesentlichen die Aufgaben der zukünftigen Musikfeste in folgender Richtung:

Alle ausgewählten oder in Auftrag gegebenen Musikwerke müssen in einer Form erklingen, in der sie auch in der Musikpraxis ihre lebendige Auswirkung finden. Da ein großer Teil der heute geschaffenen Werke nicht mehr für Konzerte bestimmt ist, müßte auch bei den Festen des ADMV die Möglichkeit bestehen, diese Werke in einem Rahmen zu hören, der ihnen innerlich gemäß ist. Das führt zwangsläufig zu einer ganz anderen Einteilung des Festprogrammes, das hier nur angedeutet sein möge. Ein Fest des ADMV müßte heute folgende einzelne Veranstaltungen umfassen:

a) einen evangelischen und einen katholischen Festgottesdienst mit zeitgenössischen Werken,
b) eine kultur- und politische Feierstunde, bei der der Musikrahmen vorbildlich für pol. Gau-Kulturtagungen, Tagungen der NSDAP sein könnte,
c) eine Feierstunde des Volkes mit zeitgenössischen Werken, in denen die Allgemeinheit aktiv mitwirkt,
d) eine Feststunde für die Jugend, bei der z. T. Musik für Jugendliche, zum Teil Musik von Jugend aufgeführt wird,
e) ein Konzertprogramm mit Werken ausgesprochener Unterhaltungsliteratur ......;

daneben dürften, wie bisher, die üblichen Konzerte (ein Chorkonzert, zwei Orchesterkonzerte, ein Kammermusikkonzert, eine kirchliche Feierstunde) ihre Bedeutung behalten.

Wichtig scheint außerdem, daß die bedenkliche Isolierung auf die „enge Fachwelt", wie sie in Berlin ganz erschütternd zu Tage trat, abgelöst wird von einer wirklichen Verbindung mit der Öffentlichkeit des Ortes, an dem das Tonkünstlerfest stattfindet. Hier dürfen die Anregungen Steges für eine gute Propaganda nicht übersehen werden. Wenn wirklich die Feste nur eine Angelegenheit der Fachwelt sein sollen, so ist es wirklich nicht nötig, sie in jedem Jahr an einen anderen Ort zu verlegen, dann hält man sie, wie in diesem Jahr, in Berlin ab, wo ja die besten Kräfte zur Interpretation zur Verfügung stehen. Dann wird auch weiterhin immer wieder die erschütternde Tatsache zu verzeichnen sein, daß die musikalische Öffentlichkeit ein solches Fest überhaupt nicht beachtet.

Das Musikfest des ADMV in Weimar wird voraussichtlich zum ersten Mal einen Niederschlag „zeitgebundener" Kunst im engeren Sinn bringen. Hier mögen die maßgebenden Männer des ADMV ruhig den Mut finden, die heute entstehenden Werke nicht nur „sub specie aeternitatis" zu sehen. Wenn wir unsere schaffende Jugend, wie es heute von anderen Seiten bereits geschieht, immer wieder darauf hinlenken, daß sie wichtige Gegenwartsaufgaben an der Nation zu erfüllen habe, dann wird aus der heute häufig mißbrauchten Kunst von selbst wieder das emporwachsen, was die deutsche Musik vielleicht wieder zu einem neuen Höhepunkt ihrer Entwicklung führen kann.

Der Reichspropagandaminister Dr. Goebbels sprach anläßlich der letzten Thüringer Gau-Kulturtagung das rechte Wort aus, wenn er sagte: „Wir können wohl einen nationalsozialistischen Staat zimmern, aber wir können keine nationalsozialistischen Dichter fabrizieren". Das gilt im gleichen Maß auch von der Musik unserer Zeit. Alle die Werke, die heute entstehen, sind mehr oder weniger Werke des Tages. Doch bin ich fest überzeugt, daß die großen aufwühlenden Ereignisse unserer Zeit noch einmal in der Musik einen großen und erhabenen Ausdruck finden werden. Die Anzeichen dafür sorgsam zu erspüren ist eine große und wesentliche

Zukunftsaufgabe des ADMV. Ihm ſtehen die prüfenden, abwägenden Köpfe zur Verfügung, die alle die guten Abſichten unſerer Zeit zu ſondieren verſtehen. Möge er da ſeine Aufgabe erfüllen.

Schließlich ſind für die Zukunft des ADMV äußerlich geſehen, die beſten Garantien gegeben. Zum erſten Mal wird der Träger eines Feſtes nicht eine Stadt ſein. Das Feſt in Weimar 1936 trägt der thüringiſche Staat, der gleichzeitig mit der Übernahme des Feſtes auch die deutliche Forderung hinſichtlich einer zeitnahen Geſtaltung des Weimarer Tonkünſtlerfeſtes erhoben hat. Der Führer ſelbſt hat eine großzügige Spende für die Durchführung dieſes Feſtes zur Verfügung geſtellt, ſchon damit andeutend, daß er von der Zukunft des ADMV, vor allem der ſeiner weiteren Feſte, etwas erwartet. Schließlich iſt mit dem in dieſem Jahr an die Spitze des ADMV getretenen Präſidenten der RMK Profeſſor Dr. Peter Raabe die beſte Gewähr gegeben, daß der ADMV einer neuen Aera ſeiner Entwicklung entgegenſieht.

Die FAE-Sonate*).

Das Dokument einer Freundſchaft.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Am 30. September 1853 betrat zum erſten Male der zwanzigjährige Johannes Brahms das Haus an der Bilkerſtraße in Düſſeldorf, in dem Robert Schumann wohnte. „Es iſt wirklich rührend", ſchrieb Clara in ihr Tagebuch, „wenn man dieſen Menſchen am Klavier ſieht mit ſeinem intereſſant jugendlichen Geſichte, das ſich beim Spielen ganz verklärt, ſeine ſchöne Hand, die mit der größten Leichtigkeit die größten Schwierigkeiten beſiegt (ſeine Sachen ſind ſehr ſchwer) und dazu nun dieſe merkwürdigen Kompoſitionen. Das iſt wieder einmal einer, der kommt, wie von Gott geſandt." Die Tatſache, daß der junge Brahms im Hauſe Schumann ſo willkommen war und überaus gaſtlich aufgenommen wurde, iſt zunächſt darin begründet, daß Joſeph Joachim bereits Ende Auguſt den Namen ſeines Freundes und ſein Werk mit rühmlicher Begeiſterung geprieſen hatte. Die Einzelheiten ſind bekannt, die in den erſten Tagen des Beiſammenſeins eine Freundſchaft ſchufen, die in ihrer Herzlichkeit und opferwilligen Ehrlichkeit unvergleichbar geblieben iſt. Unmittelbar nach Brahms' Ankunft, wenn nicht ſogar am gleichen Tage, erfuhr es Albert Dietrich, der Schumann-Schüler und tonangebende Düſſeldorfer Muſiker, der in ſeinen leider vergriffenen „Erinnerungen an Johannes Brahms" (1898) erzählt: „Bald nach ſeiner Ankunft im September — es war bei einer Übung des Singvereins — kam Schumann vor Beginn mit geheimnisvoller Miene und glückſelig lächelnd auf mich zu: „Es iſt jemand gekommen", ſprach er, „von dem wir alle Wunderdinge erleben, Johannes Brahms heißt er." Und nun führte er mir den jugendlichen, ſo intereſſant wie eigenartig ausſehenden jungen Muſiker zu, der in ſeiner, noch beinahe knabenhaften Erſcheinung, mit ſeiner hellen Stimme, den langen, blonden Haaren, in ſeinem ſchlichten grauen Sommerröckchen einen höchſt anziehenden Eindruck machte."

Zwiſchen Dietrich und Brahms entſpann ſich ein freundſchaftliches Verhältnis, das ſich ebenſo wie das zwiſchen Schumann und Brahms zuallererſt aus einer Bewunderung der Genialität des jungen Muſikers entwickelte. Brahms hatte bis dahin ſchon einige Lieder, die Klavierſonate in C-dur (op. 1), die in fis-moll (op. 2), das es-moll-Scherzo (op. 4) und die leider verloren gegangene Violinſonate in a-moll vollendet; die Klavierſonate f-moll, das opus 5, gelangte erſt im November zum Abſchluß, ein Umſtand, der nicht unweſentlich iſt. Schumann, der in dieſer Zeit an den Konzertſtücken für Violine und Orcheſter, die er Joachim aus Dankbarkeit zudachte, arbeitete, tat alles, um dem „jungen Adler" den Weg zu ebnen. Er ſetzte ſich für ihn bei Dr. Härtel in Leipzig ein, äußert ſelbſt ſeinen Willen in einem Brief an

*) Zum erſten Male veröffentlicht, nach dem Manuſkript kritiſch revidiert von Dr. Erich Valentin und Otto Kobin (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg), von den Herausgebern Hans Pfitzner gewidmet.

Joachim: „ich wünſchte gern, ihm bei ſeinem erſten Flug über die Welt zur Seite zu ſtehen“, er tat es vor allem in ſeinem berühmten Aufſatz „Neue Bahnen“, den er in den erſten Tagen des Oktober 1853 beendet hatte und am 28. Oktober in ſeiner „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ zur Veröffentlichung brachte, die Proklamation des „ſtarken Streiters“, der alle Anzeichen an ſich trug, „die uns ankündigen: Das iſt ein Berufener“.

In dieſe Zeit fällt nun die Entſtehung der bisher unbekannt und zu Unrecht vergeſſen gebliebenen FAE-Sonate, deren Vorgeſchichte und Veranlaſſung ebenſo heiter wie tragiſch iſt. Am 14. Oktober war Joachim, von Baſel kommend, wo er durch Liſzt Wagner vorgeſtellt wurde, auf der Heimreiſe nach Hannover auf einen Tag in Düſſeldorf abgeſtiegen. Vermutlich wurde hier, was ſchon vereinbart war, die Mitwirkung Joachims beim erſten unter der Leitung Schumanns ſtehenden Abonnementskonzert in Düſſeldorf beſprochen, das am 27. Oktober ſtattfinden ſollte. Darüber erzählt Dietrich: „Einmal“ — das war zum 27. Oktober — „wurde Joachim zum Beſuch erwartet. Schumann ſchlug uns in heiterer Stimmung vor, gemeinſchaftlich eine Violinſonate zu componiren. Joachim ſollte dann erraten, von wem jeder Satz wäre. Der erſte Satz fiel mir zu, das Intermezzo und Finale componirte Schumann, und das Scherzo hatte Brahms nach einem Motiv aus meinem erſten Satz ausgeführt. Als nun Clara Schumann und Joachim uns die Sonate vortrugen, traf dieſer ſofort das Richtige und erkannte den Autor eines jeden Satzes. Das Manuſkript der Sonate wurde Joachim zum Geſchenk gemacht, und Schumann ſchrieb darauf die Widmung:

F. A. E.

In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joſeph Joachim ſchrieben dieſe Sonate Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich.“

Dazu iſt zu bemerken, daß die Titelangabe Dietrichs, die auch von verſchiedenen Brahmsbiographen (z. B. Florence May) übernommen iſt, falſch iſt. Sie lautet in Wirklichkeit:

F. A. E.
In Erwartung der Ankunft des
verehrten und geliebten Freundes
Joſeph Joachim
ſchrieben dieſe Sonate
Robert Schumann, Albert Dietrich
und
Joh. Brahms.

Der Titel iſt von Schumann geſchrieben, während die Namenszüge von den einzelnen ſelbſt herrühren. Die Sonate entſtand alſo innerhalb eines Zeitraumes von ungefähr zehn bis zwölf Tagen, d. h. etwa zwiſchen dem 14. und 26. Oktober. Am 27. Oktober ſpielte Joachim im Sinfoniekonzert Schumanns Phantaſie op. 131, am folgenden Tage wurde ihm die Sonate in Gegenwart von Robert und Clara Schumann, Dietrich, Brahms und Bettina von Arnim durch deren als Gärtnerin verkleidete Tochter Giſela in einem Blumenkorb überreicht. Joachim ſpielte die Sonate mit Clara Schumann und mußte, wie Dietrich berichtet, die Komponiſten der einzelnen Sätze erraten.

Dieſer äußere, heitere Anlaß iſt inſofern tragiſch, als dieſes Werk, das ein Kunſtwerk von wahrhaftem Wert iſt, zu den letzten Schöpfungen Schumanns zählt, die zu ſchreiben ihm gegeben war, bevor das furchtbare Unheil hereinbrach. Es hat für uns nicht allein künſtleriſche Bedeutung, ſondern auch in erſter Linie den Charakter eines Dokumentes, das uns das Tiefe und Menſchliche dieſer Freundſchaft zeigt, zugleich die Größe derer, die ſie pflegten. Denn aus einem nebenſächlichen Scherz machten ſie ein ernſt zu nehmendes Kunſtwerk, das bis auf den heutigen Tag ſehr zu Unrecht überſehen und unbeachtet blieb. Auf dieſe Weiſe mußte auch in den Biographien Schumanns und Brahms' (die die Tatſache des Werkes zuweilen ſtreifen) dieſer feine menſchliche Zug unberührt bleiben; daß die Dreimänner-Sonate, wie ſie Dietrich nennt, überhaupt in Vergeſſenheit geriet, iſt eines der merkwürdigſten Rätſel. Es mag

sein, daß sie eben nach jenem Abend des 28. Oktober 1853 nicht mehr gespielt wurde; sie blieb in Joachims Besitz, nach dessen Tod sie auf die Preußische Staatsbibliothek Berlin überging.

Das F. A. E., das motivische Fundament, das die Einheit der Sonate — auch stilistisch — ausmacht, ist aus den Anfangsbuchstaben der Devise Joachims gebildet: „Frei aber einsam", das in mannigfachen Variationen auftritt, von Schumann, schon auf dem Titelblatt („In Erwartung der Ankunft des . . . Freundes"), umgedeutet in „Einsam aber frei", von Brahms später noch (3. Sinfonie) angewandt als „Frei aber froh".

Albert Dietrich, der Getreuesten einer aus dem Kreise Schumanns — geboren am 28. Aug. 1829 bei Meißen, starb am 20. November 1908 in Berlin, war Schüler Ottos, Rietz' und Schumanns, wirkte in Düsseldorf, Bonn, Oldenburg und Berlin, schrieb eine stattliche Zahl von Werken —, Dietrich machte den Anfang mit einem reichlich ausgedehnten Allegro, dem längsten Satz der Sonate, der durch seine Formgeschlossenheit überrascht. Das Motiv lautet:



Die Halbtonfolge *f—e*, die schon im schwungvollen Hauptthema als charakteristisch auftritt, gibt dem Mollgedanken das romantische Gepräge. Man denkt an einen zufällig gleiche Noten (nicht Notenfolgen) aufweisenden Gedanken: an das „Tristan"-Thema, einen Zusammenhang, der insofern interessant ist, als man sich tatsächlich fragen muß, wie einer der drei an der Sonate Beteiligten, wenn er auf diese Variation des Motivs (*a f e*) gekommen wäre, es gestaltet hätte. In der Durchführung zitiert Dietrich mit kühner Nachahmung der Weitgriffigkeit des jungen Brahms einen ganzen Abschnitt — nicht wörtlich, aber in Tonart und Aufbau von Melodie und Harmonik — des gerade im Werden begriffenen H-dur-Trios op. 8 von Brahms, (und zwar von Takt 33 des ersten Satzes an), wohl um Joachim irrezuführen. Als Ganzes genommen ist dieser Dietrich-Satz überraschend.

Eine der schönsten Eingebungen Schumanns ist das verträumte, ergreifende Intermezzo (bewegt, doch nicht zu schnell), das den Leitgedanken ganz deutlich in den Vordergrund stellt. Gerade im Hinblick auf diesen innigen, gefühlswarmen Satz erscheint es unbegreiflich, daß die Sonate bislang unbeachtet blieb. Das Klavier, das sich am motivischen Spiel beteiligt, ist ganz schumannisch behandelt, die Violine spinnt auf dem vom Klavier gegebenen harmonischen Untergrund die weit geschwungene Melodie aus.

Der junge, aufbrausende Schwärmer Brahms schießt mit seinem c-moll-Allegro (das meist als Scherzo bezeichnet wird) über das Ziel hinaus. Das eigentliche Motiv greift er nicht auf, wohl aber das Hauptthema Dietrichs:



Wieviel Brahms, der als einziger seinem Satz eine Unterschrift gab „Joh. Kreisler, Düsseldorf i. Oct. 53" (vgl. Manuskript des H-dur-Trios), das Allegro (das 1906 von der Brahms-Gesellschaft veröffentlicht wurde) galt, geht daraus hervor, daß es im Klavierquartett op. 60 Verwendung fand (1875). Vor allem aber ging das *F A E* nicht „spurlos" an ihm vorüber; wir finden es im Finale der in dieser Zeit entstandenen f-moll-Klaviersonate op. 5 gleichsam als eine Erinnerung an diesen frohen Oktobertag wieder:



Am kühnsten aber ist das Finale (markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo), das uns einen echten Schumann vorstellt. Gleich der abrupte, kurz abgerissene Anfang mit dem Motiv im Baß, mit dem daraus organisch herauswachsenden drängenden Thema, das dann auf das Klavier übergeht (in der für Schumann typischen Technik, die Melodie und Begleitfigur in eine Hand legt):



Der Auftakt weist auf Dietrich und Brahms hin. Was an diesem Satz auffällt, ist die letzte Vollendung und Ausnutzung aller technischen Möglichkeiten: kurz abgerissene, z. T. synkopische Rhythmik, kanonische Führungen, harmonische Eigenheiten, vor allem aber virtuose Verwendung der Violine, die am Schluß die gefährlichen Klippen eines regelrechten Violinkonzerts zu überstehen hat. Dieser wirkungsvolle Schluß des sehr planmäßig gebauten Finale ist von Schumann als ein Prüfstein für den weltberühmten Violin-Virtuosen Joachim gedacht, der gewiß beim Blattspiel darüber „stolpern" sollte. Dieser Satz und der Brahms' sind bezeichnenderweise im Manuskript am schwersten zu entziffern, da vielfach nur Andeutungen vorhanden sind; sie sind auch die schwersten der ganzen Sonate, von der außer dem Autograph eine kalligraphisch gehaltene, aber in wesentlichen Punkten abweichende Violinstimme existiert.

In ihrer Gesamtheit gehört diese Dreimänner-Sonate zum Schönsten, was wir in der deutschen Violinliteratur besitzen. Um ihres inhaltlichen Wertes willen, und um des Anlasses willen, der sie entstehen ließ. Sie ist das Zeugnis einer uns leider verloren gegangenen schöpferischen Naivität, d. h. Ursprünglichkeit, die bekanntlich nur das wahrhafte Genie besitzt.

Beethoven und E. T. A. Hoffmann.

Eine Erwiderung an Max Unger in Zürich.

Von Hans Kuznitzky, Berlin.

Im Novemberheft der „Zeitschrift für Musik" (1935, Heft 11) nimmt der oben genannte Beethovenforscher meine zum ersten Male ohne die bekannten Auslassungen vor 7½ Jahren erfolgte Veröffentlichung von Beethovens Brief an Hoffmann zum Anlaß eines scharfen Angriffes auf mich, der umsoweniger unwidersprochen bleiben kann, als eine sachliche Auseinandersetzung mit ihm nottut.

Zunächst wird mir, gewissermaßen als moralischer Ausgangspunkt dieses Angriffs vorgeworfen, ich hätte „einem um die deutsche Musikromantik verdienten französischen Musikschriftsteller" auf die Finger geklopft. — Gewiß tat ich das; nicht, weil ich der verknöcherte Philologe wäre, ihm vorzuwerfen, daß er sich um die Frage des Vorhandenseins der Urschrift von Beethovens Brief überhaupt nicht gekümmert habe — obwohl auch das immerhin keineswegs unbedenklich ist —; vielmehr, weil er ohne weiteres ausdrücklich das Nichtvorhandensein behauptete und am allermeisten, weil er die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Klarstellung dieser von ihm aus älteren Abdrucken übernommenen Auslassungen von vornherein als nichtig bezeichnete! Gerade dem Manne, für dessen Verdienste auch ich keineswegs blind bin, durfte derartiges eben nicht durchgehen![1]

Nun zu meiner Behauptung, der bekannte „Hofmann"-Kanon Beethovens sei auf E. T. A. Hoffmann zu beziehen. Unger bestreitet das, indem er den Beweis vermißt, daß Beethoven von Hoffmanns dienstlicher Mitgliedschaft im Demagogenausschusse gewußt haben soll. — Ein bündiger Beweis läßt sich freilich nicht erbringen. Daß aber Beethoven die politischen Ereignisse ebenso eingehend verfolgte, wie er an allen Anliegen des öffentlichen Lebens lebhaf-

[1] Vgl. André Coeuroy (bei Unger merkwürdigerweise verschwiegen), Note sur Beethoven et Hoffmann. In: La Revue Musicale, 1927, April. — Mein Aufsatz „Beethoven und E. T. A. Hoffmann" (Allgemeine Musikzeitung, 1927, 23/24) bringt alles Nähere.

testen und vielfach bezeugten Anteil nahm, braucht wohl nicht besonders auseinandergesetzt zu werden. Vollends unmöglich ist es aber, daß ihn ein Vorgang nicht bis in Einzelheiten beschäftigt haben sollte, der, wie der Berliner Demagogenprozeß, die ganze Welt umsomehr in Atem hielt, als bedeutende Gelehrte und Volksmänner in ihn verwickelt waren. Solange keine befriedigende Erklärung möglich ist, muß ich an dieser Deutung festhalten[2], weil aus ihr ein wirklich sinngemäßer Bezug des Kanons erwächst; in dem Augenblick, wo Unger über die reine Ablehnung meiner Auffassung hinaus eine wirklich überzeugende eigene Erklärung beibringen kann, wird weiter zu reden sein. Daß er die von ihm selbst ausdrücklich vermerkte konfuse Schreibweise Beethovens für Eigennamen gerade „für diesen einen Fall, wo der Briefempfänger als „Hofmann" angeredet wird, nicht gelten läßt, einzig um ein Beweismittel gegen die Beziehung des Kanons auf Hoffmann zu finden, „will mir nicht einleuchten", um seine eigenen Worte zu gebrauchen.

Nun zu meinen angeblichen „Verstößen". Zwei davon werden von dem gestrengen Merker „angekreidet". Da soll also Beethoven „Vien" geschrieben haben. Gewiß, er hat das getan, nicht aber im vorliegenden Briefe, wo vor dem zweiten Aufstrich eine deutlich sichtbare, häkchenartige Ausbuchtung das „W" wenn nicht unmißverständlich, so doch ziemlich klar erkennbar macht.[3] In der recht guten Wiedergabe des Briefes können die Leser ja selbst vergleichen. Weiter: Unger deutet den Buchstaben in der Anschrift vor „Hofmann" als abgekürzte Adelsbezeichnung, indem er Beethoven diesen allerdings üblichen „k. u. k." Mißbrauch unterlegt. Das übersteigt, gelinde gesagt, alle Begriffe! Also weil Beethoven in grimmig-stachlichem Humor seine Intimi bzw. Famuli Schindler und Holz recht zum Spotte gelegentlich mit „Herr v." bedenkt, wird auch nur für möglich gehalten, daß er sich dieses Scherzchen mit einem Manne erlauben sollte, den er hochschätzt, dessen außerordentliche Erscheinung ihm durch Bettina v. Arnim nahegebracht worden war und den er nicht einmal von Angesicht zu Angesicht kannte!? Oder will man ernstlich annehmen, daß ein Beethoven, der „Mannesstolz vor Königsthronen" zu bekunden geradezu in den unmöglichsten Lagen sich ereiferte, hier auf einmal dem höfisch-glatten Wiener Gebrauchsstil sich anbequemt hätte!? Das „Hofmann" in der Anschrift ist aus echt Beethoven'scher Zerstreutheit auch wenige Tage nach der aufgefrischten Erinnerung an die richtige Schreibweise durchaus erklärlich; das „von" niemals!

Soweit die angemerkten „Fehler". — Weitere behauptet Unger zwar, macht sie aber nicht namhaft bis auf die in meinem Abdruck unberücksichtigt gebliebenen . . . Schreiblücken! (Jawohl, Schreib-Lücken!) — Nun, mir war es damals nicht so gut geworden, eine Faksimile-Wiedergabe bieten zu können, sondern nur einen Abdruck, wo Lücken zwischen den Worten denn doch nicht als gar so welterschütternd angesprochen werden können. Also zu diesem „Fehler" bekenne ich mich! Aber noch mehr: als unbefangener Forscher, der wirkliche Irrtümer unumwunden zuzugeben hat, wo sie sich zeigen, kreide ich mir bei dieser Gelegenheit selbst zwei Fehler an, die ich übrigens schon längst kannte, die mir aber den Aufwand einer ausdrücklichen Berichtigung nicht zu lohnen schienen. — Nach „nähern" setzte ich einen Punkt nebst Gedankenstrich, wo nur ein Gedankenstrich erkennbar ist und bei „alles Schöne u. Gute" (nicht „gute", wie Unger liest!) habe ich „und" ausgeschrieben!

Pater peccavi! — Als mildernden Umstand mache ich für mich geltend, daß ich, damals ein immerhin noch verhältnismäßig junger und unbekannter Anfänger, nicht zum Korrekturlesen herangezogen worden bin. Ob diese „Fehler" das Bild so sehr entstellen, darf ich

[2] in der ich mich übrigens mit Hoffmann-Forschern wie meinem verehrten Freunde Hans v. Müller einig weiß.

[3] Vgl. besonders das ganz andere „V"-artige Gebilde vor der Anschrift! — Gerade, wenn Unger es als Abkürzung für „von" ansieht, worüber weiter unten noch zu handeln ist, dann ergibt sich der Unterschied der scharf zusammengewinkelten Schenkel gegenüber dem „W" bei Wien umso augenscheinlicher.

der Entſcheidung des unbefangenen Leſers überlaſſen, aber ich bekenne ſie, um Unger der undankbaren Arbeit weiterer Nachweiſe zu entheben.

Meinen Anſpruch, den Brief damals zuerſt mit allem, worauf es wirklich ankam, nämlich mit den ausgelaſſenen Stellen abgedruckt und zugleich für die Zuſammenhänge eine von Unger zwar beſtrittene, aber keineswegs widerlegte Erklärung gegeben zu haben, muß ich in aller Beſcheidenheit aufrechterhalten.

Muſiker- und Muſikgedenktage im Jahre 1936.

Von Wilhelm Virneiſel, Dresden.

Feiertage in des Wortes wahrſter Bedeutung — Tage der Feier — brachte das verfloſſene Jahr für das deutſche Muſikleben, dem das Bach - Händel - Schütz - Gedenken den Stempel aufgedrückt hatte. Solch hohe Erinnerungstage wird 1936 nicht für uns bereit halten, aber doch wird wieder eine Fülle bedeutender Geſichter vor das geiſtige Auge treten und mit Recht ein Gedenken beanſpruchen dürfen. Mit ſeinem 350. Geburtstage iſt der als Suiten- wie Chorliederkomponiſt gleich bedeutende Johann Hermann Schein (geb. 20. 1. 1586), ein Vorgänger J. S. Bachs im Leipziger Thomaskantorat, der älteſte der Meiſter, auf die ſich die Erinnerung richten wird. Ein Zeitraum von 150 Jahren trennt ſeinen Geburtstag von dem Todestag Giovanni Battiſta Pergoleſis (16. 3. 1736), des „melodiſchen Genies", das innerhalb der kurzen Lebensſpanne von 26 Jahren neben vielen anderen in dem „Stabat mater" und der „Serva padrona" Meiſterwerke ſchuf, die noch heute zu den Muſtern ihrer Gattung zählen. Mit Carl Maria von Weber (geb. 18. 12. 1786) kommen wir zu dem großen deutſchen Meiſter, mit deſſen Werk wir den Sieg deutſcher Opernkunſt über italieniſche verbinden. Sein „Freiſchütz" gilt längſt als die deutſche Oper, in der deutſchem Volk und deutſchem Wald, deutſchem Fühlen und deutſchem Denken ein herrliches Denkmal errichtet wurde. Möchte das Jahr 1936, in welchem Webers Geburtstag ſich zum 150. Male jährt, endlich ſeinen anderen Meiſterwerken „Euryanthe" und „Oberon" und daneben vielleicht noch den „Drei Pintos" den ihnen gebührenden Platz im Opernſpielplan erringen. Als C. M. von Weber 25 Jahre zählte, erblickte Franz Liſzt das Licht der Welt (22. 10. 1811), der von der organiſatoriſchen, ſchöpferiſchen und nachſchöpferiſchen Seite her das deutſche Muſikleben und -Schaffen ſo nachhaltig beeinfluſſen ſollte. Heute noch gedenken wir bei den alljährlichen Tagungen und Feſten des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins dankbarſt ſeines Protektors, der in dem Verein dem deutſchen Muſikleben einen wirkſamen Vorkämpfer der neuen Kunſt ſchenkte, deſſen Idealismus und uneigennütziges Eintreten für Künſtler und Freunde ihm einen Ehrenplatz in der Muſikgeſchichte geben und deſſen Dirigentenmut ein „Lohengrin", „Barbier von Bagdad" und „Benvenuto Cellini" ihr Bühnenleben verdanken.

Robert Schumanns 125. Geburtstag trat 1935 etwas in den Hintergrund, vielleicht gibt die 80. Wiederkehr ſeines Todestages (29. 7. 1856) Veranlaſſung, ſich namentlich auf weniger Bekanntes aus ſeinem reichen Schaffen zu erinnern. Fünf Jahre nach Robert Schumann ſtarb Heinrich Marſchner (14. 12. 1861), der noch heute als Komponiſt des „Hans Heiling" und klangvoller Männerchöre anerkannte Romantiker und Kapellmeiſterkollege C. M. von Webers. Ähnliches Schmerzenskind der deutſchen Bühne wie „Euryanthe" iſt die komiſche Oper „Der Widerſpenſtigen Zähmung" des Königsbergers Hermann Götz, deſſen Leben vor 60 Jahren (3. 12. 1876) ein hartnäckiges Bruſtleiden ein allzu frühes Ziel ſetzte. Zehn Jahre ſpäter (31. 7. 1886) folgte ihm Franz Liſzt in die Ewigkeit nach, und abermals zehn Jahre näher an unſere Zeit heran, am 11. 10. 1896, ſchloß Anton Bruckner, der gewaltige Symphoniker, deſſen Werk erſt in unſerer Zeit ſeine Wirkung zu erfüllen beginnt, die Augen nach einem an ſchweren Schickſalen reichen Leben. Vor 20 Jahren raffte der Tod Max Reger (11. 5. 1916) dahin nach reichem Schaffen, von dem der Meiſter meinte, es beginne ja eben erſt.

Schreiten wir nun die Muſikgeſchichte von der frühen Zeit bis zu uns ſyſtematiſch durch, ſo haben wir zu nennen zunächſt Martin Agricola, der vor 450 Jahren geboren (6. 1.) in ſeinem Buch „Musica instrumentalis deudsch" eine der früheſten Inſtrumentenkunden ſchrieb. Die Praxis des Inſtrumentenbaues betrieb der 400jährige (geb. 19. 1.) Hans Haiden, der mit dem Bau eines Geigenklavicimbels das Ideal der Verbindung des Taſten- und Streichinſtruments erreichen wollte und die lange Reihe jener daraufgerichteten Verſuche eröffnete, die erſt in ſpäterer Zeit nach fruchtloſen Bemühungen eingeſtellt wurden. In J. H. Scheins Geburtsjahr ſtarb der Lehrer Giovanni Gabrielis und Hans Leo Haßlers, Andrea Gabrieli, einer der bedeutendſten Renaiſſancemeiſter, 50 Jahre ſpäter erſtand in Eſajas Reusner (29. 4. 1636) der muſikaliſchen Welt ein hervorragender Lautenkomponiſt. Aus der Familie der „Bache" wäre an den vor 275 Jahren in Weimar geſtorbenen Großvater Joh. Sebaſtians, Chriſtoph Bach zu erinnern. 250 Jahre ſind dahin ſeit der Geburt Benedetto Marcellos (24. 7.), des Komponiſten der 50 Pſalmen in Giuſtinianis Umdichtung und des Verfaſſers des „Teatro alla moda", eines Pamphletes gegen die zeitgenöſſiſche Oper, für uns bedeutſam als eine Quelle zur Kenntnis des Opernlebens im 18. Jahrh., und Nicola Porporas (19. 8.), deſſen Opern die neapolitaniſche Schule auf abſteigender Linie zeigen. Das gleiche Jahr 1736, das neben G. B. Pergoleſi auch das angeſehene Mitglied der Wiener Hofkapelle Antonio Caldara († 28. 12.) dahinſcheiden ſah, gab einem Johann Georg Albrechtsberger (3. 2.), dem Theorielehrer Beethovens, dem Begründer der Berliner Singakademie Karl F. Ch. Faſch (18. 11.) und dem aus der Haydnbiographie als Sänger, Kapellmeiſter und Librettiſt bekannten Karl Friberth (7. 6.) das Leben. Das Todesjahr des Preußenkönigs Friedrichs d. Gr.. (17. 8. 1786), der neben der Flötenliebhaberei auch der Marſchkompoſition ergeben war, und ſeines Konzertmeiſters Franz Benda (7. 3.) iſt das Geburtsjahr einer Anzahl von Männern, die auf verſchiedenſten muſikaliſchen Gebieten Weſentliches leiſteten: Karl Eberweins (10. 11.), des Kammervirtuoſen zu Weimar und Leiters der Goetheſchen vorwiegend vokal orientierten Hausmuſik, Chr. Wilhelm Fiſchers (16. 10.), Chordirektor an der Dresdner Oper und Befürworter von Wagners „Rienzi", Friedrich Kuhlaus (11. 9.), des jedem Anfänger im Klavierſpiel vertrauten Sonatinenkomponiſten, Henri Lemoines (21. 10.) als Verleger wie Klavierpädagoge bemerkenswert, ferner des Violiniſten Friedrich Wilhelm Pixis und des Oratorienmeiſters Joh. Chr. Friedrich Schneider (3. 1.) zu Deſſau. Vier Wochen nach Franz Liſzt wurde Franz Brendel (26. 11. 1811) geboren, der temperamentvoll für die Neudeutſchen ſich einſetzende Muſikredakteur der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" und Mitbegründer des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins"; im gleichen Jahre erſtanden den beiden hervorragendſten Opernmuſikern des 19. Jahrhunderts, Verdi und Wagner, in Tito Ricordi (29. 10.) und Philipp Schott ihre Hauptverleger. Ambroiſe Thomas (5. 8.) und Wilhelm Taubert (23. 3.) ſind zwei Komponiſten, deren 125. Geburtstages zu gedenken Anlaß für die franzöſiſche wie deutſche Muſikerſchaft ſein wird. Unter den Hundertjährigen ſeien genannt: der ruſſiſche Verleger M. P. Belajew (22. 2.), der franzöſiſche Komponiſt Léo Delibes (21. 2.), der als Muſikhiſtoriker bekannte Arzt Georg Fiſcher (6. 2.), der Komponiſt Heinrich Götze (7. 4.), der Muſikhiſtoriker und Schriftſteller Ludwig Hartmann, der Begründer des Verlages namentlich Tſchaikowſkyſcher Werke Peter J. Jürgenſon (17. 7.), der auch aus der Hugo Wolf-Biographie bekannte Komponiſt Emil Kauffmann (23. 11.), der um die Kenntnis ſpaniſcher Lautenmuſik hochverdiente Guillermo Morphy (29. 2.), der Vertreter des dualen Harmonieſyſtems Arthur J. von Oettingen (28. 3.), der Muſikſchriftſteller und Theologe Auguſt Saran (28. 2.), der erſte Triſtan und auch als Tannhäuſer gerühmte Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld (2. 7.), endlich der italieniſche Verleger Edoardo Sonzogno (21. 4.), durch deſſen ausgeſchriebenen Opernwettbewerb Mascagnis „Cavalleria rusticana" ans Bühnenlicht trat. Dieſen allen ſeien als Tote des Jahres 1836 angefügt: der neuerdings wieder in den Blickpunkt getretene Norbert Burgmüller (7. 5.), der ſchweizeriſche Komponiſt vieler bekannter Lieder, darunter „Wem Gott will rechte Gunſt erweiſen", Fr. Theodor Fröhlich (16. 10.), der Komponiſt von „Freut euch des Lebens" Hans Georg Nägeli (26. 12.), der Bibliothekar der Berliner Singakademie Georg Pölchau (12. 8.), der Theoretiker Anton

Reicha (28. 5.) und Johann Schenk (29. 12.), der Komponist des „Dorfbarbier". Von 90-jährigen wird eine Reihe Namen aufzuführen sein, deren Träger nur noch zu einem kleinen Teil unter uns weilen: Ella Adaïewsky (10. 2.) als Komponistin und Folklore-Interessentin bekannt, Richard Kleinmichel (31. 12.) der Klavierauszügler Wagnerscher Opern für Breitkopf & Härtel, Albert Kopfermann (15. 1.), als langjähriger Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin zahllosen Gelehrten und Historikern ein unermüdlicher Helfer, Albert Lavignac (21. 1.), Förderer des Musikdiktats an Konservatorien und erster Redakteur der groß angelegten „Encyclopédie de la musique...", Sigismund Noskowski (2. 5.), polnischer Komponist, Franz Ries (7. 4.), Violinvirtuose und Mitbesitzer des Verlages Ries & Erler, Ernst von Schuch (23. 11.), der berühmte Hofkapellmeister zu Dresden und erste Dirigent der „Salome", „Elektra", und des „Rosenkavalier", Albert Thierfelder (30. 4.), Rostocker Universitätsmusikdirektor, und Francesco P. Tosti (9. 4.), der italienische Gesangsmeister und Komponist. 1856 ist das Geburtsjahr des Neumenforschers Oskar Fleischer (2. 11.), des englischen Musikhistorikers, Herausgebers und Übersetzers von Spittas Bach, John Alex. Fuller-Maitland (7. 4.), des französischen Theoretikers André Gédalge (27. 12.), des Erfinders der nach ihm benannten Klaviatur Paul von Jankó (2. 6.), des Dirigenten Willem Kes (16. 2.), des Lortzing- und Nicolaibiographen und Begründers des Berliner Lessingmuseums Georg Richard Kruse (17. 1.), des Historikers des Geigen- und Lautenbaues Leo Frh. von Lütgendorff (8. 7.), des Musikpolitikers und Anregers öffentlicher Musikbibliotheken und Begründers der Münchener musikalischen Volksbücherei Paul Marsop (6. 10.), des hervorragenden Klarinettisten und äußeren Urhebers von Brahms' Opus 114, 115, 120 Richard Mühlfeld (28. 2.), des berühmten Kreuz-Kantors Otto Richter (5. 3.), des Theoretikers Johannes Schreyer (20. 6.), des Komponisten eleganter Klaviermusik Eduard Schütt (22. 10.), des norwegischen Komponisten Christian Sinding (11. 1.), des Musikschriftstellers Artur Smolian (3. 12.) und des russischen Komponisten Sergei J. Tanejew (25. 11.). Anläßlich ihres 75. Geburtstages wird man einer Reihe von Persönlichkeiten gedenken wie der Komponisten Wilhelm Berger (9. 8.), Franz von Blon (16. 7.), Enrico Bossi (25. 4.), des französischen Musikschriftstellers Henri de Curzon (6. 7.), des Nachfolgers Lavignacs in der Redaktion der „Encyclopédie de la musique" Lionel de la Laurencie (24. 7.), des amerikanischen Komponisten Edward Mac Dowell (18. 12.), des Liedermeisters Erik Meyer-Helmund (25. 4.), des Komponisten Heinrich Noren (5. 1.), des Schriftstellers Bruno Schrader (12. 5.), des liebenswerten Musikerzählers Karl Söhle (1. 3.), des Konservatoriumleiters und Singspielkomponisten Heinrich Spangenberg (24. 5.), des vortrefflichen Münchner Komponisten und Lehrers Ludwig Thuille (30. 11.), und des Dirigenten Fritz Volbach (17. 12.). Ein dankbares Gedenken erreiche die 70jährigen, von denen manche nicht mehr unter uns sind (wiederum in alphabetischer Folge): Tor Aulin (10. 9.) der Violinist, Ernst Baeker (15. 12.) der Klavierkomponist, Michael Balling (28. 8.) Dirigent und Leiter der Rich. Wagner-Gesamtausgabe, Waldemar von Baußnern (29. 11.), Ferruccio Busoni (1. 4.), der Dirigent Willibald Kähler (2. 1.), der Komponist Karl Frh. von Kaskel (10. 10.), der Meister der heiteren Muse Paul Lincke (7. 11.), der Musikhistoriker Anton Möhler (2. 3.), der Herausgeber altklassischer Violinmusik Alfred Moffat (4. 12.), der Schriftsteller Max Morold (16. 3.), der langjährige Düsseldorfer GMD Karl Panzner (2. 3.), Max Pauer (31. 10.), Guido Peters (29. 11.), Walter Petzet (10. 10.), Felix vom Rath (17. 6.), der Musikbibliothekar Arno Reichert (31. 5.), Hugo Röhr (13. 2.), Romain Rolland (29. 1.), Franz Saran (27. 10.), Erik Satie (17. 5.), Georg Schumann (25. 10.), Percy Sherwood (23. 5.) und Gustav Trautmann (7. 10.). Der französische Musikhistoriker Jaques Prod'homme (28. 11.) wird seinen 65. Geburtstag feiern, den Max Burkhardt (28. 9), Bruno Mugellini (24. 12.) und Franz Schörg (15. 11.) nicht mehr erleben durften. Zum 60. Geburtstag gilt der Gruß vielen verdienten Persönlichkeiten aller Gebiete praktischer und theoretischer Musikpflege wie dem Dirigenten Erich Band (10. 5.), dem hervor-

ragenden Meister des Violoncello Pablo Casals (29. 12.), dem englischen Musikforscher Edward J. Dent (16. 7.), den Komponisten Jens L. Emborg (22. 12.) und Manuel de Falla (23. 11.), dem um die Brucknerforschung verdienten Frz. Gräflinger (26. 11.), dem Komponisten und Schriftsteller Georg Gräner (20. 11.), dem Dirigenten Camillo Hildebrand (31. 1.), dem Musikhistoriker F. Wilhelm Hitzig (3. 1.), dem Komponisten Paul Klanert (5. 6.), dem den Wiener Lebenskreis mancher Musiker umschreibenden Karl Kobald (28. 8.), den Musikpädagogen Heinrich Martens (5. 6.) und Albert M. Mayer-Reinach (2. 4.), dem Volksliedkenner Heinrich Möller (1. 6.), der Gesangsmeisterin Lula Mysz-Gmeiner (16. 8.), dem Schöpfer intimer Klaviermusik Walter Niemann (10. 10.), den Komponisten und Dirigenten Karl M. Pembaur (24. 8.), Johannes Reichert (19. 6.) und Alfred Schattmann (11. 6.), dem um die Mozart-wie Beethovenforschung nicht weniger als um die deutsche Operngeschichte verdienten Musikgelehrten Ludwig Schiedermair (7. 12.), den Komponisten Georg Vollerthun (29. 9.) und Ermanno Wolf-Ferrari (12. 1.), der Musikhistorikerin Berta A. Wallner (20. 8.), endlich den Dirigenten Egisto Tango und Rudolf Ewald Zingel (5. 9.). Den Komponisten Max Laurischkus (18. 2.), Jean Nouguès und Clemens Schultze-Biesantz (1. 2.) war es nicht gegeben, einen solchen Tag erleben zu dürfen. Stattlich und mit bedeutenden Namen geziert ist die Reihe der Persönlichkeiten, deren 50. Geburtstag sie auf der Höhe ihrer künstlerischen oder wissenschaftlichen Tätigkeit zeigt: die Musikgelehrten Rudolf von Ficker (11. 6.), Wilhelm Fischer (19. 4.), Robert M. Haas (15. 8.), Jacques Handschin (5. 4.), Vladimír Helfert (24. 3.), Erwin Kroll (3. 2.), Ernst Kurth (1. 6.), Henry Prunières (24. 5.) und Rudolf Steglich (18. 2.), die Dirigenten Wilhelm Furtwängler (25. 1.), Robert Heger (19. 8.), Carl Leonhardt (11. 2.), Eugen Pabst (24. 12.) und Kurt Striegler (7. 1.), der Pianist und Führer eines Kammerorchesters Edwin Fischer (6. 10.), der schweizerische Organist Ernst Graf (26. 6.), der Konzertbegleiter Felix Günther (5. 12.), endlich die Komponisten Hermann Grabner (12. 5.), Hans Grimm (7. 1.), Heinrich Kaminski (4. 7.), Christian Lahusen (12. 4.), Gottfried Rüdinger (23. 8.), Othmar Schoeck (1. 9.) und Hermann Unger (26. 10.).

Gedenken wir der Toten unserer Kunst, so zunächst derer, die vor 90 Jahren ihr Leben beschlossen: des hervorragenden Orgelmeisters Joh. Christian Rinck (7. 8.) und des Komponisten der „Schweizerfamilie" Joseph Weigl (3. 2.), ferner derer, die seit 80 Jahren ausruhen: des Schöpfers des „Postillon" Adolphe Adam (3. 5.), des Stuttgarter Hofkapellmeisters und Komponisten Peter J. von Lindpaintner (21. 8.). — Therese Brunswik, in der man mit gewisser Wahrscheinlichkeit die Adressatin von Beethovens bekanntem Brief an die unsterbliche Geliebte erblicken darf, starb im Jahre 1861 (23. 9.), das auch für Giuseppe Concone (1. 6.), für den Violinvirtuosen Karl Lipinski (16. 12.), den Schöpfer des Berliner Domchores und Komponisten des Preußenliedes August H. Neidhardt (18. 4.), den um die Musica sacra bemühten Karl Proske (20. 12.) und den besonders bei den Opernmusikern Frankreichs beliebten Librettisten Eugen Scribe (21. 2.) das Todesjahr geworden ist. 1866 starben der Komponist Johann W. Kalliwoda (3. 12.) und der Berliner Theoretiker und Ästhetiker Adolf B. Marx (17. 5.); 1871, also vor 65 Jahren, der Komponist des „Glöckchen des Eremiten" Aimé Maillart (26. 5.) und 1876, demnach vor 60 Jahren, der Historiker Aug. W. Ambros (28. 6.), der Komponist Félicien David (29. 8.), der Lexikograph Hermann Mendel (26. 10.), der nicht nur als Dichter und Illustrator, sondern auch als Musiker bemerkenswerte Franz Pocci (7. 5.), der Verleger J. Melchior Rieter-Biedermann (25. 1.) und der aus Wagners Dresdner Zeit bekannte August Röckel (18. 6.). Ein halbes Jahrhundert ist verflossen seit dem Tode des großen Kontrapunktikers und Erneuerers des Palestrinastiles Eduard Grell (10. 8.), des Herausgebers in der Edition Peters Louis Köhler (16. 2.), des Schöpfers der Oper „Gioconda" Amilcare Ponchielli (17. 1.), endlich des ersten Rienzi und Tannhäuser Joseph A. Tichatschek (18. 1.). Seit 40 Jahren ruhen aus von ihrem Erdenweg der Komponist volkstümlicher Lieder Ferdinand Gumbert (6. 4.), der Klavierpädagoge Johann Pišna, der Schriftsteller Richard Pohl (17. 12.), der Komponist Karl

Reinthaler (13. 2.), die treue Gattin Roberts Clara Schumann (20. 5.), der Historiker Joseph von Wasielewski (3. 12.), endlich Richard Wagners Freund Otto Wesendonk (18. 11.). Nähern wir uns der heutigen Zeit auf 30 Jahre, so ist zu denken an den Heimgang des russischen Komponisten Anton Arensky (25. 2.), des Löwesängers Eugen Gura (26. 8.), der ersten Elsa, Margiana und Chimene Rosa v. Milde (26. 1.), des Schriftstellers Heinrich Reimann (24. 5.), des Veristen Niccola Spinelli (17. 10.), des Meistersängers Julius Stockhausen (22. 9.) und des um die Mozartbibliographie verdienten Paul Graf v. Waldersee (14. 6.). 25 Jahre sind dahin seit dem Tode der Komponisten Wilhelm Berger (16. 1.), Gustav Mahler, des verdienten Wiener Operndirektors (18. 5.), Johann Svendsen (14. 6.), Nicolai von Wilm (20. 2.), des Dirigenten Felix Mottl (2. 7.), des Klavierauszüglers Brucknerscher Sinfonien Josef Schalk (7. 11.), Josef V. Widmanns (6. 11.) und Max Zengers (16. 11.), des Historikers der Münchener Oper. 20 Jahre deckt der Rasen, was sterblich war an Alban Förster (18. 1.), Friedrich Gernsheim (10/11. 9.), Emmerich Kastner (5. 12.), Iwan Knorr (22. 1.), Hans Richter (5. 12.), Bernhard Scholz (26. 12.), Fritz Steinbach (13. 8.), F. P. Tosti (2. 12.) und Rudolf Wustmann (15. 8.) und vor 10 Jahren schieden von dieser Welt die bedeutenden Sängerpersönlichkeiten Alfred E. von Bary (13. 9.) und Friedrich Brodersen (19. 3.), dann weiterhin G. Eberhardt (13. 9.), André Gédalge (6. 2.), Graf Bolko von Hochberg (1. 12.), Hans Kößler (23. 5.), Berthold Litzmann (13. 10.), Aglaja Orgeni (15. 3.), Bruno Schrader (12. 4.), Josef Schwarz (10. 11.), Enrico Toselli (15. 1.), Gustav Trautmann (13. 8.) und Karl Zuschneid (1. 8.).

Ein Rückblick auf die Vergangenheit bezüglich bedeutender Werke unserer Kunst lenkt das Augenmerk zuerst auf den 1. Teil der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz, der vor genau 300 Jahren an die Öffentlichkeit kam. Fünfzig Jahre später erschien Lullys letzte Oper „Armida" und wiederum nach 50 Jahren, nämlich 1736, empfing geistliches und weltliches Lied sowie Oratorium in Schemellis Gesangbuch und Sperontes' „Singender Muse an der Pleiße" und in Händels „Alexanderfest" noch heute anerkannte Bereicherung. Mozarts „Figaro" erschien im gleichen Jahre wie Dittersdorfs „Doktor und Apotheker", 1786, auf der Bühne, über die zu gleicher Zeit die später in „Don Giovanni" zitierte „Cosa rara" von Martin y Soler zum ersten Male ging. Ein Alter von hundert Jahren erreichen Adams „Postillon", Wagners „Liebesverbot". Zehn Jahre jünger sind Berlioz' „Faust Verdammung", Lortzings „Waffenschmied". Seit 80 Jahren läutet das „Glöckchen des Eremiten" auf der Bühne und seit siebzig Jahren sind Smetanas „Verkaufte Braut" und Thomas' „Mignon" beliebter Besitz des Opernspielplans. Die kommenden Bayreuther Festspiele gemahnen an die erste Aufführung des „Ringes" auf dem grünen Hügel 1876, dasselbe Jahr, dem Suppés „Fatinitza", Ponchiellis „Gioconda" und Griegs Musik zu „Peer Gynt" entstammen. Vor 50 Jahren erklang Bruckners 7. Symphonie erstmals in Wien, dem gleichen Jahr, in dem eine so gewichtige Publikation wie Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal erschien und Payne seine kleine Partiturausgabe begann.

Puccinis „Bohème", Giordanos „Chénier" und Jones' „Geisha" traten 1896 ihren Siegeszug über die Bühnen an. Strauß ließ im gleichen Jahre seinen „Zarathustra" erklingen, Brahms nahm mit den „Vier ernsten Gesängen" Abschied von seinem Schaffen, Bruckner hinterließ seine 9. Sinfonie unvollendet. Zehn Jahre später feierte man in Salzburg das erste Mozartfest und gründete Wilhelm Heyer in Köln sein heute in Leipzig befindliches Instrumenten-Museum. Seit 25 Jahren schätzen sich die Opernfreunde glücklich im Besitz des „Rosenkavalier". Bittners wertvolles Singspiel „Das höllisch Gold", Brandts-Buys' „Schneider von Schönau" und d'Alberts „Tote Augen" sind neue Bühnenwerke des Jahres 1916, dessen bleibender Gewinn aber wohl Regers Chorwerke „Requiem" und „Einsiedler" sein werden. 1926 erlebt Puccinis Schwanengesang „Turandot" seine Uraufführung und die Musikwissenschaft regt sich mächtig in der Wiederbelebung der Denkmälerausgaben und in dem Beginn großer Gesamtausgaben der Werke von Meistern wie Josquin de Prés, Scheidt, Prätorius und Carl Maria von Weber.

Siegfried Wagner in Coburg.

Von Hans von Wolzogen, Bayreuth.

Erfreulich und dankenswert ist es, daß unsere trauliche alte Nachbarstadt Coburg uns ein Siegfried Wagner-Konzert darbot. Man freute sich es unter dem Schutze und im Beisein seiner über den Tod hinaus tätig getreuen Lebensgefährtin Frau Winifred Wagner genießen zu dürfen, und man dankte es dem Berliner Generalintendanten und musikalischen Dirigenten Heinz Tietjen, daß er uns dieses tönende Klein-Bayreuth bereitet und geleitet hat. Lange Zeit hat es dauern müssen, daß man von Siegfrieds Tönen nichts oder kaum etwas hören konnte, eine böse Zeit, zu welcher solche Töne allerdings nicht stimmten; denn sie sprachen deutsch und die Zeit der Undeutschheit verstand das nicht. Heute ist es anders, dem deutschen Gott, dem deutschen Manne sei Dank! Nun kommt auch Siegfried Wagner zu Wort und zu Ton, sollte und müßte — und wird es immer mehr, je stärker das natürliche Verlangen der deutschen Seele wächst und sich bewußt wird: im neuen Deutschland deutsche Töne zu hören. Coburg gab einen schönen Auftakt dazu. Luthers feste Burg dort oben über der Stadt mochte wohl in die klare Nacht des Nebelmonds hinunter lauschen und staunen, welche liebliche und tüchtige Geister jetzt seine „Wüste Grubog" belebten! Ihre Sprache, obwohl meist zarter als die des großen Gottesstreiters, hätte er sicherlich verstanden und auch als Seine, als sein geliebtes Deutsch erkannt. Märchen erzählen konnte er ja seinem Hänschen auch, fromme Melodien atmete auch sein tiefer Glaube, dämonische Mächte waren ihm nicht fremd, die Ritter von der Marienburg brachten ihm verwandte Klänge heldischen Deutschtums. Von alledem etwas enthielt das feinsinnig gewählte Konzertprogramm: Siegfried Wagners ganze reine künstlerische Persönlichkeit. Wir haben sie erlebt, wie sie zu erleben ist, weil sie Erlebtes austönt, und wie sie auch nur Erlebende, ernstlich und herzlich Eingelebte recht wiedergeben können. Das haben wir erlebt am 4. November 1935, wir erfreulich zahlreich herzu gereisten Bayreuther in Coburg. —

Ja, die ganze reiche künstlerische Persönlichkeit Siegfrieds ward uns lebendig; nur der ihm gern aufgeheftete „Märchen-Komponist" brauchte dabei nicht betont zu werden, „Bärenhäuter" und „Hütchen" konnten einmal ruhen, nur das dritte im Märchenbunde „Das Flüchlein, das Jeder mitbekam", das letzte, hinterlassene Bruchstück, als symphonisches Vorspiel vertrat diese volkstümliche Gattung in besonders künstlerisch ausgestatteter Weise. Hierbei kam auch das Heitere, das so sehr zum Wesen des Künstlers gehörte, in einer kräftig frischen Tanzmelodie zur Geltung, während sonst der Ernst das ganze Konzert bedeutend beherrschte. Da sahen denn die Hörenden, daß ein Meister uns gegeben war, der viel mehr konnte als Märchen erzählen, der die deutsche Sagenwelt, sowohl in der geschichtlichen Färbung (Banadietrich, Schmied von Marienburg) wie in der dämonischen (Schwarzschwanenreich) und darüber hinaus die Welt des deutschen Gemütes und Glaubens (Friedensengel) mit Seele und Geist erfaßt und gestaltet hatte. Sobald man in die Welt dieser echt deutschen Kunst eintaucht, ist man im Reiche der Schönheit, von lauter Wohlklang umflossen, woraus dann die großen melodischen Linien, die klaren plastischen Motivgebilde, die bedeutend ausdrucksvoll sich abwechselnden Instrumentalstimmen, die ganze labile Dramatik der lyrischen Tonflut und ihre meisterliche Beherrschung in straffer Durchführung bis zur strahlenden Höhe des sieghaften Schlusses (besonders im Herzog Wildfang und im Schmied) so wirkungsvoll hervortraten und die ersichtlich tief gepackte Hörerschaft zu einstimmig rauschendem Beifallsjubel hinrissen. Sieg Heil! —

Das galt wohl vor allem dem Meister dieser Werke, aber gewiß auch dem Meister ihrer Wiedergabe: Heinz Tietjen. Mit einem fremden, nicht einmal ganz einheitlichen (durch Beihilfen verstärktem) — aber höchst wackeren, willig und eifrig gefügsamen — Orchester, dem des Coburger Landestheaters, nach einer Probe, gelang es ihm, alles das oben von der Musik Gesagte zu voller lebendiger Wirkung heraus zu holen, eine Leistung, wie sie nur möglich, wenn eindringendes künstlerisches Verständnis und persönlich hingebende Liebe mit meisterlichem Können sich zum wahren Erlebnis vereinen. —

Vergessen wir aber auch nicht des mitwirkenden Sängers, einer Hauptstimme im dramatisch-lyrischen Werke: Max Lorenz von der Berliner Staatsoper, als „Gast", nein, als zugehöriger Genoß der künstlerischen Gemeinschaft. In Siegfried Wagners dramatischem Stil überwiegt der Wert der Stimme (nicht nur materiell gemeint) die Wucht der deklamatorischen Sprache. In diesem Sinne wirkte hier die glänzende Stimme des Sängers sowohl im zart Rührenden des Heimatsehnens Fridolins (Sonnenflammen) wie im schwungvoll Enthusiastischen des Sonnengesanges Wittichs (Banadietrich) zwingend und fortreißend auf die Hörerschaft, die ja immer so gern einer ins Solo gebannten Kunstleistung besonders herzlich dankt. Heute aber galt der stürmische Dank am Schlusse der ganzen unvergeßlichen Gabe des Meisters, den man nun wirklich einmal kennen lernte, und des Leiters, der uns das Kostbare vermittelt hatte. (Merkt nur auch auf, ihr nach deutschen Opern ausschauenden Theater, laßt euch von Konzerten nicht beschämen!) So war denn diese Siegfried Wagner-Feier ein richtiger deutscher Dankfesttag!

„Don Juans letztes Abenteuer."

Paul Graeners Neufassung in Hamburg uraufgeführt.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

„Zwanzig Jahre gehen nicht an einem Künstler vorüber, ohne ihm dies und das zu zeigen. Denn zwanzig Jahre sind auch zwanzig Lehrjahre für uns, die nie aufhören dürfen zu lernen."

(Paul Graener im „Hamburger Tageblatt" anläßlich seiner Uraufführung der Neufassung seiner Oper „Don Juans letztes Abenteuer" in der Hamburgischen Staatsoper am 25. Oktober.)

Wenn ein Komponist von dem Rang eines Könners wie Paul Graener ein neues Werk herausstellt, so darf dieses Ereignis mit Fug und Recht besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Bei der Uraufführung der Graenerschen Neufassung seiner Oper „Don Juans letztes Abenteuer" handelt es sich um ein Werk, das, kurz vor dem Weltenbrand des großen Krieges entstanden, alle Vorzüge und Schwächen einer heute durch andere ethische und menschliche Gesetze abgelösten Epoche vereint. Eine schwelgerische und satte Üppigkeit ist in diesem Werk, zugleich aber auch eine gefühlsmäßige Sterilisation, die heute von dem frischen Blutstrom einer helleren, wenn auch härteren Lebensanschauung fortgespült ist.

Was aber, so ist man zu fragen geneigt, hat einen Komponisten von den anerkannten Werten eines Paul Graener dazu bewogen, gerade dieses Werk hervorzuholen und durch eine leichte und unwesentliche Überarbeitung der heutigen Aufführungspraxis wieder zugänglich zu machen? Ist es das Ethos des Otto Anthes'schen Bühnenstückes, das diesem müden, verzichtenden, weinerlichen letzten Abenteuer Don Juans zugrundeliegt? Ist es das Anpacken eines Themas von einer verfeinten, verpsychologisierten Seite her, das ein Mozart mit einem einmaligen dionysischen Schwung erfüllte? Wir sind geneigt, dieses angesichts der Opernschöpfungen, die Paul Graener nach dem Kriege folgen ließ, weniger anzunehmen. Denn wir glauben, daß es die Liebe zu einem meisterlich sich erfüllenden Handwerk, zu einer musikstilistischen Gradheit ist, die ihn dieses Werk neu aufgreifen ließ. Graener hält uns (und sich) einen Spiegel hin, unter dem das Motto steht, das wir als seine Äußerung eingangs zitierten. Und dieser Spiegel zeigt uns (und ihm) ein janusköpfiges Gesicht: die Neubearbeitung gab dem Komponisten eine letzte, meisterliche Bestätigung seines mit aller idealistischer und musikantischer Hingabe betriebenen Handwerks, auch wenn dieses Gesicht durch die Stoffvorlage mit den Runzeln einer Zeit bedeckt ist, die nicht mehr der unsrigen gemäß ist. Es ist ein zwiespältiges, aber es ist ein fesselndes Kolleg, das Graener uns hier gibt. Und so wollen wir es betrachten.

In Hinsicht auf Orchesterinstrumentation und Orchesterklang steht Graener heute nur noch einer vor: Richard Strauß. Wie eine Wolke stäubt dieser Klang namentlich im ersten Akt

seiner Oper aus den feinsten motivischen und instrumentalen Verästelungen empor. Aus diesem Klang schießen die üppigen Opernblumen der Soli und Ensembles auf das betäubendste hervor. Es ist eine meisterliche Partitur, über deren Könnerschaft man gern (und schnell) den haut-gout-Geschmack der Textvorlage vergißt.

Nur eine leichte (aber dennoch nicht unwesentliche) Überarbeitung nahm Graener an den Seiten seiner Partitur vor. An der Dichtung selbst ist, mit Ausnahme des Fortfalls einiger Verse, die durch musikalische Striche namentlich an den jetzt konzentrierter gefaßten Aktschlüssen bedingt wurden, nichts geändert. Doch ist das Gewebe der Partitur klanglich und instrumental noch weiter verfeinert. Zugunsten der dramatischen Wucht haben die drei Hauptstimmen eine durchschlagskräftigere Höherlegung erfahren. Damit sind die Hauptgesichtspunkte der Bearbeitung (die mehr eine Überarbeitung ist) schon erschöpft.

Die Aufführung in der Hamburgischen Staatsoper war unter Leitung von GMD Richard Richter und in der Regie von O. F. Schuh mit feinster Theaterwitterung und aller erdenklichen Liebe vorbereitet. Die Hauptrollen lagen bei Karl Kronenberg (Don Juan) und Claire Autenrieth (Cornelia) in den denkbar besten Händen. Die Bühnenbilder Gerd Richters hatten Renaissance-Atmosphäre. „Beglückend ist für mich die Arbeit der Hamburgischen Staatsoper an meinem Werk" — mit diesen Worten des Komponisten ist die Einstudierung auch von uns eindrucksmäßig am besten umrissen.

Musik der Zeit im Rundfunk.

Von Wolfgang v. Bartels, München.

Die zur Herbstzeit traditionsgemäß in München stattfindende Tagung der Intendanten aller deutschen Sender wies heuer eine Neuerung insoferne auf, als dazu auch eine Reihe führender Komponisten Deutschlands geladen waren. Damit wurde äußerlich bekundet, welch großes Gewicht der deutsche Rundfunk auf die Zusammenarbeit von Sender und heutigem Musikschaffen legt. Neben der offiziellen Tagung ergab sich bei den durchaus zwanglosen Aussprachen im Verlaufe des Tages manch wertvolle Anregung, die hüben wie drüben verständnisvoll entgegengenommen wurde. Nun glauben wir zwar nicht, daß die in Berlin vom ADMV gefaßte Entschließung, die Einflußnahme der Reichsmusikkammer auf den Rundfunk betreffend, der Urgrund schon dieser Zusammenkunft gewesen ist. Dazu war die dazwischenliegende Zeit doch wohl zu kurz. Sondern wir vermeinen daran einen von beiden Seiten zueinanderstrebenden Willen zu erkennen, der, in naher Zukunft einträchtig geführt, sich zum Besten des Hörers, des schaffenden Musikers und nicht zuletzt der Sender auswirken wird. Die diesjährige Intendantentagung also schlug neuen Weg ein.

Das erste Ergebnis: eine Reihe von 12 Meisterkonzerten „Komponisten dirigieren ihre Werke". Weiterhin wird in elf Reichssendungen „Das symphonische Schaffen von Richard Strauß" dargeboten werden. Und sodann als Fortführung der Gedenkstunden an das Bach-Händel-Schütz-Jubiläumsjahr ist in der Reihe unserer Klassiker ein 25 (man sollte meinen: Reichs)sendungen umfassender Mozart-Zyklus angekündigt worden, der unter der Gesamtleitung des Stuttgarter Funkintendanten Dr. A. Bofinger steht. Das ist in großen Zügen die von der Reichssendeleitung in Aussicht genommene Kulturlinie. Den einzelnen Sendern wird wohl vorbehalten bleiben, in tatkräftiger Kleinarbeit diese Linie sowohl nach der klassisch-romantischen Seite wie zu Nutz und Frommen der „Musik unserer Zeit" zu untermauern, nach jeder Richtung hin auszubauen. In vierzehntägigem Turnus also wird jeweils einer unserer führenden Tonsetzer einen Ausschnitt aus seinem Schaffen selbst dirigieren. Wir finden die Namen: E. N. v. Reznicek, Paul Graener, Hermann Zilcher, Hans Pfitzner, Hermann Unger, Richard Trunk, Georg Schumann, Joseph Haas, Max Trapp, Siegmund v. Hausegger, Hans Bullerian, Kurt Thomas, Karl Höller und Julius Weismann. Man wird zugeben müssen, daß mit diesen vierzehn Komponisten und ihren Werkausschnitten dem Funkhörer wahrhaft reiche

Gelegenheit geboten wird, ſich ein umfaſſendes Bild vom Stande der heutigen Muſik machen zu können. Auch dann, wenn ſich in dieſem Zyklus tatſächlich nur zwei Muſiker befinden, die um die Dreißig herum alt ſind, deren tatſächlicher Erfolg aber allerorten ſo nachhaltig iſt, daß ſie als Repräſentanten der jüngſten Generation unbedingt mitherausgeſtellt werden müſſen. Es ſind dies Kurt Thomas und Karl Höller. Ohne der das Endergebnis all dieſer zwölf Meiſterkonzerte kritiſchen Würdigung vorgreifen zu wollen, können wir heute ſchon feſtſtellen, daß innerhalb des ſicherlich vielfarbigen Bildes der „Muſik unſerer Zeit" der Geſamteindruck getragen wird von Gediegenheit, von techniſch einwandfreiem Können, daß man allerdings nichts finden wird von ſuchendem Experiment; daß letzten Endes alſo der Funkhörer ſich einen Überblick ſchaffen kann von der Arbeit derjenigen lebenden Komponiſten, die auf Grund ihrer Leiſtung berufen ſind, führend das deutſche Muſikleben zu beeinfluſſen. Dazu ergeben ſich weitere Geſichtspunkte, die immerhin ſo wertvoll ſein dürften, um vielleicht doch richtungweiſend in das geiſtige Blickfeld gerückt zu werden.

21 Uhr.

Bisher wurde der Großteil der Sendungen, die ausſchließlich zeitgenöſſiſchem Muſikſchaffen dienten, faſt immer zu nachtſchlafender Zeit um 23 Uhr über die Mikrophone geſchickt. So oft, ſo vernehmlich ſchon haben wir auf dieſen Schmollwinkel für unſere Tonſetzer hingewieſen, haben immer wieder gebeten, man möge gemäßere Stunde dafür bewilligen, daß wir uns nun wieder einmal nur auf dieſe Klagen und Bitten berufen können! Zudem iſt der, damalig in den Vordergrund gerückte Endzweck der 23-Uhr-Sendung — wie wir aus berufenem Munde erfahren konnten — niemals erreicht worden! Die 23 Uhr wurde gewählt, um den muſikbefliſſenen Intereſſenten, voran den Dirigenten und der Kritik Gelegenheit zu geben, eigenes Urteil zu fällen und zwar zu einer Stunde, da beſonders die Dirigenten mit ihrer eigenen Konzertarbeit fertig waren. Die Dirigenten wurden aufgefordert, ihr Urteil über die zu Gehör gebrachte Muſik (ſogar) einzuſenden; auf Grund ihrer Abhörergebniſſe ſollten ſie mitteilen, welche Werke ſie eventuell in ihr eigenes Konzertprogramm aufzunehmen gedächten. Das diesbezüglich erwartete Ergebnis ſchlug ſämtliche Rekorde, leider nach der negativen Seite hin. Denn nur ein mikroſkopiſch minimaler Bruchteil der in Frage kommenden Dirigenten hörte ab, ſchickte ihr Urteil ein! Dieſes wirklich deprimierende Ergebnis ließ die Reichsſendeleitung ſogar die Erwägung anſtellen, ob nicht überhaupt Schluß gemacht werden ſollte mit all den Sendungen, die ausſchließlich zeitgenöſſiſcher Muſik gewidmet waren. Da ja, wie der Augenſchein lehre, kein Intereſſe dafür da ſei! Ein vollkommener Fehlſchluß. Denn das tatſächliche Intereſſe iſt nach wie vor da. Es kann nur um 23 Uhr in nutzbringende Tat nicht umgeſetzt werden deswegen, weil die hauptſächlich in Frage kommenden Dirigenten um 23 Uhr — nach der tagsüber und abends vollbrachten Arbeit — einfach nicht mehr aufnahmefähig genug ſind, um vielleicht ſogar geiſtig höchſte Anforderungen ſtellende Muſik unſerer Zeit wirklich nachhaltig und — gerecht abhören und beurteilen zu können. In nuce gilt das Geſagte auch für die Funkkritiker, deren geiſtige wie die beinahe körperliche Spannkraft nach des Tages Abhörplag' und Arbeit naturgemäß gegen die Nacht hin abnehmen muß! Die Fehlerquelle liegt alſo nicht am böſen Willen der eben herangeführten Intereſſenten, ſondern einzig und allein in der Nachtſtunde 23 Uhr beſchloſſen.

Dieſem Mißſtand wird nun wenigſtens für die in Frage ſtehenden Meiſterkonzerte abgeholfen dadurch, daß dieſelben auf die Zeit von 21 Uhr gelegt worden ſind. Wir begrüßen aufrichtigen Herzens dieſe Zeit. Primo, weil, mit wenig Ausnahmen, nunmehr Dirigenten wie Kritiker — alſo die an erſter Stelle ſtehenden Intereſſenten neuer Muſik — ausgeruht und nervenfriſch den gebotenen Gaben aufgeſchloſſen zu folgen vermögen. Die Urteilskraft iſt geſchärft. Kurz und gut: nach menſchlichem Ermeſſen ſtehen keinerlei geiſtige Hinderniſſe mehr ſeitens der Spezialhörer der Sendung im Wege.

Secundo aber kommt eine für das Staatsganze noch wichtigere Tatſache hinzu. Um 21 Uhr iſt noch dem ganzen Volke Gelegenheit geboten, an den Schaffensergebniſſen unſerer leben-

den Komponisten teilzuhaben. Oft schon haben wir diesen unbedingt notwendigen Standpunkt herausgestellt. Es wird damit eine in ihrer Auswirkung nicht ungefährliche Barriere beseitigt: die drohende Spaltung in „Gebildete" und „Ungebildete". Der Riß zwischen Volksmusik und Kunstmusik. Wir sollten doch jetzt — gleich wie in Politik und Wirtschaft! — auch in den funkbedingten Darbietungen glücklich schon so weit sein, daß eine jede Sendung an das gesamte Volk geht; daß also vom Sendestandpunkt aus die Vielfarbigkeit der Programmgestaltung unter allen Umständen die Erfassung eines jeden Volksgenossen in sich schließt. Zu dieser Vielfarbigkeit der Programmgestaltung rechnen wir nun nicht nur leichteste, seichteste Allgemeinverständlichkeit, nicht nur wertvollere Volkskunst. Wir rechnen hinzu die Meisterwerke der Klassik, der Romantik, der Neuzeit. Selbstverständlich ist hier, daß unbedingt nach dem ehernen Prinzip der tatsächlich vorliegenden Leistung gewählt werden muß! Schwerer eingängige Musik dieser Kategorien sollen doch nicht nur bebrillten Intellektuellen (die nach sattsamem Brauch überhaupt erst um 23 Uhr „wach" werden!) vorbehalten bleiben, sondern sollen, ja müssen in Gänze an das gesamte Volk herangetragen werden! Und zwar zu der psychologisch richtigen Zeit! Es muß damit ein jeder Volksgenosse die Möglichkeit haben, das ihn interessierende Werk aus dem Gesamtprogramm herauszuholen. Genau wie im Tanzfunk, in der Volksmusik, aus einer leichter eingängigen Vortragsfolge der Hörer das ihm Zusagende herandreht, genau so muß er zu ihm passender Zeit (das Entspannungsmoment spielt hiebei große Rolle) eine — horribile dictu! — Symphonie wählen, verstehenlernen, sogar genießen können. Weil er solches will, braucht der Hörer noch lange nicht „gebildet" oder „ungebildet" sein! Braucht nicht einmal den ätzenden Spottnamen eines „Intellektuellen" mit sich herumschleppen müssen. Ist Herzensbildung, das heißt Feingefühl für Gut und Schlecht in allen Dingen des Lebens nicht unendlich wertvoller? Also für das Volksganze wichtiger! Und diese Herzensbildung gilt es heute mehr denn je nutzbar zu machen. Herzensbildung und Anerkenntnis der Leistung sind drüben wie hüben die Pole, die zueinanderstreben. Auch dann, wenn man nur um die beglückende Tatsache der Leistung weiß, ohne sie ganz zu verstehen. Herzensbildung aber würdigt unbesehen die Leistung des Anderen.

Wir mußten diesen kleinen Exkurs in „metaphysische Gefilde" machen, weil wir uns des öfteren nicht ganz des Eindruckes erwehren können, daß gerade ernste hohe Kunst etwas allzu stark in die Ecke gedrückt worden ist, ja daß sie manchesmal sogar — diesbezügliche Erfahrungen sprechen leider dafür — als Domäne den „Intellektuellen" zugeschoben wurde. Nun denn: die Verlegung auf 21 Uhr der Meisterkonzerte macht hoffentlich unsere schwärzlichen Befürchtungen illusorisch! Auch hierüber würden wir uns herzlich freuen, denn wir dürfen an der 21 Uhr erkennen, daß die Sendeleitungen bemüht sind, alle im Begriffe eines Volkes lagernden Kreise zu erfassen. Daß alle mittun, dafür ist die

Propaganda

da. Fundierter Hinweis also auf das Gute. Der Staat handhabt heute in so genialer Weise das Instrument der Propaganda, daß wir der Überzeugung sein dürfen, daß das Propagandamittel des Staates auf das Gebiet der Kunst, im besonderen Rundfunkkunst angewandt, auch hier erstaunliche Erfolge aufweisen wird. Hiefür ein tatsächlich erprobtes prächtiges Beispiel: Wir haben einen Kurzwellensender, dessen Aufgabe darin besteht, neben der Betreuung der Auslandsdeutschen auch betont deutsche Kulturpropaganda im Ausland zu treiben. Die Erfolge nun des Kurzwellensenders, bedingt durch die künstlerisch hochwertige Qualität seiner Sendungen, sind — wie mir von autoritärer Seite versichert wurde — so groß, daß man vom Auslande her einigermaßen „betroffen" die Wirkung dieser deutschen Kulturpropaganda ansieht! Dieses „betroffen" dürfte für den deutschen Kurzwellensender das höchste Lob, zugleich stolze Befriedigung über die geleistete Arbeit bedeuten. Der deutsche Kurzwellensender hat diese ehrende Wirkung erzielt durch höchste Qualität. Wir sind der Meinung: was dem Auslandsdeutschen, was dem übrigen Ausland recht ist, müßte logischerweise uns Inlandsdeutschen

doch erst recht billig sein. Auch dann, wenn das Ausland, mit ihm der Auslandsdeutsche mehr sporadisch nur, wir im Inland dagegen Tag für Tag, Stunde um Stunde mit Musik aller möglichen Qualität beliefert werden! Denn das Ausland und unsere Volksgenossen drüben sind nicht um ein Quentchen „gebildeter" wie wir im Lande selbst. Das Gegenteil ist eher der Fall! Weiterhin ein Inlandbeispiel: Die ergreifend schöne musikalische Umrahmung des Feiertags vom 9. November. Da wurde keinerlei Bedacht genommen auf nörgelnde „Volksgenossen", denen dies wahrhaft hehre Programm wenig oder gar nicht in den alltäglich gewohnten Kram passen wollte. Gewiß: die musikalische Umrahmung des 9. November ist einmalig, sollte auch durchaus einmalig wirken und bleiben. Wir können aber daran erkennen, daß es sehr wohl möglich, ja notwendig ist, einmalig Außergewöhnliches herauszustellen. Im Dienste einer großen Sache.

Und nun, da wir wieder einmal versucht haben der Zielsetzung deutschen Funkschaffens freieren Weg schlagen zu helfen, möchten wir doch nicht unterlassen, wiederum auf ein Gebiet hinzuweisen, dessen Erschließung mehr noch denn je eines tatkräftigen Pioniers bedarf. Nun, da sich Wege der Zusammenarbeit zwischen dem schaffenden Tonkünstler und dem Rundfunk anzubahnen scheinen, da also aus diesem Zusammenschluß neue Triebkräfte gewonnen werden, sollte man mit aller Kraft, mit allem Eifer an die

grundsätzliche Neuordnung der Sendezeiten

herangehen. Wir haben im Februarheft der ZFM schon versucht, hier neue Richtung zu weisen; und durften den Erfolg buchen, daß das Vesperkonzert von 16 auf 17 Uhr verlegt wurde. Das scheint uns indes nicht genug. „Wir vertraten damals die Ansicht, daß die Verlegung des Vesperkonzertes von 16 auf 18 Uhr im Interesse der von der Arbeit heimkehrenden Angestellten und Arbeiter sich sehr wohl rechtfertigen lasse. Diese unsere damalige Meinung verstärkt sich heute, nachdem wir die Vorverlegung der ernsteren Kunst (in mehreren Fällen, die hoffentlich nicht vereinzelt bleiben werden!) von 23 auf 21 Uhr um ihrer Vorteile wegen genügend beleuchtet haben. Die Neugestaltung der Sendezeiten wird diese Vorteile noch zweckmäßiger erscheinen lassen. In der großen Linie erfaßt, würde sich empfehlen, die Sendezeiten folgendermaßen zu gestalten:

14 Uhr Nachrichten;
bis nach 15 Uhr Sendepause; von da ab
bis etwa 18 Uhr kleinere oder größere Sendungen des Wortes, des Tones, die gesteigerte Ansprüche an das Auffassungsvermögen des Hörers stellen.
18 Uhr bis etwa 21 Uhr entspannende Unterhaltung, wobei der Nachrichtendienst um 20 Uhr eingeschaltet bliebe.
21 Uhr bis etwa 22 Uhr ernsteres Konzert oder Hörspiel, Nachrichten;
ab 22.20 Uhr dann Unterhaltung, das eine oder andere Mal untersetzt mit kleineren Veranstaltungen gehobener Wort- und Tonqualität.

Selbstverständlich bleibt, daß all diese Sendungen nach wie vor Platz machen müssen, stehen Kundgebungen des Reiches, der Partei parat.

Wir stellen diese Gedankengänge, denen wir — getrieben von dem Wunsche nach verantwortungsbewußter Mitarbeit am deutschen Sendewesen — im Verlaufe unserer kritischen Tätigkeit näher kamen, einer freundwilligen Begutachtung anheim. Besonders jetzt, da zum einen die lange und konsequent verfolgte Linie, die von der ZFM für den gesunden Auf- und Ausbau der deutschen Musik, vielen Anfeindungen zum Trotz durchgehalten wurde, sich nunmehr doch als die richtige erwiesen hat! (Von den in den Meisterkonzerten zum Zuge kommenden Komponisten wurden nicht weniger als zwölf in Sonderheften der ZFM eingehend bedacht!) Zum anderen aber, weil wir von der sich anbahnenden Zusammenarbeit der deutschen Tonsetzer und des deutschen Rundfunks für die nahe Zukunft schon Ergebnisse erwarten dürfen, die sich durchaus nutzbringend und erfreulich für alle auswirken werden.

Nachklang vom Tag der deutschen Hausmusik.

Von Helmut Meyer von Bremen, Leipzig.

Vorüber sind die Tage, die mit großzügiger Propaganda durch Reden, Aufrufe führender Persönlichkeiten, durch Zeitungsinserate, Ausstellungen und vor allem durch das vielfach vorgeführte öffentliche Beispiel für die Hausmusikpflege warben. Es soll nicht wiederholt werden, was gesagt und getan wurde. Es soll auch nicht nochmals besprochen werden, wie gut es war, was getan wurde, daß es getan wurde und wie es getan wurde, obwohl es nicht oft genug wiederholt werden könnte. Es soll nur eine sehr belangvolle und sehr ernste Seite der Sache besondere Erwähnung finden, welche wohl auch allen Leitern der Propaganda für die Hausmusik bewußt ist, die sie aber wegen ihres Ernstes absichtlich, aus Klugheit, kaum betont haben; denn wenn man jemanden für eine Sache gewinnen will, ist es klüger, ihm die Vorteile und die Schönheit dieser Sache vor Augen zu halten, als die Nachteile ohne diese Sache in allzu grelles Licht zu setzen vor allem in diesem Falle, wo die Nachteile in furchtbaren Sünden bestehen, die gegen die Kunst begangen werden. Menschen sind schwer zu gewinnen, indem man ihnen ihre Sünden zeigt. Aber das deutsche Volk ist härter geworden, deshalb glaube ich, daß diese ernste Seite doch einmal offen ausgesprochen werden kann, ohne der Werbung dadurch Abbruch zu tun; ja, ich schätze die Charakterstärke derjenigen Leser dieser offenen Aussprache, welche sich durch sie betroffen fühlen, sogar so hoch ein, daß ich hoffe, die Werbung für die Hausmusik für sie dadurch nur zu vertiefen.

Sünde gegen die Kunst ist es nicht, wenn man ihr fernsteht, wenn man sich überhaupt nicht mit ihr beschäftigt; das ist für den, dem die Kunst etwas sein könnte, nur ein Nachteil; der Kunst wird dadurch kein Schaden zuteil. Aber Sünde gegen die Kunst ist es, wenn man sie mißachtet. Und das ist die furchtbar schändliche, heute fast unvermeidliche Folge des Lebens ohne Hausmusik, auf die ich hinweisen will. Sie ist nachweisbar in fast allen Häusern, in denen der Lautsprecher die abhandene Hausmusik „ersetzt". Ist es nicht eine himmelschreiende Kulturschande, daß, wenn heute unter uns ein Bach, Mozart oder Beethoven aus seinem Grabe auferstünde, er nicht wenige, nein, Tausende, Millionen Wohnungen finden könnte, in denen seine Werke durch einen Lautsprecher als gewohnt gewordene Nebengeräusche häuslichen Lebens fungieren? Würde ein solcher unter uns wiederauferstandener Meister dulden, daß in dem gleichen Raume, in dem sein Werk erklingt, Menschen sich unterhalten, lesen, schreiben, essen, sich überhaupt mit etwas anderem beschäftigen als zuzuhören? Würde er es fertig bringen, zu glauben, daß er sich da unter Menschen befände, die überhaupt noch irgend einer Kulturstufe angehören? Es ist gut, daß diese großen Toten für diese Erde niemals wieder wach werden. Wenn wir vor den lebenden Künstlern, die diese Werke durch den Rundfunk zum Vortrag bringen, keinen Respekt haben, da sie ja nicht sehen, was wir zu Hause machen, und wenn wir auch die noch lebenden Tonsetzer, deren Schaffen uns der Rundfunk vermitteln will, nicht in derselben Weise achten, wie wir es im Konzertsaal zu tun schon aus Anstand gezwungen wären, so sollten wir doch vor den Werken der großen Toten wieder soviel Respekt zeigen, daß wir ein reines Gewissen haben könnten, wenn wir uns vorstellten, daß uns durch unsern Lautsprecher auch die Augen des Tondichters anschauten und uns fragten: „Empfangt ihr auch würdig das, was ich einst von oben empfangen habe?" — Ich kann nicht glauben, daß irgend ein Mensch, der nur einen Funken Kultur sein eigen nennen will, die Zustände unseres durchschnittlichen Rundfunkhörens (natürlich nicht nur in Deutschland!) im geringsten entschuldigen wird, zu entschuldigen wagt! Der Kunst gegenüber ist diese Kunstmißachtung nicht entschuldbar, uns gegenüber vielleicht, da sie kein böser Wille, sondern zu unsrer Krankheit geworden ist, die man „Kulturdekadenz" nennen könnte und die noch dazu erschreckend ansteckend ist! Ich erinnere mich einer persönlichen Erfahrung: Ich hatte mir lediglich aus Begeisterung für das Genie Caruso, den ich in Wirklichkeit nicht mehr hatte hören können, ein Grammophon gekauft. Ich spielte Caruso-Platten. Das war die erste mechanische Musikwiedergabe, die ich in meinem Leben hörte. Wenn die

Stimme dieses Unsterblichen aus dem Apparat wiederklang, verharrte ich, verharrten meine Angehörigen und meine Freunde, die etwa dabei waren, selbstverständlich in tiefstem Schweigen, in andachtsvollem Zuhören wie in einem Konzertsaal. Bis eines Tages ein Mensch dabei war, der während dieser Reproduktion mit normaler Stimme eine Unterhaltung begann! Mein Entsetzen, wie ich es ohne Übertreibung nennen kann, war so groß, daß ich diese kleine Episode mein Leben lang nicht vergessen werde. Ich stellte den Reproduktionsapparat natürlich sofort ab. Das war der Anfang. Heute — erschrecke ich nicht mehr. Ich habe mich daran gewöhnt. Ich bin von der genannten Krankheit vielleicht schon selbst mit infiziert. Und — ich bin ein Künstler ...! — Bei wievielen wird es ähnlich angefangen haben! Ist es ein Wunder, daß jeder, der nicht Künstler ist und nicht selbst Hausmusik treibt, nach solcher Infektion von der entsetzlichen Krankheit voll erfaßt wird?!

Alle derart heimgesuchten Menschen sind in ihrer persönlichen Kultur dadurch schwer geschädigt. Schon deshalb möchte man ihnen herzlich Heilung wünschen. Aber der Hauptgeschädigte dabei ist die Kunst, um deren Ehre willen wir zu unserer Heilung verpflichtet sind! Es ist nicht Sentimentalität eines überwundenen Jahrhunderts, die Kunst, und gerade die Musik, als das höchste Gnadengeschenk anzusehen, das uns der Himmel gegeben hat! Das ist und bleibt für ewige Zeiten herrlichste Wahrheit! Deshalb werden auch zu allen Zeiten, wie in großer Vergangenheit, wirkliche Künstler niemals aufhören, der Kunst ehrfurchtsvoll dankbar, freudig — aber demütig! — zu dienen! und darin ihre höchste Pflicht zu sehen! Dann kann es aber auch nicht gerechtfertigt werden, daß irgend ein anderer Mensch, sofern er der Kunst gegenübertritt, wenn auch nur als Zuhörer, überhaupt keine Verpflichtung gegen die Kunst habe! Ist er nicht berufen, ihr zu dienen, so ist er doch verpflichtet, ihr Ehrfurcht zu zeigen! Diese Ehrfurcht wieder zu empfinden und die heilige Verpflichtung zu dieser Ehrfurcht wieder zu erkennen, kann nur die Hausmusikpflege lehren. Sie ist das Heilmittel. Durch sie werden wir wieder aktiv in der Musik und werden es dann auch wieder beim Hören sein. Dann werden musikalische Rundfunksendungen erst zum allgemeinen Segen, den sie heute nur für wenige kulturell gesund Gebliebene bedeuten.

Ein kluger Arzt macht seinem Patienten ein wichtiges Heilmittel zunächst einmal schmackhaft. — Die Hausmusiktage haben uns die Hausmusik schmackhaft gemacht. Wir haben tatsächlich erkannt, wie schön sie ist und was sie uns Menschen in jeder Hinsicht bedeuten kann, wenn wir uns ihrer Pflege wieder widmen wie in den schönen alten Zeiten eines Johann Sebastian Bach.

Hat der Patient erst einmal den guten Geschmack verspürt, dann kann ihm der Arzt auch ruhig den tiefsten Sinn seiner Verordnung sagen! — Haben wir uns um unseres inneren Gewinnes willen der Hausmusik mit Interesse zugewandt, dann können wir uns auch ruhig sagen lassen, daß dies um der Ehre der Kunst willen geschehen mußte! Um einen Schandfleck, wie er in der Musikgeschichte aller Zeiten einzig dasteht, zu beseitigen!

Verständnis, Liebe und Ehrfurcht für die Musik werden wiederkommen durch Hausmusikpflege. Verständnis und Liebe bewirken von selbst die Ehrfurcht. Aber Verständnis und Liebe sind unser Gewinn, gehen uns an, unsre Ehrfurcht geht die Kunst an! Setzen wir uns also mit noch entschlossenerer Begeisterung für die Hausmusikpflege ein in dem Bewußtsein, daß es über unseren Gewinn hinaus um der Ehre der Kunst willen sein muß!

Wer das nicht will oder kann, aber dennoch Anspruch darauf erhebt, kultiviert zu sein, der wahre wenigstens den äußerlichen Respekt, wenn musikalische Klänge an sein Ohr dringen, sei es auch nur aus einem Apparat! Und wenn er das nicht fertig bringt, dann verlasse er den Raum, in dem die Töne klingen! Andere Möglichkeiten kann es für einen gebildeten Menschen nicht geben.

Und noch einmal, als Nachklang vom Tag der deutschen Hausmusik:

„Um der Ehre der Kunst willen!"

Erinnerungen an meine Dresdener Theaterzeit.

Von Prof. D. Otto Richter, Kreuzkantor i. R., Dresden.

„Hurra! Jetzt bin ich Königlicher Bühnentrompeter!"

So begann ein Brief, den ich i. J. 1881 an meine Eltern schrieb. — Was hatte sich zugetragen, was sich ereignet?

Nun dieses:

Mit Zustimmung und auf Wunsch meiner Lehrer Kammermusikus Queisser[1] und Hofkapellmeister Prof. Dr. Fr. Wüllner[2] war ich von dem Bühnen-Musikdirektor der Königl. Oper und des Schauspiels Kießling plötzlich aufgefordert worden, in die frei gewordene Stelle eines Bühnentrompeters einzutreten. Freudig erschrocken fragte ich den von Herrn Kießling Beauftragten, um was es sich hierbei handele, was denn das sei? In der ersten Verwirrung phantasierte ich mir bereits allerlei Mögliches und Unmögliches zusammen. Ob das etwa schon eine Art Hoftrompeterstellung oder ähnliches sei? Oder die eines Königlichen Kammermusikus? Nein, das war undenkbar, ich zählte ja noch nicht 16 Jahre und hatte auf dem Konservatorium noch keinerlei Leistungen aufzuweisen. Der von Kießling entsandte Herr, erstaunt über meine Unkenntnis der Dinge, wurde ungeduldig. Er herrschte mich an: „Junger Mann, sind Sie denn von allen guten Geistern verlassen? Auf der Bühne des Hoftheaters sollen Sie blasen, — natürlich im Kostüm! Sie müssen doch wissen, daß es im „Lohengrin" vier „Königstrompeter" gibt, die dort Fanfaren zu blasen haben, — gleich im 1. Akte, — vorn an der Rampe! Desgleichen sollen Sie im „Tannhäuser" mitwirken, sowie in vielen anderen Opern und Schauspielen, — auch im Neustädter Hoftheater. Sie können sich dabei ein hübsches Geld verdienen und — und flüsternd fuhr er fort — hübsche Mädchen gibt es da auch, — besonders beim Ballet!" Dabei zog er den Kopf etwas ein, kniff das rechte Auge zu und lachte fast wie ein Mephisto. Mir wurde unheimlich, ich trat einen Schritt zurück und erwiderte ihm, daß ich mir die Sache erst überlegen und auch zuvor mit meinen Eltern in Verbindung treten müsse. „Ach was, Eltern! Hier gilt es, sich gleich zu entscheiden. Die Sache hat Eile, sagen Sie ja und es ist abgemacht! Heute Mittag schon sollen Sie ins Theater zur Probe kommen und heute Abend ist der „Lohengrin"! —"

Im Nebenzimmer saß der Onkel Leo v. Beschwitz, bei dem ich wohnte, er war ein Schüler Ferd. Davids und spielte eben ein Spohr'sches Violinkonzert. Zu dem ging ich hinein und bat um Rat. Nach einer Weile des Nachdenkens sagte er: „Hm! — Ich kann hier eigentlich keine Bedenken haben, lieber Otto, im Gegenteil, bin der Meinung, daß Du dies Anerbieten annehmen mußt. Du kannst Dir da eine wertvolle musikalische Routine aneignen, die Dir im späteren Leben vielleicht sehr zu statten kommen wird. Eine Zugehörigkeit zum Dresdner Hoftheater in so jungen Jahren schon ist vielleicht etwas noch nie Dagewesenes. Sie kann sogar eine Art Sprungbrett für Dich werden, — wer weiß, ob Du nicht später dann in die Königl. Hofkapelle übernommen wirst ... Du kannst hier m. E. ruhig ja sagen, das Übrige wird sich schon von selbst ergeben." Die cynische Äußerung des im Nebenzimmer Wartenden hatte ich dem Onkel verschwiegen (was ich später übrigens bedauert habe). Nun kehrte ich zu dem ungeduldig wartenden Herrn zurück und gab ihm — meine Zusage! Im stillen aber dachte ich: „Heinrich, mir graut vor dir!" —

Doch die Zeit drängte! Hinauf in mein Zimmer und schnell an die Eltern schreiben, war eins. Mein Brief begann mit den obigen Worten. — Was werden sie sagen? — Hierüber nachzudenken, war jetzt aber keine Zeit, ich mußte ja zur Probe! Bald brach ich auf. In fünfzehn Minuten brachte mich die Pferdebahn zum „Zwinger". Diesen durcheilend, die Trompete unterm Arm, rief ich laut: „O Gott, wie bin ich glücklich!" Die Leute blieben stehen und

[1] Friedrich Queisser war einer der letzten Prinzipaltrompeter und mit Richard Wagner befreundet.

[2] Franz Wüllner (Vater Ludwig Wüllners) hatte in München die Uraufführungen von Richard Wagners „Rheingold" und „Walküre" geleitet.

sahen mir nach. Von der „Bellevue"-Seite aus sollte ich das Hoftheater betreten. Der Portier im grünen Rock fragte mich, was ich wolle, hier könne er niemanden so ohne weiteres hereinlassen. Als ich ihm glaubwürdig erschien, übergab er mich einem Feuerwehrmann, der mich dann im Probe- und Garderoben-Raume der Bühnenmusiker — im Hochparterre war er gelegen — ablieferte. Etwa 10 Musiker waren hier bereits versammelt, darunter solche schon vorgerückteren Alters. Herr Kießling war auch dabei, — einen borstigen Schnurrbart hatte er und grimmig schaute er drein. „Sind Sie Herr Otto Richter?" hub er mit rauher Stimme an. Militärisch antwortete ich: „Jawohl!" — „Na, das ist gut, es ist höchste Zeit, daß Sie kommen! Herr Professor Wüllner hat Sie uns geschickt, da werden Sie wohl der rechte Mann sein? ... Wie alt sind Sie?" Ich: „Ich werde sechzehn". Er: „Um Himmelswillen, liegt da nicht ein Irrtum vor? Da sind Sie ja noch das reine Kind!" Ich schwieg. Er: „Na, wir wollen's wenigstens mal versuchen, — halten Sie die Ohren steif! Sie sehen jedenfalls älter aus als Sie sind. Haben Sie Orchester-Routine?" Ich: „Bis jetzt nur wenig, habe bei Dr. Wüllner vier Beethoven'sche Symphonien studiert und im Dilettanten-Orchesterverein[3] mehrere von Haydn und Mozart, — sonst noch nichts". Er: „Haben Sie überhaupt schon mal auf der Bühne gestanden?" Ich: „Nein". Er: „Haben Sie Lampenfieber?" Antwort: „Ich weiß nicht." Er: „Na, das kann gut werden!" — Darauf griff er stirnrunzelnd in die Tiefe einer riesigen Notentasche und holte allerhand Sachen heraus, darunter ein kleines beschriebenes Notenblättchen in Handtellergröße. „Das müssen Sie beim Blasen in der linken Hand halten, — und zwar so, daß es niemand sieht, — auch nicht durch das Opernglas darf es zu sehen sein. Sehen Sie, so: den 4. Finger an die Messingstütze, — die Hand runden — und die Noten im Handteller verschwinden lassen. Auf diesem Blättchen stehen nun Ihre Stichnoten, — verstehen Sie? Und vor allem das, was Sie zu blasen haben. Das ist eine verantwortungsvolle Sache, junger Mann! Sie müssen das alles heute ohne Bühnenprobe machen, denn Sie springen ja ein, — hören Sie? Am besten ist es, Sie blasen alles, auch was hier auf den andern 4 Zetteln steht, aus dem bloßen Kopfe und lernen das, was ich Ihnen jetzt geben werde, bis heute Abend auswendig." Ich stutzte und sah ihn etwas wirr an. Er: „Ja, ein anständiger Musiker muß das können!" — —

Nun wurde eine Probe auf's Exempel gemacht, die scheinbar zur Zufriedenheit meines Gebieters ausfiel. „Na sehen Sie, Sie benehmen sich gar nicht so dumm! Nur kein Lampenfieber, das ist die Hauptsache, denn im 1. Akte stehen wir ganz vorne und blasen direkt in's Publikum. Und daß das obere C nicht etwa umschlägt! Hören Sie?" — Nachdem mich Herr Kießling also instruiert, wurde ich mit der Weisung entlassen, pünktlich 1/46 Uhr wieder im Theater zu sein und zwar wiederum hier in der Bühnenmusiker-Garderobe, da würde nochmal alles durchprobiert werden. Schnell verschwand ich, denn es war nun keine Zeit zu verlieren......

Heimgekehrt, bemühte ich mich sogleich, meine Trompeten-Einsätze mir einzuprägen. Da mußte man nun höllisch aufpassen, denn das geringste Versehen, so sagte ich mir selbst, würde allenthalben bemerkt werden und die Aufführung empfindlich stören. Darüber gab ich mich gar keiner Täuschung hin. Die Tante v. Beschwitz versorgte mich schnell noch mit einem Imbiß, im Familienrate aber war beschlossen worden, den Tag meines ersten „Auftretens" im Opernhause dadurch zu begehen, daß die beiden Basen Agnes und Elisabeth v. B. als Vertreterinnen der Familie anwesend seien, — dritter Rang, Seitenloge, — mit Opernglas natürlich! Nach Schluß der Aufführung wollten wir uns dann am Denkmale des Königs Johann treffen und gemeinsam heimfahren....

[3] Der vom Musikdirektor Friedrich Reichel dirigierte Dresdner Dilettanten-Orchesterverein (Vorläufer des Dresdner Mozartvereins) stand musikalisch und gesellschaftlich in hohem Ansehen. Am 1. Geigenpulte saß ein Herr von Weber (Enkelsohn von Carl Maria von Weber) und mein Onkel L. v. Beschwitz, am 2. Pulte Baron von Rosenberg, ein ebenfalls ausgezeichneter Geiger, an einem 2. Geigenpulte der Student Ernst Lewicki, später als Mozart-Forscher weithin bekannt geworden. Die Konzerte des Dilettanten-Orchestervereins wurden wiederholt vom Königshause besucht.

Mit dem Gefühle feierlicher Erwartung, aber nicht ohne Bangen begab ich mich nun in's Opernhaus. Mein Ziel, den großen Garderoben- und Probenraum, erreichte ich bald wieder. Hier eingeliefert, kam sogleich ein diensttuender Garderoben-Beamter auf mich zu, — es war ein 73jähriger Schneidermeister, — Badstübner hieß das dünnbeinige Männchen. Von ihm wurde ich alsbald angekleidet und mit mittelalterlichem Schuhwerk versehen. Das war nun nicht so einfach, denn es gab zunächst keine Trikots, die meinem dünnen Unterschenkel-Umfange entsprochen hätten, auch klappte es anfangs mit dem Schuhwerke nicht. Dieser Übelstände aber wurde man schließlich Herr. Der Friseur kam mit einer Perrücke und nahm auch die Prozedur des Schminkens vor. Dann klebte er mir ein keckes Schnurrbärtchen an, das anfangs aber auch nicht recht halten wollte, worauf ich den Friseur hinwies. „Halten Sie s' Maul!" herrschte dieser mich an. Über solch „rauhen aber herzlichen Ton" war ich verwundert, wagte aber bei meinen erst 15 Jahren keinen Einspruch zu erheben. Jetzt attakierte mich ein Waffenmeister, setzte mir einen, der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts entsprechenden Stahlhelm auf und band an meine Trompete (blitzblank hatte ich sie geputzt!) eine gelbe Heroldsfahne, auf der ein schwarzer Adler oder ein anderes Wappentier prangte. Auch wurde ich, wenn ich nicht irre, mit einem Schwert umgürtet. Der Musikdirektor Kießling, welcher ebenfalls bereits als „Königstrompeter" eingekleidet war, rief plötzlich mit lauter Stimme: „Herr Richter!" „Hier!" antwortete ich, die Hacken zusammenschlagend. Mit mir zugleich aber gaben zwei andere Trompeter dieselbe Antwort. Lautes Gelächter entstand, denn erst jetzt stellte es sich heraus, daß von den 4 Königstrompetern 3 den gleichen Namen hatten. „Wie sollen wir die da unterscheiden?" hieß es. Mein schlaues Schneiderlein guckte über die Brille, hob den Finger und rief mit dünner Stimme: „Den hier (auf mich zeigend) nenn' mer am besten den Richter mit de dünne Beene!" Wieder erhob sich stürmisches Lachen, in das jetzt nicht nur der gestrenge Dirigent einstimmte, — nein, auch auf den Bänken der inzwischen eingetroffenen 16 Trompeter, welche für den 3. Akt benötigt waren, klatschte man in die Hände und rief: „Richter mit de dünne Beene!!" Allgemeine Heiterkeit herrschte, und ich hatte (obwohl mein Künstlerstolz doch ein wenig verletzt war) den Eindruck bereits jetzt eine populäre Erscheinung im Theater zu sein.

Nun traten wir 4 Königstrompeter zu einer „Generalprobe" an, — es sollte jetzt auch alles das im Zusammenhange probiert werden, was wir in den 3 Akten zu blasen hatten. Da mußte man nun mächtig die Ohren spitzen, zumal sich hierbei dann auf der Bühne ja beständig Umgruppierungen vollziehen würden, die ich Grünling, wie gesagt, ohne jede Bühnenprobe sogleich mitzumachen hatte. Indessen: Dem Mutigen gehört die Welt! —

Jetzt ertönte ein langes, schrilles Klingelzeichen. „Auf die Bühne!" hieß es. Mit Schwertgeklirr zogen wir da hinauf, uns unterwegs mit den vielen Choristen vereinend, die ihren Garderoben entquollen. Durch ein Labyrinth von Corridoren, Treppen und Türen ging's zunächst. Erstaunt blickte ich mich um: Da oben auf dem hohen Schnürboden — blitzten ja Feuerwehrhelme auf! Und unten, tief unten — was war denn das? Das waren wohl Versenkungen — mit allerlei Maschinen, — auch ein Schwan war da zu sehen! — Merkwürdig! — Doch vorwärts, vorwärts! — Wir wurden geschoben, — wir wurden geschleust, — gelotst! An der 5., 4., 3. und 2. „Gasse" vorbei gings zur 1. Gasse, bis wir endlich auf unserm Bühnenplatze anlangten. Bei nochmaligem Umsehen stolperte ich über etwas. „Passen Sie doch auf! Habe ja gleich gesagt, daß das nichts für Kinder ist!" fuhr mich Herr Kißling an. Nun wurden wir auf einen Rasenhügel geführt, den Platz für die Königstrompeter! Ganz in der Nähe des Vorhangs, — links vom Souffleurkasten! In diesem machte sich schon der Souffleur zu schaffen, — wie ein Adler in seinem Horst saß er da —, eine Brille hatte er auf, — in einem großen Buche blätterte er. — Merkwürdig! —

Jetzt erschienen auch die anderen Darsteller des Aktes, — unter ihnen Kammersänger Bulß (unser Heerrufer) und Dekarli (der König Heinrich) . . . In der 1. Gasse links tauchte plötzlich Wüllner auf, — im Frack und mit weißer Binde. Was will der hier? Er sagt etwas zu den Solisten. . . . Diese nehmen jetzt ihre Plätze ein, — Bulß dicht in unserer Nähe, mit einem goldenen Heroldsstabe in der Rechten, Dekarli als Heinrich der Vogler, deutscher

König, unter der Gerichts-Eiche, ihm zur Seite Grafen und Edle vom sächsischen Heerbann. Gegenüber stellen sich brabantische Grafen und Edle auf, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund (Kammersänger Degele), an dessen Seite steht Ortrud (Marianne Brandt). Was mag das alles für eine Bewandnis haben? Und diese prachtvollen Dekorationen! Mein Nachbar (Richter II) flüstert mir zu: „Das ist eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen". Man hört Stimmengewirr aus dem Zuschauerraum. Lange kann's nun nicht mehr dauern! —

Jetzt, — Aufpassen! — Glockenzeichen!! . . . Das Orchestervorspiel beginnt. — — Ja, das ist das herrliche Lohengrin-Vorspiel! Das sind die hohen Violinen! Das ist das berühmte große Crescendo, — mit dem Beckenschlag auf dem Höhepunkte! Das Herz schlägt mir stark. — Niemand darf jetzt mehr sprechen. Von „Civilisten" sind nur noch auf der Bühne: der Ober-Regisseur, der Bühnen-Inspektor, der Beleuchtungs-Inspektor sowie einige Bühnenarbeiter und Feuerwehrleute. —

Jetzt! . . . Achtung!! . . . 13 Takte Einleitung! . . . Vorhang hoch!! — O wie blendet die Rampenbeleuchtung! . . . Wüllner, über dem Orchester thronend, ist nur in Umrissen zu sehen, — wie sollen wir uns da nach seinem Takte richten? . . . Jetzt! . . . Stichnoten!! Der Heerrufer schreitet in die Mitte, er gibt uns das Zeichen zum „Aufruf!" Wie fliegen da unsere Trompeten in die Höhe! Wie blitzt da unsere Wagner-Fanfare auf! Bald, nachdem die Brabanter an die Waffen geschlagen, folgt eine zweite und darauf eine dritte Fanfare. Feierlich schreitet der Heerrufer in die Mitte der Bühne. — — Elsa erscheint! Eine erschütternde Szene beginnt nun. Der Chor ruft: „Zum Gottesgericht!" Der König zieht sein Schwert und stößt es in die Erde. Der Heerrufer, der sich inzwischen mit uns auf eine andere Erhöhung gestellt hat, tritt wieder vor. Den vier Himmelsgegenden zugewendet, läßt er uns jetzt bis zu den äußersten Grenzen des Gerichtskreises vorschreiten und nochmals den Königsruf blasen. Dieser bleibt zunächst unbeantwortet. Auf Elsas Flehen folgt noch ein zweiter Ruf: wieder richten wir dabei die Trompeten nach den vier Himmelsgegenden. Lohengrin erscheint in der Ferne, — in einem Nachen stehend, der von einem Schwan gezogen wird! Ein nicht zu beschreibender Augenblick! Auf des Heerrufers Zeichen lassen wir jetzt den „Kampfruf" ertönen (er ist anders rhythmisiert als die vorhergegangenen Fanfaren). Währenddessen vollenden Lohengrin und Telramund ihre Waffenrüstung, der König zieht sein Schwert aus der Erde und schlägt mit ihm dreimal auf den an der Eiche aufgehängten Schild. Lohengrin und Telramund treten in den Ring, sie legen den Schild vor und ziehen das Schwert. Es folgt der Zweikampf! Elsa eilt nach demselben auf Lohengrin zu, jubelnde Siegesweisen ertönen! Wir erheben Lohengrin auf seinen Schild und Elsa auf den Schild des Königs, auf welchen zuvor mehrere ihre Mäntel gebreitet haben. So tragen wir beide unter Jauchzen davon. — Der Vorhang fällt! . . .

Lange über das, was wir soeben erlebt, nachzudenken, ist nicht Zeit. Wir eilen hinunter in unsere Garderobe, um ein wenig zu verschnaufen und nochmalige Instruktionen zu empfangen. Bald schon ertönt das Glockenzeichen wieder! Der 2. Akt beginnt!

Auch dieser und der 3. Akt halten uns beständig in Atem. Zunächst gilt es (die Bühne ist verdunkelt) in der Ritterwohnung der Antwerpener Burg eine jubelnde Musik zu blasen (Trompeten, Hörner, Posaunen und Pauken). Hierauf werden wir Königstrompeter in erhöhte Alarmbereitschaft versetzt: Bei allmähligem Tagesanbruch haben wir, auf zwei Türme verteilt, zunächst einen feierlichen „Morgenweckruf" anzustimmen und zwar echoartig. Nach dieser Turmmusik öffnet sich eine Pforte des Palastes, wir schreiten durch sie hinaus in den Burghof zum erneuten Königsruf. So einfach ist das aber jetzt nicht, denn während der vor dieser Intrade zu zählenden 28 Pausen-Takte haben wir nicht nur geräuschlos die steilen (natürlich hölzernen) Treppen herabzusteigen, und zwar ohne zu fallen (!), sondern uns dabei auch durch die enge Turmpforte zu zwängen. Und das alles coram publico sowie haarscharf auf die Orchester-Stichnoten, vor allem aber den Takt Wüllners achtend. Nach weiteren 12 Takten geht's dann in vorgeschriebener Haltung wieder durch unser „Nadelöhr" in den Palast

zurück und sodann (nach einem 8stimmigen Chor) mit dem Heerrufer auf eine Anhöhe vor die Pforte desselben. Bei all diesem Durcheinander, das für mich, wie gesagt, ja ohne jede Bühnen-Probe vor sich gehen mußte, konnte man beinahe den Verstand verlieren, zumal man beständig Herrn Kießling mit seinem leise schnarrenden Kommandoton im Nacken hatte. Doch es klappte alles aufs beste.

Prachtvoll war der Schlußakt mit seinen Aufzügen der vier Grafen, die mit Heeresgefolge zu Pferde nacheinander einzogen. Ein jeder, von ihnen hatte vier Fanfarenbläser bei sich. Edelknaben trugen Schilde und Speere, die Pferde waren reich behangen. Wieder befanden wir uns am Ufer der Schelde. Beim Einzuge des Königs mit seinem sächsischen Heerbann schmetterten wir mit hocherhobenen Drommeten den Königsruf, worauf alle 20 Trompeter sich zu einer gewaltigen Fanfare vereinten. Unten im Orchester stimmten die Trompeten mit ein (Queisser!), dazu wirbelten alle Trommeln. Alle Männer, an die Schilder schlagend, brachen, als der König vom Pferde gestiegen und unter der Eiche angelangt war, in den Ruf aus: „Heil König Heinrich!" Das Heeresgefolge antwortete: „Für deutsches Land und deutsches Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!" Mit einer erschütternden Abschiedsszene zwischen Lohengrin und Elsa schloß dann die Oper. Der Vorhang fiel, — der „Lohengrin" war zu Ende.

Wir verließen unsere Plätze. Im Publikum aber erhob sich ein Beifall, wie ich ihn noch nie erlebt. Wohl zehnmal mußten die Vertreter der beiden Hauptrollen, die Malten (Elsa) und Gudehus (Lohengrin) sowie ihre Partner sich zeigen. Ich drückte mich in eine Ecke, um solchen Beifallsorkan mitzuerleben. Dabei hatte ich nicht wahrgenommen, daß alle meine Musiker ja inzwischen längst von der Bühne verschwunden waren. Ein Schrecken erfaßte mich! Mit erhobener Trompete lief ich quer über die Szene, in Wirklichkeit aber durch das Wasser der Schelde, nicht ahnend, daß der Vorhang sich noch ein 10. Mal heben werde. Ein schallendes Lachen im Zuhörerraum quittierte diese meine „Tat". Am anderen „Ufer" angelangt, nahm mich der Bühnenwachtmeister in Empfang, notierte sich meinen Namen und sagte, ich sei einer bühnenpolizeilichen Strafe verfallen, einer exemplarischen! Ich bat um Gnade: zum 1. Male sei ich heute hier und noch ganz ohne Erfahrung. Es sollte bestimmt nicht wieder passieren. Da ließ er mich laufen. Die Natur meiner Verfehlung, wie die Vorstellung einer Disziplinierung meinerseits hatte schließlich aber so viel Erheiterndes für mich, daß ich, in die Garderobe herabeilend den Zorn des Schnauzbärtigen bald vergaß. Hier unten hatte man aber von meinem Abenteuer bereits Kenntnis. Allerlei Häkeleien und Sticheleien mußte ich über mich ergehen lassen.

So endete mein glorreiches Bühnen-Debüt schließlich doch wohl mit einer Niederlage? Diese Frage drängte sich mir auf. Daß Herr Kießling Worte der Anerkennung für mich fand, erhob mich jedoch wieder aus meiner trüben Niederung und ich freute mich meines künstlerischen „Erfolges". Schneider und Waffenmeister sowie der Friseur bemächtigten sich meiner aufs neue und versetzten mich in den alten Zustand zurück. Stark echauffiert eilte ich nun auf den Theaterplatz — zum Denkmal des Königs Johann. Dort warteten bereits meine beiden Basen, mich lebhaft beglückwünschend und erzählend, daß ja auch der König Albert und die Königin Karola anwesend gewesen seien — soeben sei der Hofwagen mit der brennenden Fackel um die Ecke gebogen. Da schämte ich mich meiner „Wasser"-Affäre doch recht sehr! Im Pferdebahnwagen aber sagte die Base A. plötzlich: „Otto! Du hast ja vergessen, Dich abzuschminken!" Ein neuer Schreck! Unter der Schminke errötend, bat ich um Verzeihung, verdeckte, so gut es ging, mit der Hand das Gesicht, stimmte aber schließlich in das Gekicher mit ein, das sich neben uns erhob.

Zu Hause angelangt, besprachen wir noch einmal die Ereignisse des Abends. Man war sich darüber klar, daß dieser „Lohengrin" eine neue Meister- und Musteraufführung Wüllners gewesen sei, die den Ruhm der Dresdener Oper aufs neue in alle Welt tragen werde. Die Fremden-Kolonie sei heute abend wieder besonders stark vertreten gewesen. Alle Mitwirkenden hätten sich übertroffen, vor allem Heinr. Gudehus (unser Gartennachbar) und Therese

Malten sowie — schelmisch fügte man hinzu — nicht zuletzt der — neue Bühnentrompeter! Beruhigt begab ich mich da zu Bett. — Lange aber noch lag ich wach. Wie eine Sturzwelle war dieser Tag über mich hereingebrochen; gestern um diese Zeit war ich noch ahnungslos gewesen, — und jetzt war das alles schon vorüber! Nur langsam fand ich mich in die Wirklichkeit zurück. — Was werden die Eltern sagen, — die ahnungslosen? Mit dieser Frage beschloß ich den für mich so denkwürdigen Tag.

Bald kam der Brief aus Ebersbach. Der Vater (daselbst Landpfarrer) schrieb lieb und gütig, hielt aber mit gewissen Bedenken nicht zurück. In den Kreisen der Sänger und Schauspieler, so meinte er, stehe die Moral zuweilen auf schwachen Füßen, ich sei noch sehr jung und gänzlich unerfahren, ich müsse jedenfalls beständig auf der Hut sein. In zweifelhaften Fällen solle ich immer an meine Eltern denken. — Umgehend antwortete ich, meine Lohengrin-Erlebnisse begeistert schildernd: Hier habe es sich in der Tat um ganz große Kunst gehandelt, nicht etwa um angenehmes Sinnenspiel oder ähnliches. Auch habe irgend eine zweifelhafte Persönlichkeit während des ganzen Abends meinen Weg nicht gekreuzt, dazu sei weder Zeit noch Gelegenheit gewesen. Hoffentlich werde dies immer so bleiben. Otto Funke habe einmal gesagt: „In keinem Berufe, der nicht an sich und in sich schlecht ist, kann es unmöglich sein, als Christ seinen Weg zu gehen." Damit gaben sich meine lieben Eltern zufrieden. Jedenfalls urteilten sie über das Theater damals milder, als dies z. B. Rich. Wagner getan, als er einst in Bezug auf die Rigaer Verhältnisse schrieb[4]: „In Betreff des Theaterpersonals machte ich, da ich meine früher so leichtsinnig bewährte Neigung zu ungewähltem Umgange verloren hatte, bald die widerwärtigsten Erfahrungen von der Hohlheit, Eitelkeit und der frechsten Selbstsucht dieser eingebildeten, gänzlich zuchtlosen Menschenklasse." Derartige Erfahrungen habe ich, soweit ich mich erinnere, weder damals noch jemals in meinem späteren Leben mit Bühnen-Angehörigen gemacht. Im Gegenteil! —

So habe ich denn über zweieinhalb Jahre diese Dresdner Theatertätigkeit neben dem Konservatoriums-Studium ausgeübt, und der Onkel von Beschwitz hatte wohl das Richtige gesagt, wenn er damals meinte, ich würde mir durch sie eine wertvolle musikalische Routine aneignen können, die mir für das spätere Leben noch zu statten kommen werde. Besonders in den oft langen Opernproben unter Wüllner und (dem damals 35jährigen) Ernst Schuch, die ich in irgend einer dunklen Ecke des Parkett sitzend, auf mich wirken ließ, um dann, wenn der Dienst rief, schnell wieder durch eine Seitentür nach „oben" zu verschwinden, habe ich gar manches profitiert. Diese Proben boten die Möglichkeit, die zur Darstellung kommenden dramatischen Werke eingehend kennen zu lernen, gründlicher jedenfalls, als dies anderen jungen Musikern vergönnt war. Auch in der sogenannten „Gitterloge", die sich oben auf der Bühne, neben der Orgel, befand, habe ich, wenn hierzu Zeit war, oft gesteckt. Von diesem dunklen Verließ aus konnte man in die Loge des General-Intendanten Excellenz Grafen Platen schauen und rechts einen Teil der Bühne überblicken, vor allem aber Gesang und Orchester aus nächster Nähe auf sich wirken lassen. Aus meinen damaligen Tagebuch-Aufzeichnungen geht hervor, daß ich während jener Jahre in nachstehenden Opern und Schauspielen als Bühnen-Trompeter mitgewirkt habe[5]: „Lohengrin", „Tannhäuser", „Meistersinger", „Rienzi", „Oberon", „Freischütz", „Euryanthe", „Hugenotten", „Prophet", „Templer und Jüdin", „Genoveva" (Schumann), „Margarete", „Rigoletto", „Carmen", „Makkabäer", „Aïda"[6], „Königin von Saba", „Thusnelda" (Gramann), „Hagbarth und Signe" (Michalowich), „Käthchen von Heilbronn" (Rheintaler), „Wärwolf" (Graf Hochberg), „Wallensteins Lager", „Piccolomini", „Faust II", „Jungfrau von Orleans", „Maria Stuart", „Zriny", „Prinz von Homburg", „Das Leben ein Traum", „Die Patrizierin", in Shakespeares Königsdramen usw.

Unvergeßlichen Eindruck hat auf mich dabei auch die schauspielerische Kunst von Pauline Ulrich, Karl Porth, Adalbert Matkowsky u. a. gemacht. Mit jenen berühmten

[4] „Mein Leben", I, S. 204.
[5] Dieses Verzeichnis erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit.
[6] Hier mußten wir, langsam schreitend, auf den langen „Aïda-Trompeten" blasen

Darſtellern bin ich damals wiederholt in perſönliche Berührung gekommen. Insbeſondere hat mich A. Matkowsky, dieſes jugendliche Kraftgenie, deſſen hinreißende Darſtellungskunſt damals ganz Dresden in Atem hielt, begeiſtert. Wer dieſen jungen Künſtler in „Käthchen von Heilbronn", „Fiesko", in den „Räubern", der „Widerſpenſtigen Zähmung" und nicht zuletzt in Körners „Zriny" geſehen, der mußte von ſeiner Kunſt erſchütternde Eindrücke empfangen. M. war ein bildhübſcher Menſch mit rieſengroßen blauen Augen, „deren Lachen berückte, deren Zorn erſchreckte, deren Leben in jedem Augenblick hinriß". Er war der hervorragendſte Heldendarſteller, den ich je geſehen. Dem damaligen Oberregiſſeur des Schauſpiels Albrecht Marcks (der uns oft auf der Bühne betreut hat) war es wohl vorbehalten geweſen, dieſe große Naturkraft für die Dresdner Bühnenpraxis zu erziehen. In den Proben erſchien Matkowsky zuweilen in der Uniform eines Einjährigen des Dresdner Schützenregiments, bei deſſen 12. Kompagnie er diente. Wegen irgend eines Dienſtvergehens wurde ihm da eines Tages mal Arreſt zudiktiert, — es gab plötzlich keinen Matkowsky mehr. Die Dresdner Damenwelt, beſonders aber die der Fremdenpenſionate, ſetzte, ſchnell entſchloſſen (ſo wurde erzählt) an den Regiments-Kommandeur eine Petition auf, auf Grund deren der junge Künſtler der Bühne bald wieder zurückgegeben wurde. Als dieſer eines Abends wieder auftrat (es war wohl im „Egmont"), bereitete man ihm einen derartigen Empfang, daß das Spiel für Augenblicke unterbrochen werden mußte.

Eines heiteren „Tannhäuſer"-Zwiſchenfalls aus jener Zeit erinnere ich mich noch lebhaft. Man war im 2. Akte bis zum Sängerkriege gekommen, der Einzug der Gäſte auf die Wartburg hatte ſich glanzvoll vollzogen, die Malten (Eliſabeth) und Dekarli (Landgraf von Thüringen) ſaßen auf ihren Thronſeſſeln. Wir 4 Trompeter, über dem Portal auf dem Söller ſtehend, blieſen in unſeren gelben Kutten die bekannten Tannhäuſer-Fanfaren. Der Landgraf erhob ſich und begann ſeinen feierlichen Begrüßungsgeſang, — kam damit aber nicht weit, da ihm plötzlich — die Stimme verſagte. Mit den Achſeln zuckend, gab er zu verſtehen, daß er nicht weiterſingen könne. Ein aufregender Augenblick! Das Orcheſter ſpielte weiter, Prof. Ed. Rappoldi, der Konzertmeiſter, markierte auf der Violine Dekarli's Partie, um eine Unterbrechung der Vorſtellung zu verhüten. Wüllner guckte ängſtlich zur Bühne herauf. Da faßte Eliſabeth in die Taſche ihres koſtbaren Gewandes, holte — eine große Tüte Bonbons hervor und begann — den Landgrafen damit zu füttern. Stürmiſcher Beifall im Hauſe! . . . Wie ſich die Dinge dann weiter entwickelten, weiß ich nicht mehr, — jedenfalls war die Stimme Dekarli's plötzlich wieder da, klangvoll ſang er uns ſeine Stichworte: „Die holde Kunſt ſie werde jetzt zur Tat!" Mit unſerer E-dur-Intrade gaben wir das feſtliche Zeichen zum Beginn des Sängerkrieges, der dann ohne jeden Zwiſchenfall verlief.

Übrigens habe ich mal mit Pauline Ulrich, deren „Partner" ich in einer Szene der „Jungfrau von Orleans" war, eine heitere, von Schiller nicht vorgeſehene, kleine Epiſode erlebt, deren die Künſtlerin ſich 30 Jahre ſpäter mir gegenüber in liebenswürdiger Weiſe noch erinnerte.

Zuſammenfaſſend darf ich wohl ſagen, daß dieſer Dresdner Theaterdienſt, trotz ſeines ſubalternen Charakters, den er zweifellos oft trug, neben den Orcheſterſtudien unter Franz Wüllner für mich von großem muſikantiſchen Nutzen geweſen iſt. Das habe ich ſpäter gar oft erfahren dürfen, auch in eigenen Symphoniekonzerten und großen Choraufführungen mit Orcheſter (z. B. Kaiſermarſch von Wagner). Wie oft durfte ich da auch in Bachs h-moll-Meſſe, dem Weihnachtsoratorium, dem Magnificat, in der Kantate „Nun iſt das Heil" und vielen anderen Werken des Thomaskantors den Orcheſtermitgliedern (es ſei erlaubt, dieſes hier hinzuzufügen) „fachmänniſch" zur Hand zu gehen, ſo z. B. auf dem 12. Deutſchen Bachfeſte. „Er iſt ja nur ein Trompeter!" ſagten in meinen Jugendjahren wohl Spottvögel. Dieſen habe ich ſtets das Wort Rob. Schumanns entgegengehalten: „Wenn Alle 1. Violine ſpielen wollten, würden wir kein Orcheſter zuſammen bekommen. Achtet daher jeden Muſiker an ſeiner Stelle!" Und hinzugefügt habe ich jedesmal: „Schaut Euch die Partituren Bachs an. Dort ſtehen die Trompeten obenan! Und geblaſen habe ich ſie originaliter, auf hoher, ventilloſer (feinwandiger) Trompete. Das erfüllt mich noch heute mit Stolz."

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der diesmalige Abschnitt aus dem Berliner Musikleben steht im Zeichen der Feste und Feierlichkeiten: Die Tagung der Reichskulturkammer, die Eröffnung des Deutschen Opernhauses nach erfolgtem Umbau mit der Festaufführung der „Meistersinger", das Jubiläum des Bruno Kittelschen Chores anläßlich der hundertsten Aufführung von Beethovens „Neunter" — das sind Höhepunkte des Musikwinters, die noch vervollständigt werden durch beachtenswerte Darbietungen neuer Werke, die in stärkerem Maße als bisher auf den Vortragsfolgen erscheinen. Die Unmöglichkeit, auf Einzelheiten der Konzertflut einzugehen, die überraschend volle Konzertsäle zeitigt, zwingt zu einer Einschränkung dieses Berichtes auf die großen Festveranstaltungen und auf die Leistungen der jüngeren Tonsetzer.

Die Jahrestagung der Reichskulturkammer mit der Ernennung des neuen Kultursenates, dessen Zusammensetzung an anderer Stelle dargelegt wird, verband sich mit der Eröffnung des Charlottenburger Opernhauses, das in völlig neuer Innenausstattung eines der schönsten Institute Deutschlands geworden ist. Ganz abgesehen von der Pracht der in lichten Goldfarben gehaltenen Räumlichkeiten, die teils von Kristallkronen, teils von indirekten Beleuchtungskörpern erhellt werden, wurden bei dem Umbau neuzeitlichste Errungenschaften der Technik verwertet, wie Fahrstühle für Kriegsbeschädigte, Kopfhöreranlagen für Schwerhörige, dazu Änderungen der Sitzplätze in den Seitenrängen, die schräg zur Brüstung senkrecht der Bühne zugewandt sind, und dergleichen mehr. Die Vorverlegung der Bühne in den Zuschauerraum hinein gestattete bei der Festwiese der „Meistersinger" eine räumliche Ausdehnung von unerhörter Wirkung. Der durch den Bruno Kittelschen Chor verstärkte Bühnenchor umfaßte kaum weniger als 6—700 Menschen.

Die vor geladenen Gästen erfolgte Erstaufführung gewährte ein ebenso packendes gesellschaftliches wie künstlerisches Bild. Zugegen waren die gesamte Reichsregierung, die Ministerien, die Vertreter des Heeres und der Marine, das diplomatische Korps und die Kulturkammer. Unter der Leitung von Wilhelm Rode, der in dreifacher Eigenschaft als Intendant, Regisseur und Sänger beteiligt war, ergab sich eine „Meistersinger"-Vorstellung, die bis in die kleinsten und unscheinbarsten Einzelheiten hinein mit erlesener Sorgfalt durchgearbeitet war. Daß diese Feststellung keine Übertreibung bedeutete, mögen einige Beispiele beweisen. Durch die Fenster des Kirchenschiffes, das im Gegensatz zu den üblichen Darstellungen parallel zum Zuschauerraum die ganze Breitseite der Bühne beansprucht, grüßten die Giebel Altnürnbergs herein. Das „Gemerk" trug kostbare Schnitzarbeit, die „Tabulatur" war in Form eines dreiteiligen Altarbildes mit zusammenklappbaren Seitenflächen ausgestattet, die senkrecht nach hinten verlaufende Straße des zweiten Aktes wurde von einem Platz mit Brunnenfigur abgegrenzt, wobei die Fenster der rückwärtigen Häuser mit einzeln ausgeführtem Rosenschmuck geziert waren. Mit einem Wort: Eine Pracht-Inszenierung, die ihresgleichen sucht. Und dabei niemals der Eindruck einer künstlerischen Überladung, sondern eine Naturwahrheit, die selbst unbedeutenden Nebensächlichkeiten den Reiz der Lebensechtheit verlieh.

Von dem künstlerisch ausgeführten Theaterzettel an, der den Besuchern in Form eines altertümlichen, versiegelten und gebräunten Pergaments mit Buntdruck kostenlos verabfolgt wurde, bis zu den Höchstleistungen der Sänger und des Dirigenten Dr. Karl Böhm, der dem von Ernst Rother geschulten Orchester sehr lebhafte und temperamentvolle Impulse gab, war die gesamte Veranstaltung von einem einheitlich festlichen Geist getragen. Im Rahmen dieser Bühnenbilder, die Benno von Arent schuf, vermochte Wilhelm Rode als Sachs durch seine schlichte menschliche Darstellung zu ergreifen und namentlich im dritten Akt Höchstleistungen zu erzielen, gewann Constanze Nettesheim durch ihre liebliche Stimme die Herzen der Hörer, gefiel Valentin Haller als David, während Eyvind Laholm als Stolzing seinem etwas spröden, nicht immer glanzvoll erscheinenden Tenor achtbare Eigenheiten abgewann.

Dazu Eduard Kandl, Luise Willer, Wilhelm Schirp, Hans Heinz Nissen in den übrigen, trefflich besetzten Hauptrollen.

Das Jubiläum im Kittelschen Chor brachte eine Ausnahmeerscheinung im Berliner Musikleben, die erfreuliches Zeugnis für die Musikbegeisterung Berlins ablegt: Dreimal in einer Woche erklang die „Neunte", und dreimal war der große Saal der Philharmonie restlos ausverkauft. Diese drei Aufführungen mit den Solisten Käthe Heidersbach, Gertrud Pitzinger, Walter Ludwig und Rudolf Watzke unter der meisterhaften Stabführung Wilhelm Furtwänglers zählen zu den herrlichsten Musikgenüssen, die das Berliner Konzertleben jemals geboten hat. Dem Konzert wohnte der Führer bei, sowie sein Stellvertreter, Rudolf Heß, die Reichsminister Dr. Goebbels, Frick, von Blomberg und weitere Angehörige der Regierung und des diplomatischen Korps. Nach der Aufführung überreichte Dr. Goebbels dem Jubilar im Auftrage des Führers die Goethe-Medaille.

An das Konzert schloß sich eine kleine intime Feier im Oberlichtsaal der Philharmonie, an der sämtliche Mitwirkende teilnahmen. In seiner Begrüßungsansprache wies Kittel darauf hin, daß sein Chor vor 30 Jahren aus kleinen Anfängen heraus entstanden sei und daß kein anderer als Wilhelm Furtwängler den Chor auf seine jetzige künstlerische Höhe geführt und durch seine hohen Anforderungen die Leistungsfähigkeit des Chores gesteigert hat. Kittel erwähnte besonders die echt deutsche Auffassung Furtwänglers bei der Wiedergabe der Neunten, dankte dem Chor für seine Kunstbegeisterung und überreichte zwei Mitgliedern, die zum hundertsten Male die Neunte mitgesungen haben, zwei große Beethovenbilder. Anschließend nahm Wilhelm Furtwängler das Wort und dankte Bruno Kittel für die Verdienste, die er sich um das Berliner Musikleben errungen hat. Kittel zähle zu den wenigen Chordirigenten, die wirklich etwas vom Singen verstehen. Kittel habe seine eigenen Vorstellungen über die Auffassung der IX. Sinfonie restlos verwirklicht. Im Namen der Reichsmusikkammer überbrachte Präsidialrat Ihlert herzliche Glückwünsche. Der Redner wies auf die ideale Synthese zwischen Berufsmusikertum und Volksmusik hin, die dieses Zusammenwirken von Orchester und Laienchor verkörpere und gab die Erklärung ab, daß die Reichsmusikkammer gewillt sei, alles daran zu setzen, um diese Kunst- und Volksgemeinschaft zu verstärken. Schließlich überreichte Arno Rentsch als ältestes Mitglied des Chores dem Jubilar als wertvolles Geschenk eine kostbare faksimilierte Ausgabe der Originalpartitur zur Neunten.

Mit dieser würdigen Feier wurden die Verdienste einer der wertvollsten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens unterstrichen, der man von Herzen weitere hundert Aufführungen der Neunten wünschen möchte.

Wenden wir uns nunmehr der Betrachtung einiger neuer Konzertwerke zu, so können wir gleich mit demjenigen Orchesterwerk beginnen, das im Mittelpunkt der Kulturkammertagung stand und von Peter Raabe mit dem Philharmonischen Orchester zu Gehör gebracht wurde: „Einleitung und Passacaglia" von Karl Hoyer. Eine bis zu mystischen Seelentiefen vordringende, von innerlicher Religiosität verklärte Schöpfung, die in manchen Eigenheiten des instrumentalen Ausdrucks aufhorchen läßt und in deren Verlauf der begabte Tonsetzer Eigenwerte erkennen läßt. Eine begrüßenswerte Bereicherung des deutschen Konzertprogramms.

Ein vieldiskutiertes nationalsozialistisches Chorwerk von Hansheinrich Dransmann „Einer baut einen Dom" erlebte seine Berliner Erstaufführung in einer Aufmachung allergrößten Stils mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester unter Leitung von Hermann Abendroth, mit sechs Chorvereinigungen und einem Sprechchor des Potsdamer Arbeitsdienstes. Das gelegentlich der Düsseldorfer Kulturtagung aus der Taufe gehobene Werk, das in Deutschland mehr als vierzig Aufführungen erleben soll, fand eine begeisterte Aufnahme. Das stärkste Erleben ging von den zündenden Worten Carl Maria Holzapfels aus. Der Komponist bedient sich bewährter, auf gesunder Tradition fußender Mittel und erreicht den Gipfel seiner Leistungsfähigkeit in den technisch bedeutenden, eindrucksvollen Chorsätzen. Sieht man aber von den Äußerlichkeiten des verwendeten Schlagzeugs und von gewissen formalen Wirkungen ab, so zeigt sich der Eindruck eines mehr gedanklichen als gefühlsmäßigen Könnens, dem der zün-

dende Schwung der Fantasie fehlt. Man nimmt mit einzelnen starken Partien wie „Den Toten“ manche Trockenheit der Erfindung und einen zeitweiligen orchestralen Leerlauf entgegen. Grundsätzlich muß zu dem Stil dieser heute vielfach in Erscheinung tretenden nationalsozialistischen Chorwerke gesagt werden, daß es an der Zeit wäre, der Veräußerlichung weltanschaulicher Ideen durch rein formale Ausdrucksmittel zu entrinnen und statt dessen eine Verinnerlichung anzustreben, die dem gefühlsmäßigen Erleben der nationalsozialistischen Idee entspricht. Unter dieser Voraussetzung kann ein sinfonisches Werk der absoluten Musik, das unter dem nationalsozialistischen Gefühlserlebnis niedergeschrieben wurde, „nationalsozialistischer“ sein als ein Chorwerk, das an ganz bestimmten Stellen zu Trommeln und Pauken seine Zuflucht nimmt, um mit Hilfe des Effekts über fehlende künstlerische Eigenheit hinwegzutäuschen.

Seit langer Zeit ist kein lebender Komponist in Berlin derart gefeiert worden wie Hans Pfitzner, der in einem Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters gemeinsam mit Gaspar Cassado sein neues Cellokonzert vorführte. Mag auch die Durchsichtigkeit der Gesamtstruktur bereits in früheren Werken vorgebildet sein, wie Walter Hapke in der vorigen Nummer der ZFM (S. 1243) feststellt, so bleibt als wesentlichster Eindruck dieser wertvollen Neuheit die Tatsache bestehen, daß sich hier Pfitzners herber, verschlossener Stil zu einer lichten Klarheit, zu einer übersinnlichen Weite auflöst voll edler melodischer Schönheit — Merkmale, die zweifellos als künstlerischer Ausfluß einer besonderen Lebensreife zu werten sind. Man fühlt sich umsponnen von einem frischduftenden, köstlichen Gerank unverwelkbarer Weisen, in denen Pfitzners Empfindungstiefe, die Echtheit seines deutschen Wesens leuchtend zu Tage treten. Mit solch einem Jubel ist selten eine kompositorische Neuheit begrüßt worden.

Ein Orchesterkonzert der Preußischen Akademie der Künste mit dem Philharmonischen Orchester stellte eine Anzahl junger Komponisten heraus mit einer einzigen Ausnahme: Die Aufführung der 5. Sinfonie von Felix Woyrsch als nachträgliche Geburtstagsfeier des greisen, fünfundsiebzigjährigen Tonsetzers. Woyrsch nimmt im deutschen Musikleben dank der Ehrlichkeit seiner künstlerischen Gesinnung eine viel zu geachtete Stellung ein, als daß diese von klassischen Vorbildern abhängige Arbeit sein musikalisches Charakterbild zu ändern vermag. Die Ouvertüre zur Oper „Der falsche Waldemar“ von Paul Höffer enthält mancherlei fortschrittliche Werte, sie erinnert in ihren besten Stellen an die Technik Hindemiths, ohne die Trockenheit der Einfälle verbergen zu können. Drei Goethe-Gesänge von Hermann Simon fesseln durch die Eigenart ihrer instrumentalen Gestaltung. Die Begleitung des ersten Liedes beschränkt sich einzig und allein auf — Pauken, das zweite ist ein Wechselgesang mit einem einzigen Horn, zum dritten tritt die Harfe. Wer die Entwicklung Simons verfolgt hat, wird über diese Erschließung neuer Ausdrucksmöglichkeiten nicht überrascht sein. Sie bedeuten: Fortsetzung der Linie zu asketischer Sparsamkeit des Tonmaterials, Betonung des Gesanglichen als Selbstzweck, Verinnerlichung bis zur mystischen Verklärung. Man wird in dem tiefernsten, stimmungsvollen Paukenlied über Goethes Urworte unwillkürlich an Goethes Faust erinnert: „Die Sonne tönt nach alter Weise in Brüdersphären Wettgesang, und ihre vorgeschrieb’ne Reise vollendet sie mit Donnergang.“ — Wolfgang Fortners „Konzert für Streichorchester“ ist eigentlich ein Concerto grosso, das mit prägnanter Thematik einen neuen Klassizismus anstrebt und sich einer rücksichtslosen, harten Stimmführung bedient. Einen fröhlichen Ausklang brachte die „Lustige Ouvertüre“ von Gerhard Strecke in frischem, gefälligen Tone, erfüllt von reizvollen Unterhaltungswerten. Die Komponisten dirigierten ihre Werke selbst.

In der Bewertung künstlerischer Ereignisse tritt der Chorgesang immer noch unverdient in den Hintergrund. Da aber eine Erneuerung des deutschen Musiklebens weniger von der Instrumentalmusik als vielmehr vom Vokalen zu erwarten ist, möge zum Schluß noch eine Veranstaltung der ausgezeichneten „Berliner Solistenvereinigung“ unter Leitung von Waldo Favre Erwähnung finden. Er brachte in geschickter Programmaufstellung geradezu einen Querschnitt durch das gegenwärtige Chorschaffen mit Werken von Schmalstich, Georg Schumann, Paul Graener, E. N. v. Reznicek, Georg Vollerthun mit seinem erstaufgeführten,

ſtarken und echten „Prooemion", dazu Uraufführungen jüngerer Tonſetzer. Am eindringlichſten tritt wertvolle ſchöpferiſche Begabung in dem achtſtimmigen Pſalm von Fritz Werner-Potsdam zu Tage. Erſtaunlich iſt die Gewandtheit der polyphonen Geſtaltung, die glückliche Wahl prägnanter Ausdrucksmittel in Verbindung mit aparten Harmonien. Kurt von Wolfurts Können gipfelt in dem ernſten und gediegenen ſtimmungsvollen Chorlied „Die Scholle", während ſein Trinklied Vorbilder der Vergangenheit aufſucht und ſein Landsknechtslied in Parodie ausartet. Fritz Hemmann findet in freier harmoniſcher Geſtaltung voll kühner Chromatik eigene Wege eines impreſſioniſtiſchen Chorſtils. Trotz mancher Unausgeglichenheiten auch hier Anſätze einer bemerkenswerten Begabung.

Zweiter Deutſcher Komponiſtentag in Berlin.

Tagung im Herrenhaus — Feſtkonzert mit Uraufführungen.

Von Fritz Stege, Berlin.

In Anweſenheit des Reichsarbeitsführers Hierl und des Stellvertretenden Gauleiters Görlitzer, ſowie der drei Geſchäftsführer der Reichskulturkammer und ausländiſcher Gäſte begann der vom Berufsſtand der Deutſchen Komponiſten einberufene Komponiſtentag mit einer Verſammlung im ehem. Herrenhaus. Nach der Begrüßungsanſprache des Stellvertr. Vorſitzenden Hugo Raſch führte der Geſchäftsführer Seeger aus, daß die wirtſchaftliche Lage des Komponiſtenſtandes noch verbeſſerungsbedürftig ſei, jedoch hätten Einzelaktionen wie die Einführung von Sendereihen im Rundfunk, Preisausſchreiben u. dergl. wertvolle Förderungen gebracht. Neue Aufgaben erwachſen auf dem Gebiet der Filmmuſik, Kammermuſik und Unterhaltungsmuſik, zur Behandlung von Spezialfragen ſind Ausſchüſſe für Kirchenmuſik und neuzeitliche Blasmuſik im Einvernehmen mit dem Heeresmuſikinſpizienten gebildet. Die Einnahmen der Stagma, der Wirtſchaftsvertretung des Komponiſtenſtandes, haben ſich in den letzten Geſchäftsjahren um zwei Millionen erhöht, für Wohlfahrtszwecke ſtanden anderthalb Millionen zur Verfügung, die Reichsmuſikkammer erhielt zu Unterſtützungszwecken 162 000 Mark.

Anſchließend ſprach der Führer des Berufsſtandes, Prof. Dr. Paul Graener, über das Verhältnis von Komponiſt und Volksſtaat. Der Staat habe ein Mäzenatentum übernommen, wie es in ähnlichem Umfang noch nicht dageweſen ſei. Graeners von Leidenſchaft und Geſinnungsreinheit getragene Worte wandten ſich gegen den Uraufführungswahn, der ein Werk zur Tagesware erniedrige, er forderte fachliche Vorbildung der Kritiker und wohlwollende Haltung des Publikums. Zur Förderung neuzeitlichen Schaffens ſchlug er Diskuſſionsabende der örtlichen Orcheſterverbände vor. Der Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, regte die Schöpfung nationalſozialiſtiſcher Feſtmuſiken an und brachte weitere praktiſche Kompoſitionsvorſchläge an. Zum Schluß ſtattete Staatskommiſſar Hans Hinkel dem Führer den Dank der Kunſtwelt ab.

Das Feſtkonzert des Komponiſtentages ſtand im Zeichen endgültiger Rückkehr zur gefühlsmäßigen Melodik und zur unproblematiſchen Muſizierfreudigkeit. Der vornehme Unterhaltungswert überwog, die Gefahr des epigonenhaften Charakters blieb umſo weniger vermieden, als die künſtleriſche Subjektivität ſelten zwingend in Erſcheinung trat. Entſcheidend war der ſeeliſche Gewinn des Abends, der nach dem lebhaften Beifall zu ſchließen überaus ſtark war. Beſonders bezeichnend war für den Charakter der dargebotenen Schöpfungen die uraufgeführte „Kleine Liebesgeſchichte" von Walter Berten, die ſich auf eine geſchickte Aneinanderreihung von alten Volksliedern beſchränkte. Orcheſterlieder von Max Doniſch gefielen dank ihrer ſtimmungsvollen, echt empfundenen Melodik, geſchmackvolle Einfälle verriet Werner Egk in ſeinem Vorſpiel zur „Zaubergeige", Sigfrid Walther Müller war mit „ſieben deutſchen Tänzen und Fuge" vertreten, die reiche Fantaſie, aber eine zeitweilige gedankliche Überlaſtung aufwieſen, weite Verbreitung verdient Karl Gerſtbergers Konzert für Streichorcheſter, in dem verheißungsvolle eigene Gedanken aufklingen. Die bewußte Abkehr von

jeder Kompliziertheit trat ebenfalls in einer „Suite aus einem Kindermärchenspiel" von Mark Lothar zu Tage, kleine, leichtfaßliche Stücke, in denen kindhafte Gefühlserlebnisse ihren musikalischen Ausdruck fanden. Eine Uraufführung bot Friedr. W. Rust in seinem „Sommertag am Lido", der von recht billigen Einfällen zehrt, aber ohne Frage eine wertvolle Bereicherung der Caféhausmusik darstellt, für deren Gebrauch das Werk ausdrücklich bestimmt ist.

Das Konzert war das erste fruchtbare Ergebnis der von Paul Graener aufgestellten Forderung nach einer Erneuerung der deutschen Unterhaltungsmusik. Das Orchester des Reichssenders Berlin unter den Dirigenten Raabe, Graener, Görner und den Komponisten, die Solisten Henny Wolf u. a. verdienten sich aufrichtigen Dank.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Den diesjährigen Reigen der großen Gürzenich-Konzerte eröffnete Hans Pfitzner, der vor einem übervollen Hause und stürmisch gefeiert, Robert Schumanns „Genoveva"-Ouvertüre und die, gleichermaßen zu seinen Lieblingswerken zählende Pastorale Beethovens getreu seinen eigenen Leitsätzen in „Werk und Wiedergabe" im Sinne ihrer Schöpfer erklingen ließ, dazu Gieseking in dem Pfitznerschen Es-dur-Konzert, das ihm vom Komponisten dem Vernehmen nach gewidmet werden soll, und das er mit sattem Anschlag und vollendeter Technik darbot. Auch die NS-Kulturgemeinde trat mit ihrem ersten Orchesterabend auf den Plan und hatte dazu den, hier in Köln noch nicht gehörten Wilhelm Kempff gewonnen, der Beethovens E-dur-Konzert in grunddeutscher Weise nachschuf und sich einen starken Erfolg holte. Heribert Weyers, der jugendliche, dem neugegründeten Orchester an die Spitze gesetzte Dirigent, erwies sich in diesem Werk als gewandter und musikalisch ernsthafter Begleiter, desgleichen in Mozarts Es-dur-Hornkonzert, dessen Solopart Wilhelm Bernoeft-Körner mit erlesener Kunst und makelloser Virtuosität wiedergestaltete. Außerdem bot der wertvolle Abend die, von Prof. Sandberger entdeckte Partita Haydns mit Orgel und Cembalo unter Mitwirkung des Domorganisten H. Bachem und des Rundfunkpianisten Hans Haaß sowie Schuberts „Zauberharfen"-Ouvertüre, alles in feinster Ausarbeitung und dankbar aufgenommen. Entsprechend ihrem Grundsatz, gute Musik auch in die Vororte zu tragen, bot die NSK unter ihrem Kreisobmann Stromm, unterstützt wieder durch Bernhoeft-Körner, in Köln-Kalk Musik von Mozart, Beethoven, Schubert und Reger unter Mitwirkung der Geigerin Kisselbach und unter Hinzunahme von Dichtungen Hermann Löns'. Im ersten Meister-Konzert erschien als gefeierter Gast Heinrich Schlusnus, der Lieder von Schubert, Beethoven, dem im Kriege gebliebenen Kuhn, von Look und Wolf tonvollendet und beseelt darbot und, ebenso wie sein Begleiter Seb. Peschko lebhaft bedankt wurde. An ortsansässigen Künstlern stellten sich erneut Heinz Lohmann mit der, ihm besonders liegenden Musik Debussys, Chopins und Liszts vor, desgleichen das Trio des Pianisten Ottersbach, von dem wir Beethovens Es-dur op. 1, Brahms d-moll-Trio und Schumanns d-moll-Geigensonate in gediegener Form zu hören bekamen, letztere durch den Rundfunkgeiger Rudi Rhein vortrefflich wiedergegeben. Georg Harten machte als Pianist in Werken aller Stilarten auf sich aufmerksam vor allem in der Kleinarbeit zuverlässig, und Harry Blank aus Amerika zeigte in Liedern von Schubert, Brahms und Wolf gute Vertrautheit mit deutscher Musikart, am Flügel von dem Meisterbegleiter Conraad van Bos unterstützt. Die Literarisch-Musikalische Gesellschaft gab Proben aus bekannten Opern unter Mitwirkung junger, noch weniger bekannter Künstler (Sopranistinnen Lilly Richter, Maria Obladen, Grete Schmalz, Altistin Lore Paxmann, Tenor Marcel Frommont, Bariton Gottfr. Stumm, Pianist Elif Richter), untermalt durch Anekdoten aus dem Leben der Opernschöpfer, ein wohlgeungenes Unternehmen. An neuer Musik hörte man, vom Kastert-Quartett ausgeführt, Hermann Schröders e-moll-Streichtrio, Wilhelm

Malers Streichquartett und eine Ballade Kaſpar Röſelings, alles Kölner Muſiker, um neue Wege mit Ernſt bemüht. Wieder bereicherten Abendmuſiken geiſtlicher Art das einheimiſche Muſikleben, ſo in der Karthäuſer- und der Antoniter-Kirche, wo Hans Hulverſcheidt als Organiſt, W. Iſſelmann als Geiger, Engel als Gambiſt u. a. m. Werke Pachelbels, Roſenmüllers, Buxtehudes ſtilgetreu zum Klingen brachten. Auch das Sängerleben fand mit Beginn des Frühwinters ſeinen Auftrieb: Bayeriſche Oſtmarken-Sänger aus Regensburg unter Otto Schleers zwingender muſikaliſcher Leitung ſangen im Gürzenich Werke um die Leitgedanken: Kampf und Arbeit, Stille Weiſen, Jägerchöre und überzeugten von ihrer hohen muſikaliſchen und ſängeriſchen Kultur, wie auch der Humor in einer Nachfeier in der Wolkenburg, vom Heiteren Oſtmarken-Quartett getragen, zu ſeinem Rechte kam und Anſprachen des Oberbürgermeiſters von Regensburg, Dr. Schottenheim, wie des Kölner Männergeſangvereins (Dr. Klefiſch) die treue Kameradſchaft der Sänger beider Landſchaften betonten. Der Kölner Männerchor beging feſtlich ſein 25. Stiftungsfeſt unter Chordir. Weber, der obengenannte Kölner Männergeſangverein reiſte nach Münſter und holte ſich dort unter Eugen Papſt neue Lorbeeren. Im Opernhauſe gab es Neueinſtudierungen des Lortzingſchen „Zar und Zimmermann" unter der muſikaliſchen Leitung des jugendlichen, aber muſikaliſch vollwertigen Max Schulte, der Mozartſchen „Zauberflöte", worin der neugewonnene Auguſt Griebel ſich als wertvoller Gewinn der Bühne auswies, des „Fliegenden Holländers" unter Fritz Zauns überlegener Leitung und mit dem, bisher im Operettenfach tätigen, in ſein neues Aufgabengebiet famos hineingewachſenen Mathias Steland als Erik, weiter der „Carmen" mit der, an unſerer Hochſchule erſt kürzlich abſolvierten Marietheres Henderichs als ausgezeichneter Titelvertreterin und die Uraufführung der Tanzlegende „Die heilige Fackel" von Ernſt von Dohnanyi, einem, geſchickt folkloriſtiſche Elemente aus der Palette Béla Bartoks in eine fein romantiſche Muſik einfügenden Werk, ſodann diejenige der „Bayeriſchen Tanzbilder" von Werner Egk nach deſſen Konzert-Suite „Georgika", die jedoch Humor und ſaubere Faktur vermiſſen ließen und den „Muſikaliſchen Spaß" allein in Tonartverrenkungen und Bläſerausſchreitungen ſuchen. Inge Herting hatte ſich der ſchwierigen choreographiſchen Aufgaben mit Glück unterzogen, und Erich Riede leitete, ebenſo wie Egk die Werke mit Überlegenheit. Der Reichsſender Köln, durch den, von einem Orkan verurſachten Sturz ſeines Sendeturmes eine Zeit lang in ſeiner Arbeit eingeengt, bot bald wieder das Bild lebhafter Tätigkeit. So hörte man in der Stunde junger Komponiſten Geigenſtücke des verſtorbenen Ewald Sträſſer, volkstümliche Lieder Nikolaus Spanuths, Paul Graeners gediegene Flöten-Klavierſtücke und ein Klarinettenſpiel Fritz Zimmermanns, anregende und gekonnte Muſik. Liſelotte Mann als ausgezeichnete Altiſtin, Gertr. Kiſſelbach als Geigerin, Fritzſche als Flötiſt, Egbert Grape als Pianiſt trugen zu einem guten Gelingen bei. Unter Dr. Buſchkötter ſpielte Siegfr. Schultze Rachmaninoffs c-moll-Klavierkonzert, nicht immer farbig genug, während Karl Delſeit in Beethovens Chorfantaſie wieder Proben eines außergewöhnlichen Könnens ablegte. Von Georg Schumann hörten wir die warmgetönte Ouvertüre „Lebensfreude", als junge Pianiſtin Suſi Mayweg in Tſchaikowskys G-dur-Konzert, das ſie gewandt beherrſchte, ein Oſtinato und Fuge von Hermann Erpf, mehr erſonnen als erfühlt, ein leichter zugängliches Divertimento für Klarin., Fagott und Flöte des Graenerſchülers Joachim Kötzſchau und die, ſ. Zt. preisgekrönte Suite für Geige und Klavier von Karl Haſſe. Wertvoll bleibt die Sendereihe: Weſtdeutſchland ſtellt vor, wobei man als ausſichtsvolle Talente die Sopraniſtinnen Elly Müller und Charlotte Hauptmann, den Baſſiſten F. Meurs und den Pianiſten F. Iſſelmann kennen lernte. Als Begleiter der, ſoeben genannten hausmuſikaliſchen Sendung zeigte ſich Martin Steinkrüger erneut im Beſitz ſtärkſter muſikaliſcher Anlagen. Die Hochſchule für Muſik verlor in dem, in den Ruheſtand tretenden Prof. Karl Körner einen, neben Bram Eldering den Ruf der Anſtalt mitbegründenden Violinmeiſterlehrer und hatte zudem den Tod ihres einſtigen Theorielehrers und Bibliothekars Prof. Franz Bölſche zu beklagen, der als Meiſter eines Volkmar Andreae, Kunſemüller uſw., als Verfaſſer einer weitver-

breiteten Harmonielehre, als Bearbeiter der Werke Valentin Hausmanns und Melchior Franks in den „Denkmälern d. d. Tonkunst", endlich aber auch als Komponist einer, die Wege seiner ehemaligen Lehrer Spitta und Bargiel weiter verfolgenden und edle Brahmsnachfahrenschaft beweisenden F-dur-Sinfonie, mehrerer Motetten und Lieder sowie der Konzertouvertüren „Hero und Leander" „Othello", „Tragödie der Menschen" bekannt und geachtet.

Musik in Leipzig.

Von Gerhard Schwalbe, Leipzig.

Eine wahre Hochflut von musikalischen Veranstaltungen begann in den letzten Tagen des Oktober. Leipzig rechtfertigt seinen Ruf als Musikstadt, zumindest was die Menge der Veranstaltungen anbetrifft. Aber auch die Qualität des Gebotenen läßt kaum Wünsche offen. Überall, im Gewandhaus selbstverständlich, in den Sinfoniekonzerten der NS-Kulturgemeinde, im Konzert des Landeskonservatoriums hörte man ausgezeichnete Leistungen der betreffenden Orchester. Es ist erstaunlich, wieviel gute Orchestermusiker Leipzig in seinen Mauern beherbergt. Auch in der Kammermusik waren sehr gute Leistungen einheimischer Künstler zu hören. Die Auswahl der erklingenden Werke geschieht nach einer Tradition, die sich hauptsächlich an die Namen Beethoven, Brahms und, erfreulicherweise, Bruckner knüpft. Dazu treten im Berichtmonat noch besonders Schumann und Schubert. Werke der neuen Musik werden sehr vorsichtig in die Programme aufgenommen, und meist sind es dann solche, die dieser großen Tradition irgendwie verbunden sind. Leipzig ist immer konservativ gewesen, und vielleicht entspringt aus diesem Wesenszug eine Aufgabe für die Zukunft: die große, klassische und nachklassische Musik der Gegenwart immer wieder in vorbildlicher Weise vorzuführen, die Tradition des vergangenen musikalischen Zeitraums zu bewahren. Daß das gegenwärtige Schaffen auch in Leipzig zu seinem Rechte kommt, dafür setzt sich konsequent nur die NS-Kulturgemeinde mit den Kammermusiken im Gohliser Schlößchen ein. Für die Darbietung von Musik lebender Leipziger Komponisten muß man dankbar sein, zumal sich manches sehr wertvolle Werk darunter fand. Man wird diese Kammermusiken immer mit Spannung erwarten. Erfreulich ist auch, daß die Universitätskantorei in ihrem Arbeitsplan Chormusik der Gegenwart ankündigt. Von dem bedeutenden Schaffen eines Pepping, um nur einen Namen zu nennen, ist hier noch verzweifelt wenig bekannt. Und die Hörerschaft? Der Besuch der meisten Konzerte ist ausreichend, einzelne Konzerte waren sogar sehr gut besucht, so vor allem Solistenkonzerte. Bedauerlich ist, daß in diesem Winter nicht der Versuch gemacht wird, die Jugend zur Musik zu führen. Unter den Orchestern müßte sich doch eines finden, das seine Hauptproben für die musikliebende Jugend zugänglich macht. Man würde damit nur der eigenen Zukunft dienen.

Im Gewandhaus erinnerte im ersten Konzert eine umkränzte Büste Nikischs an dessen achtzigsten Geburtstag, was als Symbol des Willens zu einer glanzvollen Tradition gewertet werden mag. GMD Hermann Abendroth bewies wieder eindringlich, daß er als hervorragender Orchesterleiter durchaus berufen ist, diese Tradition fortzusetzen. Das erste Werk dieser Spielzeit, Bachs D-dur-Suite, ließ nun allerdings gleich die kleinen, im Rahmen des Ganzen aber unwesentlichen Nachteile dieser Tradition spüren. Das für Bach zu große Orchester, die auf die Bezirke eines klassischen Adagios gehende Ausdeutung des „Aïr" ergaben einen zwar eindrucksvollen, aber „klassisch" gefärbten Bach. Abendroth neigt dazu, lyrische Stellen breit im Tempo und tief ausschöpfend zu nehmen, was für Bach nicht günstig ist, — für Bruckner übrigens auch nicht —, was aber der romantischen Musik unbedingt zugehörig ist. Schumanns B-dur-Symphonie erklang denn auch in einer schlechthin vollendeten Form. Sigrid Onégins Stimme klingt ausgesprochen norddeutsch, ohne südliche Wärme, weshalb ihr auch Italiener wie Jomelli weniger liegen als etwa Händel. Infolge der absoluten, technischen Beherrschung der Stimme fesselt ihr Gesang immer in starkem Maße. Beste Tradition verkörperte der Brahms-Abend mit der 3. Symphonie, dem Klavierkonzert d-moll (Solistin die ausgezeichnet spielende

Elly Ney) und der akademiſchen Feſtouvertüre, deren innere Unzeitgemäßheit allerdings ſehr ſpürbar wurde. Das 3. Konzert brachte als Hauptwerk Bruckners 6. Symphonie. Hier heißt es allerdings mit Traditionen brechen. Dieſe Symphonie liegt nun ſchon längere Zeit in ihrer urſprünglichen Geſtalt wieder vor; die techniſchen Schwierigkeiten, die ſich einer Aufführung in der Urfaſſung vielleicht entgegenſtellen können, müßte man im Gewandhaus zu allererſt überwinden können. Wenn auch der Notentext beider Faſſungen nicht allzu ſtark von einander abweicht, ſo iſt doch die Dynamik eine grundſätzlich andere. Die großen Orcheſtercrescendi ſind Zutat der Bearbeiter, Bruckner ſelbſt hat eine flächenhafte, orgelmäßige Dynamik. So kann es geſchehen, daß bei Bruckner im erſten Satz mehrmals ff verlangt wird, während die Schalkſche Bearbeitung pp vorſchreibt. Aus Gründen der Werktreue muß man die Urfaſſung verlangen, nachdem ſie uns nun endlich zugänglich iſt. Georg Kulenkampff ſchenkte der melodien- und klangfreudigen ſchottiſchen Phantaſie von Max Bruch ſein beſeeltes Spiel und den Adel ſeines Tons. Das 4. Konzert brachte ſlaviſche Muſik. Die 1908 entſtandene ſymphoniſche Dichtung des Polen Karlowicz, die als programmatiſche Grundlage die tragiſche Liebesgeſchichte eines Geſchwiſterpaares hat, zeigt wenig nationale Eigenheiten. Sie iſt durchaus der Orcheſtertechnik eines Richard Strauß verbunden. In der Inſtrumentation und in der techniſch ſehr geſchickten Auswertung der melodiſchen Einfälle liegt ihre Hauptſtärke. Abendroth geſtaltete das Werk mit großer Liebe. Dem a-moll-Violinkonzert Dvořáks, das echte Töne eines fremden Volkstums anſchlägt, war Cecilia Hanſen eine ausgezeichnete Mittlerin. Die hohen dirigentiſchen Fähigkeiten des Gewandhaus-Kapellmeiſters ſtellte die außerordentlich eindrucksvolle Darbietung der Pathétique Tſchaikowskys vor Augen.

Die von der NS-Kulturgemeinde veranſtalteten Konzerte unter Leitung von GMD Hans Weisbach begannen mit einem Beethoven-Abend, der eingeleitet wurde mit einer Paſſacaglia von Albert Jung, einem gegenwärtig häufig geſpielten Komponiſten. Dieſes Werk verwendet ein rhythmiſch und harmoniſch reich differenziertes Thema als Grundlage einer weitgeſchwungenen, weſentlich vom Orcheſterklang her beſtimmten Entwicklung. Es fehlt dem Werk das kecke Draufgängertum, das neue Bahnen ſucht, aber die müheloſe Beherrſchung der muſikaliſchen Ausdrucksmittel, die ins Großartige drängende Steigerung — wobei mit dem Einſatz der Orgel m. E. ſchon zu viel getan iſt — ſichert dem Werk eine gute Wirkung. Das c-moll-Konzert wurde von Beltz-Berlin ſehr gut geſpielt und vom Orcheſter gut begleitet. Der Eroica fehlte an manchen Stellen etwas Plaſtik, vielleicht mit hervorgerufen durch die etwas zurückhaltende Führung von Weisbach. Im 2. Konzert wurde Mozarts Bläſerſerenade (K. V. 361) mit großer Genauigkeit und Pünktlichkeit des Zuſammenſpiels vorgetragen, wiederum ein Beweis, über welch ausgezeichnete Künſtler unſere Leipziger Orcheſter verfügen. Nur wenn dieſes Können des Einzelnen als Grundlage des Muſizierens vorhanden iſt, kann es zu einer ſolchen hervorragenden Geſamtleiſtung kommen, wie ſie die nachfolgende Aufführung von Bruckners 5. Symphonie darſtellte. Man muß GMD Weisbach, der der Aufführung einen genialen Schwung verlieh, dankbar ſein, daß er uns die Urfaſſung bot, — bei der heißen Liebe und dem tiefen Verſtändnis dieſes ausgezeichneten Dirigenten für Bruckner eine Selbſtverſtändlichkeit. Die Fünfte hat eine weſentlich ſtärkere Veränderung erfahren als die Sechſte. Weitgehende Änderungen im Notentext, vor allem andere Inſtrumentierung — die Blechbläſer rücken noch mehr in den Vordergrund — geben einen ſehr veränderten Klangeindruck. Das Weſentliche iſt aber auch hier eine ganz andere Dynamik. Dieſe grundſätzliche Veränderung vermag zu beleuchten, wie ſehr wir noch am Anfang einer wirklichen Bruckner-Erkenntnis ſtehen. Bruckner wird vielleicht der Muſiker des 19. Jahrhunderts ſein, der der Zukunft noch das Meiſte zu ſagen hat.

Eine ausgezeichnete Leiſtung bot auch das Orcheſter des Landeskonſervatoriums. Was dem Orcheſter vielleicht an letzter Kultiviertheit des Klanges fehlt (die wenig gute Akuſtik des Saales wirkt auch vergröbernd), wird durch das friſche, unbekümmerte Anpacken und die noch nicht vom Berufszwang getrübte Begeiſterung der Spieler reichlich wettgemacht. Die unvollendete Schubertſche Symphonie und die Tragiſche Ouvertüre von Brahms hätten nicht

beſſer geſpielt werden können. Daß die Brucknerſche romantiſche Symphonie einem Schülerorcheſter ſo gut gelang, zeugt von der hohen Qualität des Unterrichts. Walther Daviſſon war dem Ganzen ein ausgezeichneter Führer. Er iſt beſonders den Geigern zugetan, die mit großer Intenſität des Klanges und ausgezeichnetem Schwung ſpielen. Es kam dafür an manchen Stellen zu einem in der Partitur nicht beabſichtigten Zurückdrängen beſonders der Holzbläſer. Erfreulich bei der Wiedergabe der Symphonie war das Einhalten der Grundzeitmaße.

Die erſte Kammermuſik des Gewandhauſes, ausgeführt vom Gewandhausquartett (Wollgandt, Wolſchke, Herrmann, Eichhorn), zu dem noch Richard Lindner (Viola) und Carl Bartuzat (Flöte) traten, brachte Beethovens Es-dur-Quartett op. 74, die Serenade op. 25, das Quintett op. 29. Das Zuſammenſpiel war ausgezeichnet, der Klang von höchſter Gepflegtheit; über Einzelheiten der Auffaſſung beſonders im Quartett kann man anderer Meinung ſein, doch war die vorgetragene durchaus einwandfrei, lediglich etwas mehr Temperament hätten manche Stellen vertragen. Eine ausgezeichnete Kammermuſikvereinigung beſitzt Leipzig im Weitzmann-Trio. Ohne übertriebene, gefühlvolle Breite in den langſamen Sätzen, mit beſchwingtem Feuer in den raſchen wurde das Brahms'ſche Klavierquartett op. 25 geſpielt. Ausgezeichnet auch das Geiſtertrio Beethovens, das das tadellos abgeſtimmte Zuſammenſpiel beſonders überzeugend zeigte. Ernſt Oſterkamp ſang einige Balladen von Loewe und Lieder von Brahms unter kluger Verwendung ſeines ſchönen Pianos und unter Verzicht auf handgreifliche Dramatik. Ein Sonatenabend Mlynarczyk-Grundeis brachte Bachs E-dur-Sonate, bei der man das Cembalo vermißte, Beethovens Kreutzer-Sonate und die gegen Kriegsende entſtandene Violin-Sonate Pfitzners. Das Zuſammenſpiel der beiden Künſtler zeigt noch nicht dieſes reſtloſe Aufeinander-abgeſtimmt-Sein, wie es gerade Beethoven und Pfitzner erfordern. Pfitzners herrliche Sonate kam aber dennoch beſonders im letzten Satz ſehr gut heraus. Auch das Genzel-Quartett brachte einen Kammermuſikabend mit Werken von Brahms, Mozart und Dvořak, den ich leider nicht beſuchen konnte.

Es iſt in Leipzig durchaus noch nicht durchgedrungen, — ſelbſt bei Leuten, die es wiſſen müßten —, daß die für unſer Muſikleben mit bedeutungsvollſten Veranſtaltungen die kammermuſikaliſchen Morgenfeiern im Gohliſer Schlößchen ſind. Hier iſt beinahe die einzige Gelegenheit in Leipzig, Muſik der Gegenwart zu hören. Die Auswahl der aufgeführten Werke zeugt von der kundigen Hand Dr. Rubardts. Vielleicht entſchließt man ſich auch einmal zu einer etwas gründlicheren Werbung, damit der kleine Saal nicht nur zur Hälfte beſetzt iſt. Der Dresdener Paul Thilmann (geb. 1906) brachte mit ſeinem Streichquartett ein eindringliches Werk zur Uraufführung. Herbe Grundſtimmung, männliche Thematik ſind Ausfluß einer der Gegenwart offenen Geiſteshaltung. Gute kontrapunktiſche Arbeit verrät den Grabner-Schüler. Das einfallsreiche Werk läßt mit Spannung weitere Schöpfungen erwarten. Ein Klavier-Quintett von Joſef Mraczek konnte dagegen in ſeiner Grundhaltung nicht das ſeeliſch Wertvolle der neuen Zeit anſchlagen. Bei aller melodiſchen und harmoniſchen Erfindung, die allerdings das Salonhafte manchmal ſtreift, vermag das Werk nicht wirkliches muſikaliſches Erleben zu vermitteln. Die 3. Kammermuſik brachte ausſchließlich Werke von Walter Niemann. Aus dieſer Muſik können die Klavierkomponiſten unſerer Tage viel lernen. In Niemann wird eine Tradition bewahrt, die nicht erlöſchen darf. Der völligen Entperſönlichung des Klaviers, die die „moderne" Muſik vergangener Tage „propagierte", wird hier das intenſive Eingehen auf ſeine klanglichen Möglichkeiten gegenübergeſtellt. Niemann dürfte nahezu der einzige Komponiſt unſerer Gegenwart ſein, für den das Klavier noch alle Klangindividualität beſitzt und deſſen Muſik weſentliche Impulſe aus dem Klang des Inſtrumentes erhält. Und das iſt etwas, was uns in der Gegenwart nicht verloren gehen darf. Die Suite im alten Stil „Das Haus zur goldenen Waage", ein Werk, das dank ſeiner hohen Kultur viele Freunde finden wird, ſetzt barocke Feierlichkeit und Fröhlichkeit in eine dem heutigen Menſchen unmittelbar verſtändliche Sprache um. Die zwei Barcarolen, Werk 144, und die Doppelſzene „Venezianiſche Gärten" ſind kleine Wunderwerke der Klavierklangkunſt. Daß man auch bei den Komponiſten, die von ganz anderer Seite herkommen auf Stellen Niemannſcher Prägung

stößt, bewies die „Sonatina für Klavier" von Grabner, die im langsamen Satz, allerdings von einer anderen Kompositionsgrundlage aus, ebenfalls eine intimere Klangkunst anstrebt. Das Werkchen ist ein Musterbeispiel für die aufrichtige Schlichtheit gegenwärtiger Musik. In diesem klaren, formgebundenen Musizieren liegen viele Möglichkeiten einer fruchtbaren, zukünftigen Entwicklung beschlossen. Dieselbe Kammermusik brachte zwei Werke eines Grabner-Schülers: Eine Choral-Partita für ein Tasteninstrument — von Prof. Högner auf einem neuerstandenen und ausgebesserten Positiv von schönem Klang vorgetragen — und eine „Abendmusik" für zwei Violinen, Violoncell und Tasteninstrument (Cembalo) von dem 26jährigen Karl Thieme. Dieses letzte Werk war zweifellos die wertvollste Entdeckung an neuer Musik, die man bisher in diesem Winter in Leipzig machen konnte. Ein inniger und volkstümlicher Humor, der Fritz Reutersche Züge trägt, eine kecke Musizierlaune spricht aus diesem Werk. Wie in dem die Satzfolge beschließenden Quodlibet das Volkslied „Wenn ich ein Vöglein wär" und das Rathgebersche „Alleweil ein wenig lustig" gegeneinander ausgespielt werden, das ist wirklich wurzelechtes und allgemein verständliches Musikantentum. Ein ausgezeichneter Einfall dieser Art ist z. B. das Wiederaufnehmen des Themas durch das Cembalo. Thieme hat hier das Cembalo für die neue Musik entdeckt. Ihm ist das Instrument nichts historisches mehr, es wird in durchaus neuer Weise organisch in diese Spielmusik einbezogen. Die kontrapunktische Kunst ist bei einem Schüler Grabners selbstverständlich auf der Höhe, aber wie hier das Thema im mehrfachen Kanon und in der Vergrößerung gebracht wird, das beweist ein über das Durchschnittliche weit hinausgehendes Können. Thieme hat mit diesem Werk einen großen Schritt vorwärts getan. Wenn seine Partita nicht in der gleichen Weise begeistern konnte, so liegt das einmal an der spröderen Art dieser Musik, zum anderen an dem Vortrag auf einem einmanualigen Positiv, das naturgemäß den Cantus firmus nicht deutlich genug heraustreten läßt. Man hat den Eindruck, daß choralische Cantus-firmus-Arbeiten den jungen Komponisten schwer fallen. Die Kontrapunktik hat etwas Unruhvolles, Zerfahrenes in sich. Zweimal hörte man in den Gohliser Kammermusiken Lieder: Hans Voigt, Dresden (geb. 1906), brachte einige Kinderlieder zur Erstaufführung, Hermann Wagner (geb. 1912) 6 Lieder nach Gedichten Stefan Georges. Das Lied ist als Kompositionsform heute kein Problem. Hier sind alle Möglichkeiten der Formung ausgeschöpft. Deshalb kann die Komposition eines Liedes keinen Aufschluß über die Ursprünglichkeit seines Schöpfers geben. Neue Formen finden — beileibe nicht mit dem Intellekt erfinden —, das allein bestimmt die Schöpferkraft des Musikers und den Gang der musikalischen Entwicklung. Die Lieder Voigts — von Käthe Brinkmann recht gut vorgetragen — sind kleine gefällige, von einer impressionistischen Harmonik her bestimmte Stücke, ohne daß sie weitere seelische Bezirke streifen. Wagner tritt mit Mitteln moderner Harmonik — leider infolge ungünstiger Aufstellung des Klavieres schlecht zu beurteilen — und mit expressionistischer Führung der Singstimme den Gedichten gegenüber. An den Gedichten Stefan Georges sind schon manche gescheitert, wahrscheinlich weil ihre bis ins letzte gehende Geformtheit einer Neuformung durch die Musik stärkste Widerstände entgegensetzt. So blieb, trotz der erkennbaren Begabung Hermann Wagners, der Eindruck zwiespältig.

Ein eigenartiges Werk führte der 27jährige norwegische Komponist Geirr Tveit vor. „Baldurs Draumar" ist ein Bühnenwerk in 3 Aufzügen für großes Orchester. Es versucht, nach den Worten Tveits, in symbolischer Handlung die von Tanz und Mimik getragen wird, den Gottglauben und die Lebensweisheit des Nordens darzustellen. Die alte symbolische Bedeutung des Lichtgottes Baldur als Überwinder der finsteren Mächte, denen er dann wieder unterliegt — der großartige Mythos der Jahreszeit —, verbindet sich mit den Ideen neuerer, religiöser Bewegungen, die den Kampf germanischer Gottvorstellung mit christlicher Heilslehre zu symbolisieren versuchen. Nur wenige, gesprochene Sprüche geben der symbolischen Handlung eine Deutung, alles andere — verlangt der Komponist — soll der Zuhörer aus der Musik erschließen, die die ohne das Wort auskommende Bühnenhandlung vertiefen soll. Das ist zweifellos ein großartiger Versuch, der tatsächlich eine neue Form — die Form des symbolischen Weihespieles — schaffen kann. Man bedauert es, daß man Baldurs Draumar nicht

restlos zustimmen kann. Die Gründe dafür liegen in der Musik, die im Klavierauszug vorgeführt wurde, während die Bühnenhandlung durch ein Programm erläutert wurde. Die Musik ist zu einer ausdeutenden Rolle herabgewürdigt, sie empfängt ihre Impulse lediglich aus der Handlung. Die Formung wirkt in keiner Weise zeugend für die Musik. Nichts geschieht aus musikalischer Notwendigkeit, sondern alles, weil es der Text gerade verlangt. So bekommen die musikalischen Einfälle Tveits das Gepräge des Zufälligen, nicht das des Zwingend-so-seins. Die Pariser Schule des Komponisten verrät sich in der auf harmonische Reizwirkung gerichteten Grundhaltung des Werkes, die dem deutschen Menschen fremd ist. Daß diese Musik den Hörer trotzdem an vielen Stellen packt, liegt an dem starken Stimmungsgehalt, an der ins Mythische weisenden Spannungsgeladenheit besonders der einstimmigen Melodien, nicht zuletzt an der ins Mixolydische und Lydische greifenden, aus dem norwegischen Heimatboden erwachsenen Tonalität. Tveit ist zweifellos ein sehr begabter Komponist, dem — vielleicht ist eine strenge kontrapunktische Schulung hier das Mittel — noch große und überzeugende Werke gelingen können. Ein abschließendes Urteil läßt sich erst geben, wenn das Werk zur Aufführung kommt, die deshalb durchaus Erfolg haben kann, weil der Zug unserer Zeit zum Mythos, zum Symbol hier erstmalig in einer neuen Art erfaßt worden ist.

Musik aus unserer Zeit konnte man in der Motette der Thomaner hören, die nun wieder nach Leipzig zurückgekehrt sind und unter ihrem verehrungswürdigen Meister Straube mit alter Frische und Klangschönheit singen. Neben der oben besprochenen Partita Distlers kamen die „Biblischen Sprüche" für 8stimmigen Chor des Leipzigers Hans Grisch (geb. 1880) zur Uraufführung, ein Werk, das trotz allen technischen Könnens nicht überzeugen kann. Es fehlt die Härte einer neuen Zeit, es fehlt die musikalische Schlagkraft, die etwa Schütz so einzigartig in seiner Musik spüren läßt. Anerkannt werden muß, neben dem satztechnischen Können, die abwechslungsreiche und durchaus gesangliche Führung der Stimmen und das nicht — wie es die neue Chormusik leider oft tut — nach irgendwelchen künstlichen Neuheiten suchende, frische Musizieren.

Im Rahmen des von der Universitäts-Kantorei veranstalteten Heinrich Schütz-Jahres gab es eine Abendmusik mit Werken aus den Deutschen Concerten und den Psalmen Davids, die zu den bedeutendsten musikalischen Geschehen der letzten Wochen zu zählen ist. Auch heute noch stehen wir erst am Anfang der Schütz-Entdeckung, trotz der gewaltigen Fortschritte, die die Erkenntnis des Wertes seiner Musik gemacht hat. Aber gerade die zahlreichen Aufführungen Schützscher Musik in diesem Jahre durch Chöre, die, aus Gründen der Vollständigkeit, auch einmal Schütz singen, beweisen, wie weit man im Grunde noch von einer wirklichen Erfassung entfernt ist. Schütz verlangt eine fanatische Liebe und einen ausschließlichen Dienst. Der unermeßliche Gehalt seiner Werke wird nur von wenigen heute geahnt. Schütz ist nicht „der bedeutendste Vorläufer Bachs" — seine Beziehungen zu Bach sind nebenbei gar nicht so unmittelbar —, er ist einer der ragenden Gipfel der deutschen Musik wie Senfl, Bach, Beethoven, Bruckner. Man kann das Verdienst Friedrich Rabenschlags und seiner Universitäts-Kantorei nicht hoch genug einschätzen, daß er, bei erstaunlich fleißiger und gründlicher Chorarbeit, solche, in jeder Hinsicht hervorragende Schütz-Abende den Leipzigern bietet. Über die gebotenen Werke — nahezu alle Werke mußten aus der Gesamtausgabe ausgeschrieben werden, allein schon ein Beweis für den hohen Idealismus und die Opferwilligkeit dieses Kreises — müßte ausführlich gesprochen werden, wenn man ihren Gehalt auch nur annähernd in Worte fassen wollte. Die Symphonia sacra „Seid barmherzig", der gewaltige Psalm „Lobe den Herren" und der 121. Psalm gehören zu den mächtigsten und, gerade auch in unserer Zeit, eindrucksvollsten Werken der geistlichen Musik. Diese Musik kann wie kaum eine andere unmittelbar auch zu dem musikalisch nicht vorgebildeten Hörer sprechen, besonders wenn sie mit derartig überzeugter Begeisterung vorgetragen wird wie in der Universitätskirche. Die Ausführung mit Anny Quistorp, Hildeg. Schotte, Lotte Wolf-Matthäus, Hans Fleischer, Wilh. Ulbricht und Joh. Oettel war in jeder Hinsicht vorzüglich. Die Heinrich Schütz-Feiern Rabenschlags sind Pioniertaten für eine neue, echte Musikkultur.

Zu berichten bleibt noch über einige Solistenkonzerte, wobei die allgemein bekannten Namen eine ausführliche Würdigung nicht erfordern. Elly Ney brachte ausgezeichnet Schumann zu Gehör, während ihre Darstellung der chromatischen Phantasie und Fuge nicht überzeugen konnte. Jörg Retzmann schreitet auf seinem Weg zur vollendeten Klavierkunst rüstig weiter, wie seine Ausdeutung von Beethovens op. 2, Nr. 3 und sein Chopin-Spiel beweist. Eine hervorragende, sehr erfolgreiche Interpretation des Chopinschen Klavierschaffens bot Raoul von Koczalski. Der Geiger Manén könnte dank seines auch geistig ausgereiften Könnens sicher auch ernsthaftere Musik einwandfrei darbieten. Allerdings wird das Publikum dann kaum so vor Begeisterung rasen wie bei den mit erstaunlicher Technik gebotenen Virtuosenstückchen. Man hält es nicht für möglich, daß bloße Artistik heute noch solchen Eindruck machen kann.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Oper brachte einen neuen „Tannhäuser" heraus. Die Tiefe und die besondere Weihe des Neuen daran war hauptsächlich damit gegeben, daß Wilhelm Furtwängler die Aufführung dirigierte — es geschah dies ganz im Geiste der späteren Wagnerschen Musikdramen, wozu schon die Beibehaltung der Pariser Fassung den äußeren Anlaß gegeben haben mag, mit den breiteren Zeitmaßen, mit der leuchtenden Farbigkeit und der klassischen Klarheit, die das Wesen furtwängler'scher Stabführung charakterisieren. In den Szenenbildern hatte der junge Regisseur Herbert Graf in maßvoller Weise Umgestaltungen vorgenommen, die teilweise wirklich zum Vorteil der Handlung ausfielen. Das Ballett im Venusberg begnügte sich, in der „Auffassung" von Margarethe Wallmann, mehr mit lebenden Bildern als mit lebhafteren Tanzbewegungen, stand also im Widerspruch mit den Anordnungen Wagners. Die Rollenbesetzung war fast durchweg neu. Pistor gab den Tannhäuser, er war anfangs wohl etwas indisponiert, steigerte aber seinen Gesang im III. Aufzug zu packender und ergreifender Dramatik; Frau Anna Bathy von der Budapester Oper, gleichfalls als Gast, sang die Elisabeth, weich und klangschön, fein kultiviert, und mit überzeugender Gefühlstiefe; die Venus der Frau Thorborg atmet den ganzen Zauber weiblicher Unwiderstehlichkeit; die Stimme des Herrn Sved ist für den Wolfram wohl etwas zu hell, erfreut aber durch Gefühlswärme und Durchgeistigung; Herr Hofmann ist ein würdiger Landgraf. Es wäre ungerecht, neben diesen erfreulichen Leistungen der neuen Künstler nicht auch die von der alten Besetzung her bekannten lobend hervorzuheben: so Fräulein Michalskys Hirtenknaben und die Minnesänger der Herren Maikl, Wernigk, Markhoff und Ettl. — In einer späteren Aufführung sang die Elisabeth Fräulein Hilde Konetzni, die jüngere Schwester Anni Konetznis mit jugendlich überschwänglicher Frische und Sicherheit.

Ob die Neustudierung von Meyerbeers „Afrikanerin" gerade eine zwingende künstlerische Notwendigkeit war? Die Schwächen des Werks konnten nur zum Teil und auf Augenblicke verwischt werden — durch die leuchtende und alles überwindende Kraft der Stimme Anni Konetznis (als Selica), durch die packende Größe von Schippers Nelusco, durch den liebreizenden Gesang Luise Helletsgrubers (als Ines) oder die markige Bühnengestalt Alfred Jergers (als Don Pedro); Kurt Baum von der Prager Deutschen Oper, der für Herrn Piccaver einsprang, besitzt eine hübsche Tenorstimme, aber für die Wirkungen, die vom Gesange Vascos ausgehen sollten, hat sie doch nicht die volle Größe. Im Ganzen genommen war diese „Reprise" nicht imstande, die vergängliche Kunst der Meyerbeerschen Oper zu neuem Leben zu bringen.

Im „Parsifal" gastierte Herbert Alsen vom Wiesbadener Opernhaus als Gurnemanz. Insoweit es uns möglich ist, die beglückende Erinnerung an die unnachahmliche Verkörperung dieser Gestalt durch Richard Mayr aus dem Gedächtnis zu bannen, müssen wir die Hochleistung Alsens bewundern, nicht nur in Bezug auf die schöne, dunkel gefärbte Baßstimme und

die hohe Gesangskultur des Künstlers, sondern auch ganz besonders wegen der würdevollen Erscheinung und des vornehmen Spiels. Das Gleiche aber gilt auch von Alexander Kipnis, der bei der zweiten „Parsifal"-Aufführung die Rolle übernahm, sie mit den gleichen edlen Eigenschaften versah und die Szene gleich sicher und dominierend beherrscht. Frau Thorborg hatte hier Gelegenheit, ihren großartigen Frauengestalten eine neue, die der Kundry zuzugesellen; auch in dieser vereinigt sich aufs beste und wirkungsvollste die hohe Musikalität und die angeborne unfehlbare dramatische Empfindung dieser großen Künstlerin. Gunnar Graarud ist ein edelster Parsifaldarsteller, er und Herr Dr. Schipper als Amfortas sind die würdevollsten Repräsentanten des Gralskönigtums. Wiedemann ist ein Klingsor von achtunggebietendem Format. Weingartner leitete die Vorstellung mit großer Linienführung. — Die Neustudierung von Lortzings „Zar und Zimmermann" lebt sich gut ein. Die neue Besetzung brachte die Marie des Fräulein Michalsky: die entzückende Jugendlichkeit ihres Wesens und der Liebreiz der Stimme waren hier am besten Platz.

Auch das erste der Philharmonischen Konzerte stand unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers. Die Haydn'sche Sinfonie mit dem Paukenschlag, Beethovens „Coriolan"-Ouverture und Bruckners Siebente wurden mit dem denkbar stärksten künstlerischen Ausdruck musiziert. Das zweite dieser Konzerte stand im Zeichen Franz Liszts. Der Streit um den schöpferischen Wert der Kompositionen Liszts muß verstummen angesichts seiner Bedeutung als Bahnbrecher für die neuere Orchestersprache. Zwei Liszt-Schüler waren am Werk. Emil Sauer spielte das A-dur-Konzert und Weingartner dirigierte die „Préludes" und die Dantesinfonie (mit dem Männergesangverein und Georg Maikl als Solisten). Die dämonische Flamme der Inspiration des gottbegnadeten Meisters leuchtete hoch empor und riß zu echtem und wohlverdientem Beifall mit. — Die Reichweinschen Konzerte begannen mit einer glanzvollen Aufführung der sonst so stiefmütterlich behandelten II. Sinfonie Bruckners. Vorher spielte Isolde Ahlgrimm ganz ausgezeichnet zum erstenmal das neue Klavierkonzert von Friedrich Bayer, ein von blühender Melodik und reicher harmonischer Farbigkeit getragenes Stück, das immer fesselt, auch wo es sich etwas ins Grüblerische zu verlieren scheint, — denn alle harmonische Freiheit weiß bei Bayer immer wieder in das sinfonische Gesamtgefüge schön einzulenken. Weiche Lyrik und wohlgefällige Rhythmik geben der originellen Eigenart dieses jungen österreichischen Komponisten ihr sympathisches Gepräge.

Das zweite Konzert dieses Zyklus leitete Professor Anton Konrath anstelle des hiefür zuerst in Aussicht genommenen GMD Carl Schuricht. Es führte zu einem vollen Erfolg. Prof. Konrath, der nur allzu lange im Schatten gestanden ist, gehört zu den tüchtigsten Dirigenten Wiens und bewies hier, daß man, wenngleich mit der Marke des „populären Dirigenten" behaftet, dabei doch auch ein großer sein kann. Die „Oberon"-Ouvertüre ist wohl selten so schön disponiert und prachtvoll aufgebaut zu Gehör gebracht worden; und auch Strauß' „Don Juan" und die Erste von Brahms standen auf der Höhe der Wiedergabe. Hiebei verdient auch das Orchester (der „Wiener Symphoniker") sein besonderes Lob. — Auch Oswald Kabasta eröffnete seinen diesjährigen Zyklus von Orchesterkonzerten mit der VII. Sinfonie des von ihm mit besondrer Liebe und feinstem Verständnis betreuten Meisters Anton Bruckner. Vorangestellt war die Zweite „Leonoren"-Ouvertüre und das Haydnsche Cellokonzert, in der alten, nicht-übertünchten Originalfassung, von Emanuel Feuermann mit schöner und klarer Tongebung gespielt. — Eine herrliche Aufführung des Brahms'schen „Deutschen Requiems" war die im ersten Gesellschaftskonzert unter Furtwängler. Der Chor des Singvereins, das eben genannte Symphonie-Orchester, der geniale Dirigent und zwei hervorragende Solisten, Jo Vincent und Alexander Sved, hatten daran gleich hohen Anteil. Von besondrem Reiz und höchster Vollendung war das Sopransolo von Jo Vincent. Gegenüber dem tiefen Eindruck dieser Gesamtleistung braucht ein kleines Bedenken nicht verschwiegen zu werden: es betrifft das fast ununterbrochene Mitgehen der Orgel, das kaum den Intentionen des Komponisten entsprechen dürfte, wenigstens dort nicht, wo es die orchestrale feine Linienführung zu übertönen und zu überfärben droht.

Von den zahlreichen Solistenkonzerten heben wir den Liederabend der Opernsängerin Christl Kern hervor, mit seltenen Liedern von Liszt und noch seltener gehörten Gesängen von Spohr. An diesem Abend kam auch ein Trio von Karl Winkler für Klavier, Oboe (Hans Kamesch) und Klarinette (Leopold Wlach) zur erfolgreichen Erstaufführung. — Pjatigorsky gab ein Cellokonzert, das wiederum von großem künstlerischen Ernst und edler Ausführung in Ton und Vortrag getragen war, mit kostbaren, zum Teil ganz unbekannten Stükken. — Ein junger Wiener Cellist, Nikolaus Hübner, Mitglied des philharmonischen Orchesters, trat solistisch hervor in dem klangschönen Konzertstück für Cello und Orchester von Ernst Dohnányi; er besitzt einen schönen warmen Ton und die Musikalität und absolute Sicherheit, die die Wiedergabe des Stücks erfordert. — Zwei interessante Neuheiten brachte das Popa-Grama-Quartett in seinem diesjährigen, leider als „einzigen" angekündigten Kammermusikabend: ein ausgezeichnet gearbeitetes seriöses Streichquartett von Franz Zeilinger, satztechnisch vollendet und von edelster Klangwirkung, sowie fein empfundene, schlicht ausdrucksvolle Lieder von Ernst Geutebrück (aus Hermann Löns' „Rosengarten") mit Quartettbegleitung.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des „Musikalischen Silben-Preisrätsels"

Von Fritz Müller, Dresden (Augustheft 1935).

Wie die Lösung entstand.

Fritz Müller sitzt der Schalk im Nacken;
Wenn er uns raten läßt, gibt's Zacken.
Das ahnt' ich gleich. Beim ersten Sturme
Vier Steine bröckeln ab vom Turme:
Ja, Heller, Ahle, Schneck' und Hummel,
Die fanden sich zu frohem Bummel.
Wie aber weiter? fragt Freund Fritze
Und schelmisch rückt er seine Mütze.
Ein großer Meister? Neunzehn Laute
Und Schluß mit h! — Wenn ich ihn schaute,
Da müßt' ich wirklich tüchtig lachen.
Na, sollt es sein der Meister Bachen?
Die Lautzahl stimmt, vier Steine sitzen
Und trotzdem gibts noch viel zu schwitzen.
Die Anfangslaute führ'n zum Ziele,
Und Stein auf Stein wird mit Gefühle
Zum Turme stolz jetzt aufgeschichtet;
Der Silbenwald ist stark gelichtet.
Doch bleiben sieben Silben stecken,
Tun hämisch ihre Köpfe recken.
Nun — Riemann hilft aus manchen Nöten,
Mit ihm woll'n wir die Reste töten:
Custode — hei! — und Judenkünig,
Geärgert habt ihr mich nicht wenig.
Da siehst Du, lieber Müller Fritze:
Wir kommen hinter Deine Witze.

Georg Amft.

Die lustige Aufgabe aus dem Augustheft hat unseren Rätselfreunden offenbar viel Freude gemacht. Die Aufgabe selbst, wie auch der aufzufindende Meister, waren Anlaß zu vielerlei Musiken und Dichtungen.

Aus den angegebenen Silben waren folgende Worte zu bauen:

1. *J*udenkünig. 2. Organ. 3. *H*eller. 4. *A*bel. 5. *N*iederschlag. 6. *N*ase. 7. *S*chelle. 8. *E*insatz. 9. *B*ünde. 10. *A*hle. 11. *S*chnecke. 12. *T*auber. 13. *I*mitation. 14. *A*bsolut. 15. *N*oten. 16. *B*egleiter. 17. *A*nsprache. 18. Custode. 19. *H*ummel.

deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten gelesen den Namen unseres

Johann Sebastian Bach

ergeben.

Unter den 121 richtigen Einsendungen fiel der 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) auf: Lisa Telschow, Zehdenick-Jabel;
der 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) auf KM Dominik Mussele k, Wittlich;
der 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) auf Manfred Fladt, Stuttgart;
je ein Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—) auf Adolf Berchtold, Gymn.-Musiklehrer, Mannheim — Maria Bräutigam, Paderborn — Oskar Menzel, München — Erna Zoll Darmstadt.

Neben diesen „Normal"-Preisen können wir aber auch noch eine ganze Reihe von Sonderpreisen für hübsche dichterische oder musikalische Ausgestaltungen verteilen. So erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 8.—: Friedrich Wilhelm von Heede, Organist und städt. Kapellmeister, Gernsbach/Mürgtal („Invention unter Benützung eines Bach'schen Themas"), Karl Meinberg, Hannover („4stimmige Klavierfuge über den Namen Bach") und KMD Richard Trägner, Chemnitz (2 Choralvorspiele zu „Es ist das Heil uns kommen her" in B- und Es-dur für Orgel), deren beigefügte Kompositionen uns herzlichst erfreuten; Hauptlehrer Otto Deger, Neustadt i. Schw., der seinen „Gedanken beim Anblick des Wildermannschen Bachbildes: Die tiefste Stunde" dichterische Sprache und Gestalt verlieh und Studienrat Ernst Lemke, Stralsund, der Joh. Seb. Bach mit einem Hymnus huldigte; Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal und Gerhard Zilcher, Rahlstedt, die sinnige hübsche Zeichnungen „Hausmusik bei Bach" bezw. „Die Thomaskirche zu Leipzig" einsandten.

Je einen Sonderpreis im Werte von Rm. 6.— erhalten: kleine, gediegene Musiken von Elfriede Birkenstock, Musiklehrerin, Saarbrücken, Oberlehrer Martin Georgi, Thum („Humoreske"), MD Bruno Leipold, Schmalkalden („Imitation"), KMD W. Rumpf, Karlsruhe („Aus der Motette: Singet dem Herrn") und die Verse von Studienrat Georg Amft, Bad Altheide, Martha Brendel, Augsburg (sehr richtige „Anmerkungen" zum Rätsel!), Rektor R. Gottschalk, Berlin, Lehrer Max Jentschura (kleine heitere Erzählung, vermutlich aus eigenem Erleben: „Bach auf dem Dorfe"), Albert Kohl, Nordhausen („Musikalisches Silbenrätsel von Fritz Müller, die Lösung erfolgt hier frei nach Schiller"), KMD Arno Laube, Borna, Prof. Dr. Alfred Lorenz, München, Hans Warncke, stud. mus., Bad-Godesberg.

Und schließlich erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von je Rm. 4.—: H. Kautz, Offenbach („Klavier-Tripelfuge für 3 Stimmen"), Frau Eva Borgnis, Königstein i. T., MD Ernst Callies, Essen, Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien und Direktor Karl Rorich, Nürnberg, die sich mit kurzen Versen einstellten. Wir bitten alle Preisgekrönten uns ihre Wünsche mitzuteilen.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir ferner von:

Kurt Arpke, Dobitschen — Max Aust, Detroit —

Anna Baden, Berlin — Kantor Walter Baer, Lommatzsch — Hans Bartkowski, Jena — Ottomar Burghardt, Mittelschullehrer, Mühlhausen — Ella Binding, Frankfurt — Marta Boßhart, Zürich — Prof. Georg Brieger, Jena — Berthold Burk, Prenzlau —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —

Paul Döge, Borna b. Leipzig — A. D., Bamberg —

G. Eismann, Zwickau —

Walter Fleischhauer, stud. paed., Lauenburg — Werner Füssau, Plauen i. V. —

H. M. Gärtner, Voerde — Amtsgerichtsrat G. Gland, Schlotheim — Arthur Görlach, Postinspektor, Waltershausen — Franz Goydke, Zollpraktikant, Schwerin — Hans Werner Graf, Oberprimaner, Bad-Hersfeld — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz —

Walter Hammerschlag, Köln — Hans-Jürgen Hannemann, Untersekundaner, Wesermünde — Alfred Heidlich, Seminar-Oberlehrer, Castrop-Rauxel — Gret Hein-Ritter, Pianistin, Stuttgart — Adolf Heller, Karlsruhe — Walter Heyneck, Leipzig — Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen — Ilse Hoppe, Altenburg — Fritz Hoß, Lehrer, Salach — Margarete Hüfner, Leipzig —

H. Jacob, Domorganist, Speyer —

Anneliese Kaempffer, Göttingen — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße — Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Ludwig Kolb, Kammermusiker, Pasing — Rudolf Kocéa, Lehrer, Wardt bei Xanten — Dr. Hans Kummer, Köln —

H. Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Hermann Lenz, Musidirektor, Wernigerode — Karl Liebig, Berlin — Wilhelm Löhner, Freiberg — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven

Leni Martin, Konzert- und Orat.-Sängerin, Chemnitz — Max Menzel, Kantor, Meißen — Gertrud Müller, staatl. anerk. Musiklehrerin, Altenburg —

Amadeus Nestler, Leipzig — Dr. med. A. Netrafiri, Jena — Edeltraut Niecke, Landsberg/W. — Artur Norkus, Stettin

Erich Odermann, Leipzig — Alfred Oligmüller-Engel, Bochum — Organist Walter Otte, Chemnitz —

Martha Palme, Musiklehrerin, Georgswalde, CSR. — Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Friedrich Pieper, Chemnitz — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —

Dr. Max Raab-Freiwalden, Sekretär, Reichenberg i. B. — Fritz Rehberg, Gymn.-Musiklehrer, Wilhelmshaven — Gerd Ridder, stud. theol., Tübingen —

Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Karl Schlegel, Recklinghausen — Ernst Schmidt, Musiklehrer, Hamm i. W. — Eva Schmidt, Friedberg/H. — Helge Schmidt, Pianistin, München — H. Schönamsgruber. Nördlingen — Elisabeth Schulte zu Berge, Bochum-Bergen — Ernst Schumacher, Emden — Pastor Paul Schwarz, Glogau — Albert Staub, Schulmusiklehrer, Hamburg — Wilhelm Sträußler, Breslau — Vera Suter, St. Gallen/Schweiz — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen —

Josef Tönnes, Organist, Duisburg — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Alfred Umlauf, Radebeul — Karl Unger, Augsburg —

Martha ter Vehn, Klavierleherin, Emden i. O. — Emmy Velten, Musiklehrerin, Bochum —

Elly Walterhöfer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Saarbrücken — Bruno Wamsler, Lehrer und Organist, Lauscha — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf — Ing. Nikolaus Winter, Wien — Franz Wöhlke, Berlin-Frohnau — Frida Wolfram, Privat-Musiklehrerin, Dillenburg — Studienrat Alfred Zimmermann, Crimmitschau.

Musikalisches Noten- und Silben-Preisrätsel.

Von Carl Schroeder, Bremen.

Zuerst sind die nachstehend bezeichneten Noten aufzufinden, deren Namen hintereinander zu schreiben und daraus in Noten der Anfang einer Melodie der Violinen aus einer Sinfonie von Brahms zu formen.

1. Die beiden ersten Noten der Pauken in einer Ouverture von Gluck.
2. Die Oberstimme im zweiten Takt in einer Sinfonie von Beethoven.
3. der 8. Takt einer Ouverture von Weber.

Nun sind aus den Silben:

a — a — au — back — bert — bril — cä — ci — dag — de — den — dis — e — ei — ein — en — er — fen — fer — ge — gel — gu — hal — i — le — le — le — li — li — lieb — mann — nä — ni — ni — o — on — po — ra — rat — rell — ri — sam — sche — schen — set — si — stab — ta — ta — ter — ter — then — ti — tisch — tu — tuch — un — un — welt — zen

20 Wörter folgender Bedeutung zu bilden:

1. Daumenbewegung beim Klavierspiel;
2. Verfasser einer alten berühmten Harfenschule;
3. Indisches Horn;
4. Vorname eines deutschen Opernkomponisten †;
5. Erstes Wort eines Opernliedes von Weber;
6. Komponist von „Freut euch des Lebens“;
7. Geburtsort eines deutschen Liederkomponisten †;
8. Lärminstrument;
9. Studium;
10. Verfasserin einer Studie über Franz Liszt's Oratorium „Christus“;
11. Lied von Rich. Strauß;
12. Ein kleines Ding, das in einer Oper von Verdi ein wichtige Rolle spielt;
13. Bedeutender Berliner Kritiker des 19. Jahrh.;
14. Orchesterstück von Liszt;
15. Ort der Handlung einer Operette von Offenbach;
16. Stimmenverhältnis der Orgel;
17. Ein Wort im 3. Gesangeinsatz des Hans Heiling im Vorspiel der gleichnamigen Oper;
18. Bezeichnung der Verbindung von Oberdominante und Tonika;
19. Teil der Klarinette;
20. Bedeutender italienischer Geigenbauer.

Die letzten und ersten Buchstaben der Wörter — Wort für Wort von oben nach unten gelesen — ergeben eine, den heutigen Dirigenten scheinbar nicht bekannte, wortgetreue Vortragsangabe, die Brahms bei der ersten Probe zu der betreffenden Sinfonie im Leipziger Gewandhaus vor dem Eintritt der Violinmelodie den ersten Geigern zurief.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. März 1936 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Roland Tenschert: Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben in Bildern. 39 S. mit zahlreichen Bildtafeln. Rm. —.90. Bibliographisches Institut-Leipzig.

F. Busoni: Briefe an seine Frau. Herausg. von Friedrich Schnapp. Mit einem Vorwort von Willi Schuh. 432 S. mit 5 Bildern u. 1 Faksimile. Leinwand Rm. 5.60. Rotapfel-Verlag Erlenbach-Zürich.

Oskar Kaul: Zur Musikgeschichte der ehemaligen Reichsstadt Schweinfurt. 72 S. Brosch. Rm. 2.—. Ch. Becker-Würzburg.

Leo Balet: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. 508 S. Band 18 der Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Heitz & Co.-Straßburg.

Ernst Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft: Lieferung 67/68: Bücken, Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Heft 5 u. 6 (Schluß); Lieferung 69: H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance; Lieferung 70: O. Ursprung, katholische Kirchenmusik, Heft 7.

Richard Benz: Beethovens Denkmal im Wort. 95 S. gr. 8°. Leinw. Rm. 3.80. R. Pieper & Co.-München.

Meyers Opernbuch. 543 S. Rm. 4.80. Bibliographisches Institut-Leipzig.

E. F. M. Aders: Theater, wohin? 176 S. und zahlreiche Bildtafeln. gr. 8°. Gzl. Rm. 9.50. Muth'sche Verlagsanstalt-Stuttgart.

Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Herausg. vom deutschen Volksliedarchiv. 1. Bd. Balladen 1,2. 321 u. XLIV S. Rm. 7.50. Walter de Gruyter-Berlin.

Heinrich Mach und Rudolf Schoch: Elementarheft des Blockflötenspiels. 46 S. Rm. 1.20. Gebr. Hug & Co.-Leipzig.

Oskar Loerke: „Das unsichtbare Reich Joh. Seb. Bach". 37 S. S. Fischer-Berlin.

Johannes Hatzfeld: Susani. Weihnachtslieder für das deutsche Haus. 154 S. Rm. 4.50. Ferdinand Kamp-Bochum.

Hugo Distler: Orgel-Partita „Wachet auf, ruft uns die Stimme" op. 8/II. Bärenreiter-Verlag-Kassel.

G. F. Händel: Sonate f. Oboe, Geige und Generalbaß; Sonate f. Querflöte und Generalbaß. Herausg. von W. Hinnenthal. Bärenreiter-Verlag-Kassel.

Johann Rosenmüller: In hac misera valle. Geistliches Konzert f. 2 Sopran und Baß. Partitur Rm. 3.—. (Organum 1. Reihe Nr. 24.) Kistner & Siegel-Leipzig.

Joh. Joachim Quantz: Trio-Sonate in D-dur (Organum 3. Reihe Nr. 32). Partitur Rm. 1.60. Kistner & Siegel-Leipzig.

Walter Courvoisier: Lieder auf alte deutsche Gedichte f. 1 Singstimme m. Klavier. Heft 1—4. Ries & Erler-Berlin.

Walter Courvoisier: Variationen über ein eigenes Thema in D-dur f. Klavier. Ries & Erler-Berlin.

Walter Courvoisier: Langsamer Satz für Streichquartett. Stimmen Rm. 2.—. Ries & Erler-Berlin.

Gerhard Maasz: Deutscher Choral für Instrumente. Ries & Erler-Berlin.

Gerhard Maasz: Hamburgische Tafelmusik für kl. Orchester. Rm. 3.—. Ries & Erler-Berlin.

Fritz Werner-Potsdam: „An die Toten" (Stefan George) f. gem. Chor u. Orch. Klavierauszug Rm. 4.—. Ries & Erler-Berlin.

Georg Kreitsch: „Lieder der Sehnsucht" (Hans Johst) op. 10. Ries & Erler-Berlin.

Hermann Simon: „Der 98. Psalm";

Kurt Fiebig: „Nun freut euch, lieben Christen gmein";

Gg. Fr. Händel: „Tag für Tag sei Lob und Dank". Carl Merseburger-Leipzig.

Franz Philipp: Cäcilien-Hymne (Wilh. Fladt) f. gem. Doppelchor op. 36. Partitur Rm. 3.—. Anton Böhm & Sohn-Augsburg.

Richard Gabriel: „Maientanz - Erntetanz." Heft I: Das Maienfest. Heft II: Das Erntefest. Herausg. von Willy Schultz. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin.

Bruno Stürmer: „Ein Lied am Abend zu singen" f. gem. Chor. Partitur Rm. —.80. 4 Stimmen je Rm. —.20. Kistner & Siegel-Leipzig.

Georg Vollerthun: „Vier Lieder aus Ostland" op. 28. Bote & Bock, Berlin.

Paul und Hedwig Müller; Sunesdhy und Regewetter. 11 Kinderlieder (Rudolf Hägni). Gebr. Hug & Co.-Zürich.

Der Landchor: Eine Sammlung f. gem. Chor. Herausg. von Walter Lott:
- Bruno Stürmer: O Mädchen vom Lande;
- Hermann Simon: Das Letzte;
- Hermann Simon: Bauerngebet;
- Hermann Grabner: Comitat;
- Hermann Grabner: Täublein weiß;
- Hermann Grabner: Susani.

Fr. Kistner & C. F. W. Siegel-Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ERNST WURM: Seine Kraft war in ihm mächtig. Ein Händel-Roman. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin 1935.

Händel im Wirbel seines rastlosen Künstlerlebens; der Genius im Aufschwung eines schier unerschöpflichen Schaffenswillens, aber auch in oft erbitterter Fehde mit den Dämonen von Neid und Tücke — das ist der Inhalt dieses fesselnd geschriebenen Romans. Das Buch erhebt keinen Anspruch auf dichterischen Wert, sondern zählt zu den Erzeugnissen geschmackvoller Unterhaltungsliteratur. Der Verfasser schildert einen Abschnitt hitziger Operngeschichte des englischen Barocks mit reicher Farbigkeit und zeichnet dabei die Persönlichkeit Händels als kampfgestählten und triumphreichen Musiker, dessen Kraftnatur die Feindmächte des Daseins niederzwingt. Sein Reifen und Wachsen als Künstler führt vom schillernden Glanz der Opernbühne zum feierlichen Podium des Oratoriums. Mit dem Sieg des „Messias" in Dublin und London schließt dieses mit ehrlicher Begeisterung für seinen stofflichen Vorwurf geschriebene Buch, das die weithin noch bestehende Unkenntnis aus Händels Lebensschicksal auf dem Wege unterhaltsamer Erzählung beseitigen hilft. Etliche Erfindungen beschwingter Phantasie und die unnötig häufige Betonung des unheimlichen Essensverlangens Händels müssen dem Verfasser allerdings verziehen werden.

Dr. Paul Bülow.

CHRISTINE HOLSTEIN: Die Passion des Johann Sebastian Bach. Eine kleine Erzählung. Verlag Koehler & Amelang, Leipzig 1935.

Diese farbensatte und lebendige Erzählung fühlt sich in jeder Zeile ihrem Helden gegenüber verantwortlich. Die Verfasserin möchte Persönlichkeit und Werkschaffen J. S. Bachs breitesten Kreisen erschließen und wählt dafür die Form einer spannenden, kulturgeschichtlich getreu erzählenden Dichtung. Ihre plastisch und anschaulich gezeichneten Einzelbilder beginnen mit der Cöthener Zeit und verfolgen den äußeren Daseinsgang dieses Meistertums bis zur Aufführung der Matthäuspassion in der Leipziger Thomaskirche. Über aller Bitternis eines verzehrenden Kleinkampfes im Alltag siegen bei Bach Gläubigkeit und Kraft des schöpferischen Werkes, dessen Leuchtkraft in die Gefilde der Ewigkeit strahlt. Umwelt und Schöpfertum J. S. Bachs erstehen in diesem gewinnenden Buche voller Lebenstreue und erwärmender Innerlichkeit. Das schlichte Büchlein sei dem musikgewogenen Hause als Geschenkband empfohlen.

Dr. Paul Bülow.

HANS JOACHIM MOSER: Joh. Seb. Bach. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg. 8°, VII und 271 S. RM. 8.50.

„Es sind eigentlich schon genug Bachbücher geschrieben worden", meint Moser zu Beginn seines Buches; aber es scheine noch an einem Buch zu fehlen, das in die Fragen der Bachpraxis, wie sie sich aus der geschichtlichen Betrachtung ergeben, rasch einführt. Damit sind Grundlage und Ziel und die selbstgesteckten Grenzen des Buches gekennzeichnet. Grundlage ist das Bild, das sich das letzte Jahrhundert seit Weber und Wagner von Leben und Werk des größten Thomaskantors gemacht hat. Moser ist ein außerordentlich belesener Kenner dieses Gebietes. Und er begnügt sich keineswegs damit, zu übernehmen, was andere vor ihm geschrieben haben. Künstlerische, erzieherische und wissenschaftliche Erfahrung ermöglichen ihm, vielerlei Eigenes zur Ergänzung und Belebung des Bildes beizutragen und schon dem Plan des Ganzen ein eigenes Gesicht zu geben in der Kapitelfolge: „Geistesgeschichtliche Zuordnung — Musikgeschichtliche Einbettung — Lebensgeschichtlicher Ablauf — Der Werkbestand — Bachs Stil — Die Hauptwerke — Aufführungsprobleme — Bach und wir".

Die Verhaftung an das Bach-Bild des letzten Jahrhunderts ist der Erkenntnis der Einheit von Bachs Leben und Werk, der Ganzheit seines Wesens allerdings nicht günstig. Denn jene

vergangene Zeit hat Bach als „absoluten" Musiker genommen, das heißt, sie hat die unmittelbare Lebensverbundenheit seiner Musik kaum empfunden, ja oft geradezu geleugnet. Nun hat aber die Forschung zunächst die mit jener Annahme verschwisterte romantische Vorstellung von dem „mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppenden elenden Kantor und Organisten" — Moser führt diese Wagnerschen Worte an — als irrig erwiesen. Das geht im Gegensatz zu diesem Zitat aus Mosers Schilderung des Bachischen Lebensganges selbst hervor. Hiernach aber gilt es, sich auch von der Meinung freizumachen, die sozusagen die Kehrseite der Anschauung vom „elenden Kantor" war: Bachs Leben und Schaffen seien im Grunde säuberlich voneinander getrennt gewesen, es bedürfe daher (mit Worten Wilhelm Schäfers, die sich Moser zu eigen macht) „einer völligen Enthaltsamkeit von der Vorstellung der Musik als Menschenwerk, um in Bachs Fugen die unerhörten Kunstwerke zu erkennen, die sie sind". Wären Bachs Fugen und was er außerdem als wertvollstes Vermächtnis uns hinterlassen hat, wirklich solche menschenfernen, bodenlos erhabenen Kunstwerke, wären sie nicht als Kunstwerke auch Lebenswerke, in Musik gedichtetes wesentliches Menschenleben, wäre Bach nicht auch beim Komponieren ein ganzer Mensch gewesen, hätte er sich nicht ganz in seinem Schaffen eingesetzt: er hätte uns heute nichts mehr zu sagen.

In das Wesen eines solchen großen, ganzen Menschen und Musikers sich einzuleben, auch bei allerbester Führung, kann keineswegs „rasch" gehen, da sich die meisten erst wieder daran gewöhnen müssen, Musizieren und Musikhören als Tat des ganzen Menschen zu nehmen und nicht nur als bodenloses Phantasieerlebnis. Gerade auf solchem dem deutschen Menschen heiligen Boden will gut Ding Weile haben. Mosers außerordentlich gewandte, leichtflüssige Darstellung kommt nun dem Wunsche nach rascher Lektüre gewiß weit entgegen. Setzt sie nicht aber mit der Raschheit dem Ziel der Einführung allzu enge Grenzen? Freilich — so höre ich antworten — wie wenig Musiker und Musikfreunde haben Weile zum Bachstudium im Drange der Berufsarbeit! Wie vielen Zeitbedrängten kann Mosers Buch eine Fülle von Bach-Kenntnissen nahebringen!

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

K. G. FELLERER: Das deutsche Kirchenlied im Ausland. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. W. VIII u. 365 S.

Diese Schrift — Nr. 59/60 der von Univ.-Prof. Georg Schreiber herausgegebenen Folge „Deutschtum und Ausland" — behandelt ein Gebiet, das, abgesehen von Fr. Tr. Schusters Geschichte des Kirchenliedes in Siebenbürgen, bisher noch völlig unbearbeitet lag. Die Schwierigkeit der Materialbeschaffung war wohl Hauptursache, daß hier so lange nichts geschah — trotz der unleugbaren Bedeutung, die dem in Rede stehenden Gegenstand eignet. Nicht weniger als rund 31 Millionen Deutsche leben ja in fremden und anderssprachigen Staaten, wo sie sich als Träger deutscher Kultur betätigen, im Lauf der Zeit aber auch zu bedeutender kultureller Eigenentwicklung gelangten; und gerade in der Kunst entfaltet das Volkstum seine produktiven Kräfte; Eigenart und Wandel seiner Anschauungen finden hier ihren Niederschlag, so daß die Untersuchung der einzelnen Zweige der Kunstpflege nicht nur wertvolle Erkenntnisse der Entwicklung der Kunst, sondern auch der volklichen Eigenart bietet. Fellerer hat ein riesiges Material mit bewunderungswürdiger Klarheit verarbeitet. Unter Heranziehung allgemeiner Gesichtspunkte: der geistigen und religiösen Haltung, soziologischer Bindungen und stammlicher Eigenarten — zeigte er die Kräfte auf, die sich in der Wertung, auswählenden Übernahme und Umbildung überkommenen Kunstgutes sowie in Neuschöpfungen äußern, und gab den Grundriß einer Topographie der auslandsdeutschen Kirchengesangbücher, der nicht nur den Musikwissenschaftler, sondern auch den Literaturhistoriker, Kulturgeschichtler und Theologen zu weiterer Forschung aufruft. Manche lokale Besonderheit wird noch beigebracht werden. Der Hauptsache nach aber wird das von F. gezeichnete Bild für lange Zeit unverändert und maßgeblich bleiben; denn er hat in einem Wurf die Arbeit vieler geleistet. Zahlreiche ein- und mehrstimmige Notenbeispiele beleben die Darstellung, und die Übertragung deutscher Kirchenlieder in fremde Sprachen wird auch den Nichtmusiker interessieren. Wir begegnen sogar der Wiedergabe von Kirchenliedern in der Sprache der Kanaken und der Eingeborenen des Bismarckarchipels sowie in arabischen Schriftzeichen. Autor und Verlag sind zu dieser Veröffentlichung zu beglückwünschen. —

Prof. Dr. Michael Dachs.

OTTO A. BAUMANN: Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den früheren Orgeltabulaturen. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Eine fleißige Berliner Doktorarbeit von 1931, bei der nicht eben Neues herauskommt, aber ein musikgeschichtlicher Novize beweist, daß er das Handwerkszeug unseres Fachs sicher und sauber zu gebrauchen versteht. Dreiundsiebzig deutsche Liedtenores, die fast nur der Hofweisen-Gruppe, nicht dem Volkslied, angehören, werden durch die Tastenbearbeitungen von der Paumann- bis zur Lutherzeit verfolgt. Eine irgendwie lesbare Darstellung kommt dabei nicht heraus, wohl aber eine sorgsame Bibliographie, ein Katalog, aus dem der Fachmann gut entnehmen kann, welche Konkor-

danzen intavolischer Sätze vorliegen. Auch sind in einem ersten Notenanhang nützliche Zusammenstellungen von Parallelfassungen solcher Melodien und in einem zweiten Appendix die Singweisen selber gegeben. Wesentliche Ergebnisse kunsthistorisch-gedanklicher Art werden vom Verfasser nicht gezogen, aber er scheint eine bibliothekarische Begabung zu sein. Prof. Dr. Hans Joachim Moser.

Musikalien:

für Klavier

WALTER COURVOISIER: Variationen über ein eigenes Thema in D-dur, op. 22, für Klavier. — Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Vier Jahre nach dem Tode (1931 in Locarno) von Thuille's ehem. Meisterschüler und Schwiegersohn gesellt sich zu op. 21 (Variationen und Fuge in Es-dur) aus dem Nachlaß ein zweites großes Schwestern-Variationenwerk dieses Münchener Neuromantikers! Ein schnell verlöschendes, aber grelles und bezeichnendes Schlaglicht auf all' die oft für immer aus tausend, meist rein geschäftlich-verlegerischen Gründen im Dunkel der Mappen und Schubladen vermodernden Schätze ernster und bedeutender deutscher Komponisten ...

Die Art des Deutsch-Schweizers Courvoisier (geb. 1875) ist heute hauptsächlich durch seine Lieder und Kammermusikwerke (Klaviersextett!) gut, aber noch lange nicht weit genug bekannt: echteste Münchener Neuromantik um die Jahrhundertwende der Thuille-Schule; also lyrisch, farbig-reiche, oft überreiche Modulation, Chromatik und Enharmonik! —, klangschön, formvollendet, gern zart archaisierend (Var. 7), mit feinen, aber starken und tiefen Wurzeln zu Schumann (Var. 3, 4), Brahms (Var. 6, 8, 12), Wagner, großen leidenschaftlichen, bei Courvoisier oft zur Monumentalität gesteigerten Stils.

Man wird dies alles auch in diesem Werk wiederfinden. Dazu aber noch sicheren und machtvollen, zum Schluß grandios getürmten architektonischen Aufbau, viel unheimlich-gespenstische (Var. 2, 13) und viel stürmische, hochleidenschaftliche Züge (Var. 6, 11). Für virtuose Konzertpianisten und Anschlagskünstler eine neue und glänzende, wirkungssichere Aufgabe! Vielleicht, vielleicht werden sie sich noch einmal bei Moussorgsky, Stravinsky, Scriábin oder Prokofieff, von Debussy, Ravel oder Albéniz ab und zu diesem typisch deutschen Meister zurückfinden? . . .

Dr. Walter Niemann.

ZEITGENÖSSISCHE HAUSMUSIK für Klavier zu 2 Händen (Kurt Herrmann). — C. F. Peters, Leipzig. 1935.

Billige Sammlungen mit höchstens mittelschwerer und im Unterricht verwendbarer zeitgenössischer Klaviermusik können ein gutes Gegengewicht gegen die einseitige Pflege alter Klaviermusik in unserer Zeit abgeben. Hier ist eine! Zwar weilt der Komponist des ersten Stückes, Enrico Bossi, seit zehn Jahren nicht mehr unter den Lebenden; wer aber möchte diesen harmonisch delikaten und in seiner einfachen gesanglichen Linie bezaubernden „Kleinen Walzer" in diesem Heft missen? Das trotz knappster Formung umfangreichste Stück der Sammlung, in der Leipziger Komponisten mit vier Stücken überwiegen, ist die blitzsaubere und dabei in ihrer herben musikalischen Zeichnung überaus instruktive „Sonatine" von Hermann Grabner; im ricercarartigen ersten Sätzchen in feinem canonischen und enggeführten polyphonen Filigran gewebt, im zweiten gesangvollen voll zarten morgenländischen Duftes, im dritten keck und rhythmisch bewegt. Gleich umfangreich S. W. Müllers „Weihnachtspastorale", ein Musterbeispiel moderner guter Weihnachtsmusik, das ein paar der volkstümlichsten Weihnachtsweisen sehr fein und geistreich durch einige, aus „Kommet ihr Hirten" gewonnene Zwischensätzchen in eine Art Rondoform spannt. Den Rest bilden des Engländers Alec Rowley's entzückend graziöses D-dur-Impromptu (aus op. 42), Fritz Spies' tänzerische Quarten- und Quinten-„Studie" und ein C-dur-Rondinetto des Unterzeichneten (aus op. 130).

Dr. Walter Niemann.

ÄLTERE BÖHMISCHE KLAVIERMUSIK IN NEUEN AUSGABEN. Fr. A. Urbanek & Söhne, Prag.

Aus dieser überaus dankenswerten Collection neurevidierter Klaviermusik der tschechischen Früh- und Nachromantik möchte ich für Deutschland gleich 2 Perlen herausnehmen: Zdenko Fibich's „Polka" und „Dolce far niente" (Bagatelle). Die entzückende Polka (1882) hält den Vergleich mit Smetana's und Dvořák's klassischen Musterbeispielen dieses böhmischen Volkstanzes unbedingt aus: die echte (nicht kommandierte, sondern von innen heraus erfühlte) Volkstümlichkeit der Thematik, die weichen Terzen und Sexten, die knappe Form — alles ist da! — Die Bagatelle „Dolce far niente", eine einfachere kleine Vorstudie (1897) zum dritten Satz seiner Orchestersuite „Ländliche Eindrücke", ist ein bezaubernder intimer Fibich der „Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen". Man muß schon an französische impressionistische Kleinkunst der Klaviermusik oder Malerei denken, um etwas Gleichartiges zu finden. Bei aller zarten Bewegung im Detail umflimmert die einschläfernde Mittagsschwüle in eigenartigem Helldunkel des Moll-Dur den Ruhenden in der Hängematte; wie der Rhythmus des Themas bei der Reprise sich in Synkopierungen verschiebt, wie in der

Schlußkadenz das c ins e-moll hineintritt: das ist ganz einzig schön und von feinster Kultur, Natur- und Menschenbeobachtung.

Über das Übrige genügen wenige Worte: es ist typische nachklassische und Biedermeiermusik eines technisch einfachen und melodisch ansprechenden Salongenres jener 30er bis 40er Jahrzehnte. Sehr hübsch und etwa an Dussek oder Field erinnernd die kleinen sanften, verträumten Stücke (Barkarola, Chanson) von Vilém Blodek — ursprünglich Entractes für Schauspielaufführungen des Prager Stände- und Interimstheaters in kleiner Orchester-Besetzung —; noch einfacher, naiver und primitiver die ein wenig hausbackenen und familiären Polkas — allererste hundertjährige Miniaturvorläufer Smetana's — von Fr. M. Hilmar, einem der vielen tschechischen Lehrer von musikalischer und schöpferischer Begabung. Man würde sie vorzugsweise für anspruchslose und einfache Hausmusik auch bei uns noch herzlicher willkommen heißen, wenn —, ja wenn Text und Titel außer dem Tschechischen auch noch das Deutsche brächten.

Die durchweg ausgezeichneten Herausgeber: für Fibich Jan Heřman, für Blodek Karel Šolc, für Hilmar Vladimír Polívka.

Dr. Walter Niemann.

WOLFGANG FORTNER: Rondo nach schwäbischen Volkstänzen. B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig, 1935.

Nimmt man dieses Rondo des jungen Leipziger Meisters — die einzig mögliche Erklärung für seinen „primitiven", harmonisch bewußt dissonierenden und frei-linearen Stil — als Dorf-Burleske, als vergnügliches Musterbeispiel sanft angesäuselter oder, sagen wir richtiger und derber, angetrunkener Dorfmusikanten — ein unerschöpfliches Thema seit Mozarts „Musikalischem Spaß" und Beethovens „Pastorale" —, so müssen wir es als witzig, geistreich, formal famos gekonnt und glänzend gemacht gebührend preisen! Die sieben traulichen, schwäbischen Volkstänze sind auch in dieser „Beleuchtung" nicht totzukriegen, und das technische Bild scheint das Rondo der Hausmusik zu übereignen. Aber schon die häufigen metrischen Verschiebungen — etwa 4/8 gegen 3/8 — und Taktwechsel überweisen es doch eher der Konzertmusik, die es als einen höchst ergötzlichen „Musikalischen Spaß" freudig in die Klavierabende unserer meist am Alten und Bewährten klebenden Konzertpianisten aufnehmen sollte. Dr. Walter Niemann.

EIN BACH-BUCH FÜR ALLE. Ausgewählt und nach modernen Grundsätzen bearbeitet von Heinz Schüngeler. Tonger, Köln.

„Ein Bach-Klavierbuch" müßte eigentlich auf dem Titel dieses Heftes zu lesen sein, denn es enthält eine Auswahl leichterer Klavierstücke aus den kleinen Präludien für Anfänger, den Inventionen, den Stücken aus Anna Magdalenas Notenbuch von 1725 (die aber nicht alle von Bach sind; die g-moll-Polonaise z. B. ist anderwärts unter dem Namen Philipp Emanuels überliefert) und aus den Suiten (die Allemande und Gigue in A-dur aus dem Klavierbuch für Friedemann sind aber von Danckert als nicht-bachisch nachgewiesen). An den vom Bearbeiter der Notierung Bachs zugefügten Bögen, Punkten und Tonstärkezeichen wird es augenfällig, daß hier ein sorgsamer Klavierlehrer am Werke war, der sich vom Vortrag Bachischer Werke ein ganz bestimmtes persönliches Bild gemacht hat. Seine „modernen" Bearbeitungsgrundsätze unterscheiden sich allerdings von manchen nichtmodernen nicht wesentlich. Mir scheint besonders mit den zahlreichen und meist weitumspannenden Bögen, den vielen Mezzoforti und den Diminuendozeichen des Guten zuviel getan.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

für Kammermusik

HEINRICH KAMINSKI: Musik für zwei Violinen und Cembalo (oder Klavier). C. F. Peters, Leipzig.

Ein stattliches Werk auf dem Wege von der dorischen Orchestermusik zum „Klavierbuch" des gleichen Autors. Die alte Triosonate schimmert nicht nur in der Besetzung und Verwendungsart der Instrumente durch, sondern auch in der Satzabfolge: Präludium und Fuge im ersten wie im letzten der vier Sätze, an zweiter Stelle ein Kanon etwa im Sarabandencharakter, an dritter ein rascher Tanz mit enger Imitatorik, dem man Allemandengepräge zusprechen könnte, wenn er nicht im dreiteiligen Takt stünde. Die gegensätzliche Disposition beider Fugen beweist schon den Phantasiereichtum des Tonsetzers, und auch die rhetorische Lyrik zeigt in vielen Schönheiten glückliche Synthese zwischen Bachnachfolge und eigener Empfindungsweise. Kaminskis Schaffen erweist sich in wachsendem Maße zeitfern; ob auch überzeitlich gültig, wird die Zukunft lehren, vielleicht um so sicherer, wenn (wie in manchem Fall) die Selbstbewertung des Künstlers nicht mehr der objektiven Verehrung durch die Kunstwelt eher hindernd als förderlich im Wege stehen wird. Diese Triosonate von — wenn man will — nur mittlerem Schwierigkeitsgrad, aber selbstverständlich sehr hohen geistigen Anforderungen wird Kaminski gewiß viel Dank und neue Verehrung eintragen. Prof. Dr. Hans Joachim Moser.

WALTER NIEMANN: Weihnachts-Idylle für Streichorchester. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Ein echter Niemann, der die weihnachtliche Stimmung in seiner Zartheit voll ausschöpft. Im ruhig bewegten Siziliana-Zeitmaß weiß die kleine Idylle das feine melodische Thema durchzuführen.

Die Instrumentation zeigt den geschickten Beherrscher der Orchestrierung. Das kleine Werkchen wird in jeder weihnachtlichen Veranstaltung, die über einen kleinen Streicherchor verfügt, am Platze sein und dankbare Aufnahme finden. B.

Chorwerke

BACH, JOH. SEB.: Matthäus-Passion. Partitur (Urtext). Durchgesehen von Max Schneider. Joh. Seb. Bach's Werke. Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr. 2537. Leipzig 1935.

DASSELBE. — Klavierauszug mit Text nach dem Urtext der autographen Partitur und der Stimmen von Max Schneider. Edition Breitkopf Nr. 5700. Leipzig 1935.

Die Firma Breitkopf & Härtel hat sich im Bach-Jahr der Ehrenpflicht unterzogen, Bachs größtes und populärstes Werk in einer kritischen Neuausgabe erscheinen zu lassen, und zwar nicht nur in der Partitur, sondern im vollständigen Aufführungsmaterial, Chorstimmen, Orchesterstimmen und Klavierauszug. 81 Jahre sind verflossen, seit Julius Rietz in der Ausgabe der Bachgesellschaft 1854 als vierten Band das Werk herausgab. Die Revision der Gesamtausgabe ist jetzt bis zu diesem 4. Band gediehen.

Grundlegende, den Text und das Gesamtbild verändernde Entdeckungen am Werke hat die treffliche Revisionsarbeit Schneiders nicht machen können. Und doch ist in der revidierten Ausgabe etwas stärker durch Originalbezeichnung und Schrift hervorgehoben, was zwar die alte Ausgabe auch kannte: „Nach der Original-Partitur", heißt es im Rietzschen Vorwort, „wird durch das ganze Werk jeder der zwei Chöre mit einer selbständigen Orgel begleitet. Man ist anfänglich versucht zu glauben, daß dies mehr in Bach's Idee gelegen habe, als daß er es bei der Aufführung zu verwirklichen im Stande gewesen sei, denn in der Thomaskirche befanden sich nur zwei Orgeln, wenn man nicht durch die beiden vorhandenen und bezifferten Orgelstimmen eines anderen belehrt würde. Bach hat also wahrscheinlich bei der Aufführung der Passionsmusik eine zweite Orgel aufstellen lassen." „Zur Ausführung des bezifferten Generalbaß in der M. P. sind zwei Orgeln bestimmt", sagt der Herausgeber der jetzigen neuen Ausgabe. „Diese wichtige Tatsache steht nach Partitur und Stimmen außer allem Zweifel. Auch den Evangelisten hat die Orgel zu begleiten. . . . Ist nur eine Orgel vorhanden, so kann behelfsweise das Cembalo eintreten, jedoch — die bei Bach's Stimmenmaterial befindliche, offenbar als zeitweiliger Ersatz hinzugekommene Cembalostimme („Continuo pro Cembalo") bezeugt es — lediglich für den Generalbaß im zweiten „Chor"; das Cembalo hat also nicht den Evangelisten im ersten „Chor" zu begleiten!" Dieser Punkt ist also für die Aufführungspraxis als wesentlich neu zu beachten! Möge die neue Ausgabe überhaupt die Frage der Aufführungspraxis der M. P. lösen helfen: zunächst einmal in der wirklichen Trennung beider „Chöre" auch räumlich, — es leben in dieser räumlichen Teilung alte volkstümliche Überlieferungen mysterienhafter Spiele in der Kirche fort! — wobei „Chor" nicht Gesangschor bedeutet, sondern auch Instrumentalgruppen erfaßt! So ist in der Neuausgabe die Teilung in zwei Chöre deutlicher, ausdrücklicher angegeben, zu Anfang des 2. Teiles etwa (Partitur S. 135); die Angabe der alten Partitur „Coro 1" ist nun auch dem oberflächlicheren Betrachter — dem Großteil der Praktiker leider! — als die entsprechende Instrumentalgruppe umfassend gekennzeichnet. Daraus muß den sorgfältigeren Dirigenten auch die Frage bedrängen nach dem Stärkegrad der Besetzung; sie ist schon oft beantwortet worden, und auch die neue Ausgabe zeigt es etwa an der Zuteilung der Evangelisten zu Chor 1 deutlicher: sie muß „kammermusikalisch", wie wir heute sagen, sein. Daß „Fianto" Blockflöten bedeutet, daß die Gambe obligatorisch ist, das alles sind zwar keine neuen Probleme. Aber jede Angabe tut gut, daran zu mahnen. Auch Bachs Dynamik ist neu geklärt: pp bedeutet „piu piano", der dreifache Schwächegrad wird angeschrieben „pianissimo".

Vom Musikalischen her besteht ein erleichterter Zugang zu den Forderungen, welche die M. P. über das Musikalische, der Frage historisch richtiger Besetzung, hinaus stellt. Zwar haben viele Generationen sich an dem Werke, das ein Heiligtum des deutschen Volkes darstellt, auch dann erquickt, wo es in den Aufführungsstil großer Chorkonzerte gerückt wurde. Das ändert aber nicht daran, daß der rechte Geist diesen Aufführungen fehlte, waren sie auch noch so „gut besetzt". Große Opernsänger mit höchster Gesangs- und „Ausdruckskunst" tragen ein falsches Moment hinein, wie auch der Kapellmeistervirtuose. Die M. P. ist ein liturgisches Kunstwerk, das von seinem Aufgabenkreis, seiner Zweckbindung nur mit dem Erfolge der Veräußerlichung gelöst werden kann. Es gehört dies kirchliche Werk nur in einen entsprechenden Rahmen. Die Forderung nach der stilechten musikalischen Besetzung ist an diese höhere untrennbar geknüpft. In der Stille, im kleinen Kreis aus einer „Gemeinde" heraus gefeiert, das muß das Ziel sein, im Gegensatz zu unternehmenden Riesenaufführungen mit „Kanonen". Und diesem Ziele dient sicherlich auch die Neuausgabe. Prof. Dr. Hans Engel, Greiswald.

ORLANDO DI LASSO: Motette „Tui sunt coeli" für achtstimmigen Doppelchor. Herausg. v. Th. Schrems, Domkapellmeister in Regensburg. Verlag von Franz Feuchtinger, Regensburg.

Die begrüßenswerte Neuausgabe des seit langem vergriffenen Werkes wird vielen kirchlichen Chören sicher als rechte Festesgabe zum Weihnachtsfest kommen. Doch ist das Werk auch für leistungsfähige weltliche Chöre eine dankbare Konzertnummer. Sehr beachtlich für den Vortrag sind die Winke und Weisungen des Vorwortes, die in dem Herausgeber den „alten Praktiker" erkennen lassen.

J. M. Fasbender.

DEUTSCHE VOLKSLIEDER, für gemischten Chor gesetzt von Clemens von Droste. „Wanderschaft" (Karl Zöllner) und „Das zerbrochene Ringelein" (Friedrich Glück). Taunus-Verlag, Frankfurt am Main. Part. je Mk. —.60.

Die beiden bekannten Lieder sind unter Heranziehung klangmalerischer Wirkungen und mit Ausnutzung der Stimmteilung kunstvoll gesetzt und daher für leistungsfähige Chöre und zum Konzertvortrag gedacht. Dr. Horst Büttner.

für Orgel

WALTER A. F. GRAEBER: Entsagung, mit Orgel. Verlag Nirwana, Frankfurt a. M. und Berlin.

Ein schlicht-schöner ernster Gesang, umgearbeitet nach einem Lied aus den früher bereits von mir in der ZFM besprochenen, in demselben Verlag erschienenen sieben Liedern des Komponisten.

— Fughetta für Orgel. Derselbe Verlag.

Ein mit feinem Klangsinn gearbeitetes, vornehmlich die zarten Register der Orgel ausnutzendes und thematisch gut aufgebautes kurzes Musikstück von ernster Haltung.

— Aus alter Zeit. Menuett für zwei Violinen und Violoncello. Derselbe Verlag.

Anmutige, melodiöse und leicht ausführbare Hausmusik. Paul Mittmann.

für Hausmusik

MARGARETHE DERLIEN: Kleine Tanzmusiken, meist für Kinderstimmen, Chorflöten und Gitarre. Kleine Flötenhefte 2, Bärenreiter-Ausgabe 855. Bärenreiter-Verlag Kassel.

Ein Sing- und Musizierheft mit schönsten Volkstanzweisen in dem hier einzig angebrachten einfachen Satz. Diese Art, wertvolles Volksgut zu pflegen, trägt volkskundlichen Gesichtspunkten ebenso Rechnung wie künstlerischen Anforderungen. Der Erwachsene lasse sich nicht durch die Angabe „für Kinderstimmen" abschrecken. Hat er sich den Sinn für edles musikalisches Volksgut bewahrt, so wird auch er seine Freude an dieser Sammlung haben.

Dr. Horst Büttner.

KREUZ UND QUER

Hans Fährmann. Zu seinem 75. Geburtstage.

Von Richard Rost, Oschatz.

Am 17. Dezember ds. Js. vollendet der angesehene Dresdner Komponist Professor Hans Fährmann sein 75. Lebensjahr. Fährmann, in seiner engeren Heimat wohlbekannt und hochgeschätzt, ist eine der markantesten Gestalten unter den Kirchenmusikern der Gegenwart. Nur wenige hatten das Gebiet der Orgelkomposition so ausgiebig bebaut wie Fährmann. Aus der großen Reihe seiner Orgelsonaten (14), Phantasien, Toccaten, Choralvorspiele, Fugen usw. spricht der gediegene Könner, der vortreffliche Kontrapunktiker. Doch nie ist seine Polyphonie etwas Abstraktes, sondern immer dient sie dem Ausdruck des lebendig Empfundenen. Fährmann ist ein Musiker von ursprünglicher Kraft, der mit rhetorischem Schwung eine oft überwältigende Kühnheit der Gedanken entwickelt, ein Architektoniker, der schlicht und groß gestaltet. Immer erkennen wir den blutwarmen, verinnerlichten Musiker. Hier haben die Organisten unserer Tage eine Ehrenschuld abzutragen! Freilich macht er es ihnen nicht leicht, denn fast alle seine Orgelwerke verlangen einen die Technik voll beherrschenden Spieler. Die Aufgaben, die er ihnen stellt, lohnen aber die aufgewandte Mühe in reichem Maße.

Auch als Komponist kirchlicher Vokalwerke hat Fährmann viel Wertvolles geschaffen. Leistungsfähige Kirchenchöre seien besonders auf sein bedeutendes Oratorium „Heimkehr" aufmerksam gemacht. Sein ergreifendes „Heldenrequiem" eignet sich für Feiern zu Ehren unserer Gefallenen. Das schlichte Weihnachtsoratorium „Auf Bethlehems Fluren" wird auch kleineren Chören (schon wegen seiner einfachen instrum. Besetzung) viel Freude machen. Aber auch seine zahlreichen Motetten usw. seien hier erwähnt. Sie alle sind mit dem Herzblut eines fein organisierten Musikers geschrieben. Die Werke Fährmanns gehören mit zum Schönsten, was uns an Kirchenmusik in den letzten Jahrzehnten geschenkt wurde. Ihr tief religiöser Stim-

mungsgehalt, verbunden mit großem satztechnischen Können sichern ihnen einen Ehrenplatz in der Literatur kirchlicher Vokalmusik.

Möchten diese Zeilen dazu beitragen, auf diesen feinen Charakterkopf unter den schaffenden Kirchenmusikern der Gegenwart erneut aufmerksam zu machen, damit die Saat des Künstlers aufgehe und reife und daß das Werk Fährmanns kräftig in die Zeit hineinblüht!

Ewald Siegert 60 Jahre alt.

Von Fritz Müller, Dresden.

Ewald Siegert wurde am 30. November 1875 geboren. Sein Vater war Volksschullehrer, erst im Vogtland, dann in einem Dorfe bei Chemnitz. Er erteilte dem hochmusikalischen Knaben den ersten Musikunterricht. Mit 14 Jahren kam Siegert auf das Seminar zu Waldenburg in Sachsen, wo vor allem Reichart, der Verfasser des bekannten Präludienbuches, den begeisterten Jüngling in allen musikalischen Fächern gründlich förderte.

Als junger Lehrer wurde Siegert in Glauchau Chormeister vom dortigen Lehrergesangverein und bekam durch den Stadtkapellmeister Eichhardt Gelegenheit, seine ersten Orchesterwerke aufzuführen. Als er dann in Schönau bei Chemnitz eine Lehrerstelle erhalten hatte, wurde Siegert Schüler von Franz Mayerhoff, dem bekannten Komponisten und Theoretiker.

1904 gab Siegert den Lehrerberuf auf und besuchte 5 Jahre lang das Leipziger Konservatorium. Auf Max Regers Rat hin wandte er sich vor allem der Komposition zu. Nachdem er ein Jahr lang in Leipzig Chöre geleitet hatte, ging er 1910 als Kirchenmusiker nach Chemnitz. Dort ist er Kantor und Organist an der Petrikirche. Obwohl diese Kirche in einer Gegend liegt, die man nicht gerade als fromm bezeichnen kann, hat Siegert seine Abendmusiken regelmäßig durchgeführt und u. a. sämtliche Motetten Bachs mehrmals zum Vortrag gebracht. Guten Besuchs erfreuen sich auch die Abende, an denen Siegert eigene Werke darbietet. Seine Orgelkompositionen[1], die sich vor allem durch kontrapunktisches Können auszeichnen, läßt er gern von auswärtigen Orgelmeistern spielen.

Der Beamtengesangverein, dessen Dirigent er 11 Jahre lang war, hob Siegerts Werke für Soli, Chor und Orchester[2] aus der Taufe. Seiner Kompositionen für großes Orchester[3] nahm sich vor allem GMD Malata in den Konzerten der Städtischen Kapelle an. Siegerts Aufwand an musikalischen Ausdrucksmitteln ist gerechtfertigt, da der Komponist viel zu sagen hat. Seine Tonsprache ist weibischer Süßlichkeit abhold. Auch beim Anhören des Siegertschen Orgelspiels und der Darbietungen seines Chores muß ich an die bekannten Worte aus dem „Kraft-Mayr" denken: „Er wirft so 'ne Gewalt von sich!"

In Chemnitz gründete Siegert eine vorzügliche Madrigalvereinigung, die auf dem Chemnitzer Tonkünstlerfest Proben ihres Könnens gab, und den Bachverein. Daß Ewald Siegert der Erste war, der in Chemnitz das Cembalo öffentlich verwendete, sei ihm zum Schlusse noch besonders gedankt!

Der neue Reichskultursenat.

Bei der 2. Jahrestagung der Reichskulturkammer wurden die von Reichsminister Dr. Goebbels in den Reichskultursenat berufenen Mitglieder durch den Minister bekanntgegeben. Aus Musiker- bezw. der Musik nahestehenden Kreisen wurden folgende Persönlichkeiten berufen:

Aus dem Kreise der Reichsmusikkammer: der Präsident, GMD Prof. Dr. Peter Raabe, Professor Dr. Paul Graener, der gleichzeitig zum Vizepräsidenten der Kam-

[1]) z. B. Werk 24, Introduktion, Chaconne und Fuge; Werk 25, Introduktion, Passacaglia und Fuge; Werk 36, Orgelvorspiele; Werk 43, 78 und 79, Stücke für Orgel.

[2]) z. B. Werk 35, Der Fremdling; Werk 39, Weihnachtslied; Werk 48, Kyrie und Gloria.

[3]) z. B. Werk 28, Ouvertüre „Aus lustiger Bohêmezeit"; Werk 30, Variationen und Fuge; Werk 50, Introduktion und Passacaglia für Orgel und Orchester; Werk 60, I. Sinfonie.

mer ernannt wurde, der Geschäftsführer, Ratsherr Heinz Ihlert; KM Franz Adam vom Stab des Stellvertreters des Führers, Fritz Kaiser, stellvertr. Reichskulturamtsleiter, Oberbürgermeister Krebs, Frankfurt a. M., Hermann Müller-John, Musikmeister der Leibstandarte des Führers, Horst Sander, Leiter des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins, GMD Hermann Stange, Prof. Dr. Fritz Stein, Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik, Berlin; ferner folgende Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens: Prof. Wilh. Backhaus, GMD Dr. Wilhelm Furtwängler, Staatsoperndirektor Clemens Krauß, Prof. Dr. Hans Pfitzner, Kammersänger Heinrich Schlusnus, Prof. Georg Schumann.

Aus dem Kreise der Reichstheaterkammer: der Präsident, Reichsdramaturg Oberregierungsrat Dr. Rainer Schlösser, der Vizepräsident, Staatsschauspieler Eugen Klöpfer, der Geschäftsführer Alfred Frauenfeld; Benno v. Arent, Präsident der Kameradschaft der deutschen Künstler, Intendant Gustaf Gründgens, Prof. Otto Krauß, Stuttgart, Staatsschauspieler Lothar Müthel, Intendant Bernhard Graf Solms, Landesstellenleiter Müller-Scheld, Frankfurt am Main, Generalintendant Oskar Walleck, Oberbürgermeister Will, Königsberg; ferner folgende Persönlichkeiten des deutschen Theaters: Chefdramaturg und Dichter Friedrich Bethge, Intendant Heinz Hilpert, Staatsschauspieler Werner Krauß, Generalintendant Wilhelm Rode, Generalintendant Heinz Tietjen.

Aus dem Kreise der Reichsrundfunkkammer: der Präsident, Ministerialrat Horst Dreßler-Andreß, der Vizepräsident, Direktor Eugen Hadamovsky, der Geschäftsführer Herbert Packebusch; Intendant Dr. Kurt von Boekmann, Ingenieur Herbert Dominik, Hauptschriftleiter Heinz Franke, Präsident Julius Christoph Günthner, Intendant Hans Kriegler, Geschäftsführer Dr. Heinz Lotz, Intendant Dr. Alfred Lau, Intendant Goetz Otto Stoffregen; ferner folgende Persönlichkeiten: Staatsrat Prof. Dr. Albert Esau, Intendant Dr. Heinrich Glasmeier, Direktor Dr. Paul Goerz, Hauptamtsleiter Hugo Fischer.

Beethoven und Hebbel.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Wer wäre wohl der Musiker, von dem allein man eine Musik zu Hebbels „Nibelungen" erwarten und — ertragen könnte?

Wer anders als Ludwig van Beethoven?

Wir mögen in Zeit und Raum Umschau halten, wie sehr und wohin wir wollen: es kommt für jene Aufgabe stets nur der eine Beethoven in Betracht! Seine Klarheit, seine Kraft, seine Unerbittlichkeit, seine Unbeirrbarkeit, seine Leidenschaft, sein Schicksalsbewußtsein, seine innere Spannweite, sein stetiges Ausgreifen ins Unendliche bei stärkster Verhaftung im Diesseitigen sind Geist vom Geiste der „Nibelungen", so wie Hebbel sie gestaltet hat.

Mir scheint, daß mit dieser Erkenntnis der gültigste Beweis für Beethovens nordische Seele gewonnen ist, der sich überhaupt gewinnen läßt, und daß damit auch der leidige Streit darüber, ob Beethoven „Adel besitze" oder ob er „Adel suche" (Günther) ein für allemal beendet sein müßte. Bei allem Bejahenden und Kernfesten sind nordische Menschen immer Sucher — Sucher nach dem Höheren und Vollkommeneren, nach dem, „was die Welt im Innersten zusammenhält" und Sucher nach dem, was dem einzelnen Menschen seine Verpflichtung und seine Würde, kurz: seinen „Adel" verleiht.

Das Geigenreich.

Ein Märchen von Herma Studeny, München.

Es war einmal eine Insel im Ozean der Töne; dort herrschte vollkommene Harmonie, von der alle Bewohner so durchdrungen waren, daß jedermann sich glücklich fühlte und einer dem andern diente. Ihre Arbeit für- und miteinander schien nur Spiel zu sein; und fröhlich sang und klang es den ganzen Tag durch das Inselland, das sanft gewellt im Sonnenscheine lag. In den Lüften jubilierten die Lerchen, in dunklen Büschen schlugen Nachtigallen.

Vier lange Straßen führten in paralleler Richtung von einem Ende zum anderen; sie lagen in gleicher Entfernung terrassenartig übereinander, und von jeder genoß man eine andere Aussicht auf Himmel, Wasser und die Berge des benachbarten Gestades.

Auf der E-Straße, die am höchsten lag, war man dem Himmel am nächsten; man hörte beinahe die Englein musizieren.

Die A-Straße, tiefer gelegen, führte durch blühendes Gefilde; man vernahm dort das leise Rauschen der Wellen, das sich mit dem Raunen silbergrauer Weiden zum sanften Duett verband.

Auf der D-Straße standen hundertjährige Linden, die ihre Zweige ausbreiteten, um alles in ihren Schutz zu nehmen, was ihnen nahte, seien es die auf der Straße Wandelnden oder das Volk der Vögel in ihren gewölbten Kronen.

Die kostbarste war die G-Straße; sie war mit Silber gepflastert für die Denker und Beter, die in tiefe Gedanken verloren auf ihr wandeln sollten. Sie gingen bedächtigen Schrittes, und was sie sagten, war tiefe Weisheit.

Nur selten rannten in rhythmischer Ordnung wilde Jungen darüber und eilten weiter über D und A und E hinauf bis schier in den Himmel; denn ein Steg verband eine Straße mit der andern, und dort stand der Herrscher, auf dessen Geheiß sich das Leben der Insel so harmonisch gestaltete, König Bogen. Er belebte alles durch sein klingendes Kommando. Sogar die Straßenarbeiter, knorrige Wichte, die Wirbel, gehorchten seinem Gebot.

Eines Tages kam Besuch aus dem Nachbarreich der Lauten, wilde Gesellen, wie schon ihr Name verrät; und sie betrugen sich danach. Was, sagten sie, Ihr braucht einen Herrscher, um glücklich zu sein? Wir schaffen das durch eigene Kraft; jeder ist sein eigner Herr, wir brauchen keinen Bogen, eine Hand hilft der anderen und das gibt ein viel lustigeres Leben.

Betreten hörten das die Bewohner der Geigeninsel, und nachdem sie mehrere Konferenzen abgehalten hatten, beschlossen sie, den König Bogen abzulehnen, um sich selbständig zu zeigen wie ihre Nachbarn. Doch kaum war das geschehen, war schon die ganze Harmonie gestört und der jubelnde Klang verstummt. Die knorrigen Wirbel versagten zuerst ihren Dienst, sie wo ten ihre Freiheit genießen und ein Wort mitzureden haben. Da sank die E-Straße surrend ab; es war wie ein Erdrutsch. Sie kam der A-Straße in den Weg, daß die grauen Weiden bedenklich wisperten und Unheil prophezeiten. Die Linden der D-Straße rauschten warnend; aber was half es? Niemand kam mehr, um die Katzen zu vertreiben, die auf die Bäume stiegen und die süßen kleinen gefiederten Sänger fraßen. Denn alle Leute rannten nur zur G-Straße, um das Silber wegzuscharren und die eigenen Taschen zu füllen. Ja, nicht genug des Elends, eines Tages kam ein Boot aus dem Lautenreich, und darin saß eine Faust mit einem eisernen Ring, der nun das Geigenreich beherrschen sollte.

Da kamen seine Bewohner zur Besinnung. Sie erinnerten sich harmonischer Zeiten des Klingens. Laut stieg ihr Ruf zum Himmel auf.

Was war das? Rauschte es nicht in den Lüften? Ein großer Vogel schien heranzufliegen und ließ sich mit einem Mißklang, der wie Donnerrollen anzuhören war, auf der Kommandobrücke nieder. Wie eine leuchtende Rakete fuhr er über die vier Straßen. Und wieder begannen sie zu klingen, die Wirbel taten ihre Pflicht, die Bürger verneigten sich und rannten in rhythmischer Ordnung, um seinen Befehlen zu gehorchen. Die fremde Faust suchte das Weite, denn in seiner silbernen Kutsche fuhr König Bogen strahlend und klingend durch sein Geigenland, umrauscht vom Ozean der Töne.

Der Meister kommt!

Eine launige Wagner-Erinnerung.

Mitgeteilt von Heinz Hakemeyer, Hannover.

Als Richard Wagner 1875 auf der Suche nach Sängern für Bayreuth war, hatte er auch Hannover mit in seinen Rundreiseplan einbezogen, und nichts wird die derzeitigen hannoverschen Wagnerianer mehr erfreut haben, als daß sie eines Tages in der Zeitung lasen: „Am

Montag, dem 12. April, nachmittags 4 Uhr, wird der Künstlerverein zu Ehren Richard Wagners im Thaliasaale ein Bankett veranstalten. Herr Richard Wagner hat die Einladung in freundlichster Weise angenommen."

Somit mußte also Wagner nach Hannover kommen, und sofort setzte auch ein Sturm auf die Kasse des Hoftheaters ein, war es doch wohl ohne Zweifel, daß er sich den an diesem Tage im Spielplan stehenden „Lohengrin" ansehen würde. Augenblicklich waren die Eintrittskarten „vollständig vergriffen. Für Parkett wurden bereits (drei Tage vorher) 2 Thlr. vergeblich geboten".

Köstlich bemerkte zu diesem Kommen eine Zeitung von antiwagnerischer Haltung: „Den Freunden und Verehrern der „Zukunftsmusik" stehen große Tage in Aussicht. Wir zweifeln nicht, daß die Erscheinung dieses merkwürdigen Mannes die Anhänger seiner Muse zu glänzenden Ovationen begeistern wird. Richard Wagner hat das seltene Privilegium, alle Welt vor den Kopf stoßen zu dürfen und dennoch sich huldigen zu sehen. Er schimpft auf die Opernzustände, und alle Bühnen öffnen ihm die Tore. Er schimpft auf die Sänger und Sängerinnen, sie reißen sich um seine Partien. Er schimpft auf die Orchester, sie sind begeistert unter seiner Direction. Er schimpft auf die Dirigenten, sie überreichen ihm ihr Scepter. Er schimpft vor allem auf die Juden, sie überschlagen sich vor Entzücken und zahlen die höchsten Eintrittspreise. Er schimpft auf das Publicum, es dankt ihm mit weithin schallendem Klatschen, Kränzen und Bouquetts."

Nachdem Wagner und Frau Cosima auf dem Bahnhofe von einem Ehrenausschuß empfangen und von einer großen Menge zu ihrem Hotel begleitet worden waren, erschienen sie abends in der Fremdenloge des Hoftheaters, und schon nach dem ersten Akte „ertönten ihm, dem Tondichter, nicht endenwollende Hochs entgegen, von dem brausenden Tusch des gesamten Orchesters getragen". Sie wiederholten sich nach jedem weiteren Akte, „so dem Meister den enthusiastischen Dank darbringend für seine großen nationalen Tonschöpfungen".

Nach der Aufführung setzten sich die Ovationen auf der Straße fort, und bis tief in die Nacht hinein blieb sein Hotel von der Menge belagert.

Kannten schon so die Freude und Begeisterung kaum noch Grenzen, erreichten sie erst ihren Höhepunkt auf dem Festbanquett des Künstlervereins, einer großen Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden, bei dem „der Preis des Couverts auf zehn Reichsmark festgesetzet" war und wozu das gesamte Opernorchester seine Mitwirkung zugesagt hatte.

Festlich war der sogen. Museumssaal ausgeschmückt. „Keinen mit größerem Rechte / ehrt Deutschland heut' als Sänger, / Wagner, denn Dich, / der Musen Hüter und Hort" — prangte eine Inschrift über seinem Sitz, und zu beiden Seiten las man: „Ehret Eure deutschen Meister . . ." und „Was deutsch und ächt . . ."

Als der Gefeierte gegen 1/25 Uhr mit seiner Gattin erschien, bliesen vier Trompeter in Kostümen eine Fanfare. Nach dem ersten Gang des Mahles erhob sich ein Herr B. zu folgendem Trinkspruch: „Es ist mir ein Gegenstand hoher Poesie, der uns heute in die Räume des Künstlervereins lockt, der kleinen Sorgen und Kämpfe alltäglichen Lebens zu vergessen, um mit ganzer Hingebung, von den Gefühlen des Dankes und der Ehrfurcht getragen, zu dem Genius aufzublicken, der, auf den Höhen des Lebens wandelnd, das höchste Streben menschlichen Geistes und die edelste Frucht menschlichen Schaffens vor unseren Blicken erschließt . . ." Und dann wurde mit den Worten: „Keinen mit größerem Rechte . . ." auf Wagner das Glas erhoben.

Mit den herzlichsten Worten dankte Wagner und betonte darauf, daß er sich zur Förderung seines Werkes im wesentlichen mit auf die Kunstvereine stützen müsse, die oft mehr für ihn täten als manche Hoftheater. Da gab es großen Jubel in der illustren Gesellschaft. Ein Oberregierungsrat feierte anschließend Frau Cosima und die übrigen Damen: „Der Künstler strebt begeistert nach dem Schönen, und nur befriedigt wird sein feurig Sehnen, sobald . . ." und „. . . wo Seelenanmuth, holder Reize Zauber walten".



Schwebende Madonna mit Kind

Holzplastik von Prof. Hans Wildermann-Breslau

Marschmusik an Kristas Ohr

mit 4 Bildaufnahmen von Carl Diesel, Sachsenhausen

Traumverloren spielt das Kind
auf dem weiten grünen Plan.

Lächeln strahlt die Mutter an
Glückhaft still die Stunde rinnt .....



Da: Musik, vom Wind getragen;
Ton, der aus der Ferne rauscht .....
Wie der kleine Liebling lauscht!
Wie die blauen Augen fragen!



Immer näher kommt der Klang.
Durch der Bäume grünen Wall
blitzt und schimmert das Metall.
Wuchtig dröhnt der Männersang.



Klang und Sang, jetzt unverweht
nah der Kleinen. Seht sie pfeifen!
Seht, wie ihre Händchen greifen!
Wie sie in dem Wagen steht!



Wie sie, in dem Marschgebrause
ganz zu Hause,
Augenleuchtend Arme breitet,
zu sich hin die Töne leitet .....

Immer mehr wuchs die freudige Erregung, besonders als Wagner mit seiner Gattin die Runde an alle Tische machte und „der berühmte Mann von kleiner Statur, doch kräftig und mit raschen energischen Bewegungen, von Geist und Leben sprühenden Augen", mit jedem sprach oder doch wenigstens allen die Hand drückte.

Mit den „sehr ergötzlichen musikalischen Humoristica" eines Musikdirektors L. wurde die Überleitung zu einer netten kleinen Fidelitas gefunden, die offenbar von recht langer Dauer gewesen ist — und der auch, wie sich das gehört, ein kleiner Jammer folgte. Immerhin war die Zahl der Gäste beschränkt geblieben, „so daß man sich von dem früher in Aussicht genommenen Locale (dem Thaliasaale) und dem Wirthe getrennet hatte, Letzteres aber nicht von den Herren Entrepenneuren — der bereits gehabten Ausgaben wegen".

Doch diese Angelegenheit, deß dürfen wir gewiß sein, wird der gastliche Künstlerverein schon eines Tages mit einer großzügigen Geste abgetan haben.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Julius Weismann: Begleitmusik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" (Freiburg i. B., 24. 10. 35).

Herbert Trantow: „Die Barberina", Tanzspiel nach alten Meistern (Berlin, Staatsoper).

Konzertwerke:

Walter Niemann: „Das Haus zur goldenen Waage" (1618) kleine Suite im alten Stil, op. 145, und „Zwei Barcarolen", op. 144, für Klavier (Leipziger Klavierabend des Komponisten im Gohliser Schlößchen).

A. Bruckner: „Fünfte Sinfonie" in der Originalfassung (unter v. Hausegger in München).

Karl Thieme: „O Heiland, reiß den Himmel auf" Choralpartita (Leipzig).

Hermann Grabner: „Sonatina für Klavier" (Leipzig).

Hermann Wagner: „Sechs Lieder" nach Stefan George (Leipzig).

Heinz Bongartz: „Torso" Orchester-Suite (24. 11. 35, Kassel).

Paul Hindemith: „Der Schwanendreher". Konzert für Altviola und Orchester nach alten Volksweisen (Amsterdam, Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelberg).

Roderich von Mojsisovics: Tillenbergsage. Ballade für Bariton u. Orchester (Reichssender Leipzig unter GMD Leopold Reichwein, Solist: J. M. Hauschild).

Friedrich Högner: „Abendmusik für zwei Violinen, Violoncello und ein Tasteninstrument" (Leipzig).

Paul Krause: 10 ausgewählte Stücke aus op. 41 „Zwanzig Stücke für Orgel" (Katharinenkirche Zwickau, Orgelkonzert Hildegard Lehmann).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

W. A. Mozart: „Gomas und Zaide", bearbeitet von Willy Meckbach (Wiesbaden).

Juan Manén: „Rosario la tirana" Ballett (Düsseldorf).

Konzertwerke:

G. F. Händel: „Vesper-Psalm" (Magdeburg).

Hugo Distler: „Kyrie f. 8stimmigen Chor" und eine „Totentanz-Motette" f. 4stimmigen Chor (Kassel).

Hermann Ambrosius: „Siebente Sinfonie" (Gera, unter Prof. Laber, 3. Jan. 36).

Hermann Ambrosius: „Das deutsche Lied", Kantate f. einst. Chor, Orchester u. Sprecher (Reichssender Stuttgart, 5. Dez.).

Eugen Bodard: „Symphonische Fantasie für Orchester" (Frühjahr 1936, Aachen unter H. von Karajan).

Heinr. Kaminski: Klavierbuch (Edwin Fischer).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

MUSIKTAGE DER REICHSJUGENDFÜHRUNG IN ERFURT.

1. bis 3. Nov. 1935.

Von Dr. R. Becker, Erfurt.

Ein an Eindrücken reiches Musikfest besonderer Prägung wurde von der Reichsjugendführung an den drei ersten Novembertagen in Erfurt abgehalten. Es legte sehr eindeutig Zeugnis ab von einem neuen Musikwillen in unserer Jugend. In diesem Bekenntnis zu der alten musikalischen Kultur der Deutschen, in der leidenschaftlichen Musizierbereitschaft der mehr oder weniger als musikalisch gleichgültig verschrieenen Hitlerjugend

liegt das für manchen Überraschende und Beglückende dieses Festes. Vielleicht ist das Bild, das der gewöhnliche Beschauer sich von der Hitlerjugend machte, schon längere Zeit falsch gewesen. Denn ein Fest wie die Erfurter Tagung läßt sich nicht aus dem Boden musikalischer Indifferenz stampfen. Hier sind schon länger Kräfte und Temperamente am Werke, die hinter dem Marschtritt der Kolonnen und dem Trommelschlag der Straße nur überhört worden sind.

Daß in Erfurt selber die Resonanz des Festes, dessen einzelne Konzerte allerdings ohne Ausnahme auf den Rundfunk übertragen wurden, nicht eben stark war, so daß die Jugend im wesentlichen wieder vor Jugend musizierte, ist bezeichnend für die Lage, in der wir sind. Daß Jugend zur Jugend drängt, ist verständlich. Wenn aber junge Kräfte mit heißen, drängenden Wünschen kulturelle Arbeit schaffen wollen, müßten eigentlich alle Musikfreunde helfend und fördernd — auf alle Fälle teilnahmsvoll — zur Seite stehen. Heute trennt noch etwas Mißtrauen die beiden Lager. Dieses Fest wird aber manche Wand des Mißtrauens eingerissen, manche Brücke geschlagen haben. Wer nicht mit Vorurteilen belastet war, mußte mit Freude unserer Jugend folgen, die mit beiden Füßen in der Gegenwart stehend, sich doch mit der Vergangenheit verbunden zeigte, sich also zu jenem gesunden Schaffenswillen bekannte, auf dem sich jede große Entwicklung aufbaut.

Dem eigentlichen Feste ging ein achttätiges Musik-Schulungslager voraus, das, vom Kulturamt der Reichsjugendführung eingerichtet, etwa 160 Angehörige der HJ und des BdM, Musikreferenten aller Gebiete, vereinigte. In achttägiger gemeinsamer Arbeit sind hier gegenseitig Erfahrungen ausgetauscht worden; die Praxis der Musikarbeit, die Stellung der Musik im kulturellen Gesamtaufbau wurden in Vorträgen und Aussprachen behandelt und endlich in praktischer Chor- und Orchesterarbeit das Fest vorbereitet. Leitgedanke des Gemeinschaftslebens war die Erkenntnis, daß Musik dem deutschen Volke nicht Angelegenheit seltener Feierstunden bleiben dürfe, sondern wichtiger und lebendiger Teil des täglichen Lebens werden müsse.

Bei einer „Eröffnungsfeier" des eigentlichen Festes begrüßte Oberbürgermeister Dr. Zeitler die vielen Gäste Erfurts aus allen deutschen Gauen, Bannführer Wolfgang Stumme, der Musikreferent der Reichsjugendführung, der das Schulungslager geleitet hatte, dankte der Stadt für die gastliche Aufnahme. Dann sprach als Vertreter der Reichsjugendführung der Leiter des Kulturamtes der HJ, Obergebietsführer Karl Cerff, Grundsätzliches aus über das junge Werden in der Kunst. „Musik ist die größte und lebendigste Kraft im Menschen. Ihr sich zu entziehen, heißt verzichten auf einen ewig spendenden Quell unseres innerlichen Lebens. — Die Musiktage der HJ sollen aber nicht allein ein Bekenntnis zum Lied sein, sie sollen auch das ernste Streben der Jugend nach einem höheren künsterischen Verständnis und Schaffen in der Musik überhaupt aufzeigen. In Zeiten des weltanschaulichen Umbruches wird die große Masse der deutschen Jugend, ja des deutschen Volkes, sich immer spontan zum Kampflied bekennen, und sie wird es nicht singen wie ein gut gepflegter Männerchor, sie wird mehr das Herz als die gute Stimme sprechen lassen. Kein Musikpädagoge wird daran etwas ändern können.

Das soll aber nicht heißen, daß die HJ aus diesem Grunde ihre Musikarbeit aufgibt. Vielmehr wissen wir, daß nach einer Zeit stürmischer Begeisterung der aufbauende Wille sich neue feste Formen schafft. Die Musikarbeit der Jugend ist heute in diesem Stadium. Neue Lieder des Bekennens und der Feier entstehen. Große Kantaten werden geschaffen. Die bewegenden Kräfte unserer Zeit müßten klein sein, könnte aus ihnen — auch gerade im musikalischen Leben — nichts Neues entstehen.

Große Aufgaben stehen noch vor uns. Wir wollen sie anpacken mit dem Bekenntnis eines unserer Kameraden:

„Wir wollen mit gläubigen Augen
an unsere Arbeit gehn.
Die nicht zum Werke taugen,
die soll ein Sturm verwehn."

*

Im alten schönen Barockfestsaal der Regierung spielte Professor Diener mit seinem Collegium musicum instrumentale die „Kunst der Fuge" von Bach; und zwar gab er das schwierige Alterswerk des Thomaskantors auf sechs Streichinstrumenten wieder. Dieser Verzicht auf stärkere klangliche Schattierungen setzt beim Hörer noch angespanntere Aufmerksamkeit voraus, als sie etwa die bekannte Gräsersche Bearbeitung verlangt. So konnte der Widerhall der Aufführung, die für die Erfurter Hitlerjugend — wenigstens teilweise — im Stadttheater wiederholt wurde, nicht sehr groß sein. Überzeugend blieb aber der Ausdruck des tiefen Ernstes und der Hingabe an ein schönes Studienwerk. Wenn Beschäftigung mit Musik mehr ist als leichtes Genießen, wenn sie zum Kunst- und Genußerarbeiten hinüberführen soll, dann war dieser Vortrag des riesenhaften Variationenwerkes ein hohe Achtung abnötigendes Beispiel.

Das Programm des Festes umfaßte außerdem einen Abend, der unter Leitung von Wolfgang Stumme Gemeinschaftsmusik und gemeinsames Liedersingen bot. Alte und neue Sing-

und Spielmusik wurden in abwechselungsreicher Folge und im gegenseitigen Bereichern und Anfeuern vorgetragen — eine Singstunde als Symbol geselligen Erlebens.

Höhepunkte der Festfolge bildeten ein Kantatenabend und ein Orchesterkonzert. Hier war die musikalische Ausbeute am reichsten. Der Kantatenabend zeigte, was von dem gemischten Chor des Schulungslagers in achttägiger Arbeit erschaffen worden war. Und hier lernte man auch in erster Linie die jungen musikalischen Geister der Bewegung kennen. Ein Orchester war für den Zweck aus dem Collegium musicum Professor Dieners und Mitgliedern des Erfurter Städtischen Orchesters zusammengestellt worden. Armin Knabs Liederkantate „Deutscher Morgen" bringt feierliche und lebhafte gehaltvolle Chöre, die von einem kleinen Bläserorchester gestützt und in kurzen selbständigen Instrumentalsätzen unterbrochen werden; das Ganze nicht ohne archaisierenden Grundton, aber doch gut in der Wirkung. Nicht ganz klare Eindrücke hinterließ — in einer etwas matten Aufführung durch die „Thüringer Sängerknaben" (Leitung Herbert Weitemeyer) — ein Chorwerk „Langemarck" von Hans Ziegler. Um so nachhaltiger war der Eindruck, den eine groß angelegte, kontrastreiche „Erntekantate" von Heinrich Spitta machte. Der Komponist, der selber dirigierte, verläßt zwar die gewohnten Ausdrucksmittel nicht, aber aus technischer Beherrschung des Apparates und starken musikalischen Einfällen baut er ein imponierendes, großzügiges Werk auf, dem man die aufmerksame Beachtung unserer Gesangvereine wünschen möchte.

Das Orchesterkonzert, im ersten Teil klassischer Musik gewidmet (unter Leitung von GMD Franz Jung), brachte in der zweiten Programmhälfte wertvolle zeitgenössische Musik, für die der ausgezeichnete Kapellmeister des Hamburger Rundfunksenders, Gerhard Maaß der rechte, temperamentvolle Sachwalter war. Ein packendes „Orchesterspiel" von Wilhelm Maler, stark in der Erfindung und glänzend entwickelt, dann ein mit kammermusikalischer Feinheit geschriebenes Musizierstück von Gerhard Maaß „Musik Nr. 1 für Kammerorchester" fanden freudigsten Beifall. Die „Niederdeutschen Tänze" von Hans Uldall sind keine tiefe abgründige Sache, aber so lebendig, so mitreißend — bei aller Vornehmheit im Ton —, daß sogar nach den einzelnen Sätzen spontaner Beifall ertönte. Dann kam ein feierlicher Abschluß der Stunde und ergreifender Ausklang des ganzen Festes: Heinrich Spittas „Heilig Vaterland", das nach bunter instrumentaler Einleitung das Bekenntnislied unserer Jugend bringt und das stehend von den Anwesenden mitgesungen wurde.

So war das Erfurter Musikfest ein farbenreiches, halb feierliches, halb jubelnd-frohes Bekenntnis unserer Jugend zu verantwortungsvoller Pflege der Musik, der Ausdruck eines Wollens, dem man aus tiefem Herzen zustimmen wird. Die Leser der ZFM kennen die ernsten Worte, die Peter Raabe dem Musikleben unserer Tage, besonders dem Leben innerhalb der HJ gewidmet hat. Jetzt, wo Raabe seinen Einfluß überall geltend machen kann, wird man mit Vertrauen der weiteren Entwicklung zusehen. Als Zeichen in diesem Sinne dürfen die Erfurter Musiktage gewertet werden.

MAGDEBURGER MUSIKFEST.

Von Dr. Günter Schab, Magdeburg.

Die Stadt wandte sich durch den neu gebildeten Musikring im Volksbildungsamt an die meisten der einheimischen Vereinigungen und Solisten und fügte und führte sie, zusammen mit den Städtischen Bühnen und dem Städtischen Orchester, in das acht Tage dauernde „Magdeburger Musikfest". Es war den Meistern Bach, Händel, Schütz und Telemann, einem Sohne Magdeburgs, gewidmet und brachte in Abendmusiken, Kammermusiken, geistlichen und weltlichen Chor- und Orchesterkonzerten eine Fülle altklassischer Musik. Der neugegründete Städtische Chor, der Reblingsche Gesangverein und der Domchor (Dirigent KMD Bernhard Henking), der Lehrergesangverein, der Krug-Waldsee-Chor, das Collegium musicum, der Magdeburger Madrigalchor, unter Leitung von Martin Jansen (der mit seinen Getreuen eben erst von einer sehr erfolgreichen Konzertreise durch Südslawien heimgekehrt ist), der Städtische Kinderchor der Magdeburger Singschule (begründet von Karl Sterz), die Organisten M. G. Förstemann und Werner Tell, der Geiger Otto Kobin, der Flötist John Kramer und viele andere, dazu ein paar große auswärtige Solisten wie Professor Ramin am Cembalo, teilten sich in die schönen Aufgaben, altes Musikgut zu heben und den Menschen von heute nahe zu bringen.

Höhepunkte des Festes waren die Neuinszenierung der Händel-Oper Julius Cäsar im Stadttheater, die Dr. Richard Hein besorgte, während GMD Erich Böhlke der Partitur festlichen Glanz verlieh. Und ferner: ein Empfang im Stadttheater mit einer Ansprache des Stadtschulrates Dr. Donath und schließlich das große Festkonzert in der Stadthalle, das, wieder unter Böhlkes Leitung, wunderschön in die Cäcilien-Ode ausklang. Den in die abwechslungsreiche Woche einführenden Vortrag hielt Dr. Otto Riemer. Das Ganze darf als künstlerischer Erfolg einer großangelegten Gemeinschaftsarbeit gewertet werden.

DIE UNGARNFAHRT DES SCHLESISCHEN SÄNGERBUNDES.

(11.—14. Oktober 1935.)

Von Dr. Erich Gaenschalz, Breslau.

Wer deutsche Kunst ins Ausland bringen will, übernimmt eine Mission, heute vielleicht mehr als je. Die Verpflichtung zur Leistung besteht immer, in diesem Falle jedoch erhält sie ein doppeltes Gewicht, denn sie hat außer der künstlerischen noch eine andere Seite, und das ist die kulturpolitische. Im Heimatland ist die eigene Kunst unbestrittene Siegerin, nicht so im Ausland, wo sie mit anderen Völkern in Wettbewerb tritt und Boden gewinnen will. Gewiß ist die deutsche Musik an sich in der Welt führend, gewiß haben sich die deutschen Meister allein durch die Gewalt ihres Werkes überall Eingang verschafft — und nicht nur das, die anderen sind vielmehr zum größten Teil bei ihnen in die Schule gegangen. Aber gerade diese Tatsache legt uns umso zwingender die Verpflichtung auf, nur mit ausgereiften Leistungen vor die Weltöffentlichkeit zu treten.

Diese kurze Betrachtung mußte vorweggeschickt werden, um das Maß der Verantwortung anzudeuten, das der Schlesische Sängerbund mit seiner Ungarnfahrt übernahm. Denn es ist etwas anderes, ob ein berühmter Dirigent vor ein berühmtes ausländisches Orchester tritt oder ein bedeutender reisegewohnter Chor die Hauptstädte Europas besucht, als wenn ein Teil des singenden Volkes selbst eine Sängerfahrt unternimmt. Über die Schwierigkeit der Aufgabe, einen aus den Vertretern verschiedener Vereine zusammengesetzten Auswahlchor zu einem einheitlichen, künstlerisch hochstehenden Ganzen zusammenzufassen, ist kein Wort zu verlieren, und es sei hier gleich vorweggenommen, daß ein erfahrener Dirigent und gewiegter Chorleiter wie Hermann Behr (Breslau), wie zu erwarten, dieser Aufgabe in vollem Umfang gerecht wurde.

Es ist kein Zufall, daß gerade der Gau Schlesien des Deutschen Sängerbundes, eben der Schlesische Sängerbund, berufen war, deutsche Sangeskultur in das befreundete Ungarland zu tragen. Schlesien bildet die naturgegebene Brücke zu den Ländern des Südostraumes, die in mehr als einer Beziehung nach Deutschland schauen. In diesem Sinne hatte der Schlesische Sängerbund eine kulturelle Mission zu erfüllen. So sehr einerseits Ungarn kulturell von Deutschland lebte und noch lebt, so wenig läßt sich doch andererseits übersehen, daß die Lage der ungarländischen Deutschen nicht einfach ist. So liegt die Bedeutung einer wirkliche Werte vermittelnden deutschen Kulturpropaganda auf der Hand. Und daß dabei die Musikkultur, speziell die Sangeskultur, eine wichtige Rolle zu übernehmen hat, dürfte nicht nur dem passionierten Sänger klar sein. Schon die Übernahme des Protektorats über die Veranstaltungen durch den deutschen Gesandten von Mackensen und den Oberbürgermeister von Budapest, Dr. von Sipöcz, sprach deutlich für den Wert, den man amtlicherseits dieser Fahrt beimaß und den auch die Teilnahme des Breslauer Oberbürgermeisters Dr. Fridrich an der Fahrt noch unterstrich. Die größte Auszeichnung aber wurde dem Schlesischen Sängerbund durch die Anwesenheit des Reichsverwesers des Königreichs Ungarn, Admiral Nikolaus v. Horthy und seiner Gemahlin beim Vokalkonzert zuteil.

Ich hatte Gelegenheit, noch einige Tage in Budapest weilen zu können und mit deutsch-ungarischen Sangesbrüdern in Gedankenaustausch zu treten, nachdem die Wogen der unmittelbaren Begeisterung abgeebbt waren. Und alle, die ich sprach, waren nicht nur des Lobes voll über die künstlerische Leistung, es klang auch ein anderer Ton mit, das war die Freude, Sangesbrüder aus dem Reich, Gleichgestimmte, gleichen Idealen Nachstrebende begrüßen zu können.

Im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand das Festkonzert im Vigado, dem großen repräsentativen Konzertsaal der Hauptstadt, in dem trotz des prächtigen Wetters, das gerade am Wochenende den Budapester in seine herrliche Umgebung zu führen pflegt, eine große Anzahl erwartungsvoller Musikfreunde zusammengekommen war. Die deutsche Gesandtschaft, an der Spitze der Gesandte v. Mackensen, der sich um das Gelingen der Fahrt große Verdienste erworben hat, das diplomatische Korps, Vertreter der Königlich Ungarischen Regierung, die Stadtverwaltung von Budapest unter Führung ihres Oberbürgermeisters, die deutsche Presse und die Vertreter der befreundeten ungarischen Vereine gaben dem Abend ein festliches Gepräge.

Mit der leidenschaftlich ausgedeuteten Egmont-Ouverture errang Hermann Behr bereits zu Beginn des Konzertes einen starken Erfolg, der sich mit der Altrhapsodie von Brahms noch weiter steigerte. Auch diesem Werk hatte Behr seine liebevolle Aufmerksamkeit zugewandt, die in einer dynamisch fein - abschattierten Wiedergabe ihren klanglichen Ausdruck fand. In der Solopartie entfaltete die Breslauer Altistin Gertrud Gottschalk bei sichtlich starkem inneren Mitempfinden ihr ausgeglichenes, wenn auch nicht besonders großes Stimmaterial, das sie am eindrucksvollsten über dem warm-dunklen Untergrund des klanglich schön ausgewogenen Männerchores zur Geltung brachte. Eine Leistung starker seelischer Konzentration bedeutete die Aufführung der Neunten, die

Behr aus dem Gedächtnis dirigierte. Die Ausdrucksgewalt des monumentalen Werkes fand in ihm einen eindringlich gestaltenden Interpreten. Er nimmt allerdings den ersten Satz etwas langsamer, als es gemeinhin üblich ist, dafür aber tauschte er den Gewinn besonderer Klarheit des komplizierten Stimmgefüges ein. Außerordentliche rhythmische Prägnanz zeichnete das Scherzo aus, während er die weiten Bögen des tiefbeseelten dritten Satzes gefühlsstark und ohne Gefahr des Verschleppens nachzog. In imposanter Steigerung aber baute Behr das Chor-Finale auf von dem verhältnismäßig langsam genommenen pianissimo der Bässe bis zum dithyrambischen Jubel des Schlusses. Wundervoll klangen die Chöre, die bei ihrer zahlenmäßigen Stärke die größte, auch dynamische Disziplin aufwiesen und damit die vorbildliche Arbeit ihres Dirigenten nachdrücklich unterstrichen. Leider hinterließ das Quartett keinen ganz einheitlichen Eindruck. Hier führte unbestritten Rudolf Watzke (Baß), der mit seinem herrlichen, voluminösen Organ den weiten Raum füllte und die Stimmung der Freudenhymne vollendet erfaßte. Mit ihm vereinigten sich Mia Neusitzer-Tönnissen (Sopran), die unter einer kleinen Indisposition litt, Gertrud Gottschalk, der man ein stärkeres Hervortreten hätte wünschen mögen, und Alfred Stöckel (Tenor), der eine geringfügige rhythmische Unsicherheit jedoch sofort wieder ausglich, zu ihrer schwierigen Aufgabe, die sie nichtsdestoweniger in guter klanglicher Ausgewogenheit lösten.

Der Beifall für diese Leistung nahm außerordentliche Formen an, und besonders Hermann Behr wurde stürmisch gefeiert. Zu bedauern blieb nur, daß man Breslaus repräsentatives Orchester, die Schlesische Philharmonie, entbehren mußte. Jedoch war die Bekanntschaft mit dem berühmten Budapester Konzertorchester ein außerordentlicher Gewinn. Besonders der Streicherchor dieses hochkultivierten Klangkörpers, der mit der größten Hingebung, Sicherheit und Präzision auch dem leisesten Wink des fremden Dirigenten folgte, fesselte immer wieder durch seinen bestrickenden Glanz, die wundervolle Weichheit und Biegsamkeit und ein zartes Pianissimo, wie man es nur selten finden dürfte.

Im Zeichen der traditionellen Freundschaft zwischen Deutschland und Ungarn vereinigten sich nach dem Konzert die deutschen und ungarischen Sangesbrüder, die deutsche Gesandtschaft und Kolonie in den Gesellschaftsräumen des Vigado zu einem zwanglosen geselligen Beisammensein, bei dem in ausgiebigem Maße Gelegenheit gegeben war, persönliche Beziehungen anzuknüpfen. In Rede und Gegenrede, die mit Gesangsdarbietungen der Ofener Liedertafel unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Adam abwechselte, wurde die deutsch-ungarische Freundschaft erneut bekräftigt. Das Ehrenmitglied des Ungarischen Sängerbundes Julius Baransky wies in temperamentvoller Ansprache auf die engen kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Ungarn hin, Oberbürgermeister Dr. Fridrich sprach von dem gemeinsamen Kriegserlebnis, aber auch den Banden der Musik, die beide Völker umschlingen, und der Führer des Schlesischen Sängerbundes, Studienrat Fuchs, gab seinem aus übervollem Herzen kommenden Dank für die gastfreundliche Aufnahme in den Mauern der Landeshauptstadt in begeisterten und begeisternden Worten Ausdruck und überbrachte zugleich die Einladung an die ungarischen Sangesbrüder zu dem im Jahre 1937 in Breslau stattfindenden Deutschen Sängerfest. Den Dank des Schlesischen Sängerbundes an alle, die sich um diese Fahrt besondere Verdienste erworben haben, stattete Studienrat Fuchs dann ab durch die Verleihung der Goldenen Biller-Plakette an den Oberbürgermeister von Budapest, der Silbernen Biller-Plakette an den Altoberbürgermeister und Präsidenten des Ofener Männer-Gesang-Vereins, Dr. Rybka und den Deutschen Männer-Gesang-Verein und die Überreichung je eines Bildes des Breslauer Rathauses an den deutschen Gesandten von Makkensen, an Regierungsrat Dr. Frühwirth (Budapest) und die deutsche Kolonie.

Am folgenden Sonntag-Vormittag fand ein Empfang beim deutschen Gesandten in kleinem Kreise statt, bei dem führende Persönlichkeiten des deutschen und ungarischen öffentlichen und kulturellen Lebens in Gedankenaustausch traten. Jedem, der an diesem Empfang in dem gastfreien und von feinster Kultur erfüllten Hause unseres Gesandten teilnehmen konnte, werden diese gewinnreichen Stunden im Gedächtnis haften.

Unvergeßlich aber auch wird allen das Vokalkonzert bleiben, das der Reichsverweser mit seiner Anwesenheit auszeichnete. Spannung lag über dem prunkvollen Saal der Musikakademie am Franz-Liszt-Platz, den eine interessierte Zuhörergemeinde füllte. Als plötzlich Hermann Behr auf das Podium eilte, das Zeichen zum Einsatz gab, als sich das Auditorium erhob und aus Hunderten begeisterter deutscher Sängerkehlen die ungarische Nationalhymne erklang, da wußte man, daß der Reichsverweser erschienen war. Er hatte mit seiner Gattin in der rechten Rangloge Platz genommen, ihm gegenüber die deutsche Gesandtschaft. Eine mit sicherem Geschmack zusammengestellte Auswahl deutscher Kunstlieder sprach beredt von dem hohen Stande unserer Sangeskultur. Lieder von Schubert, Schumann und Brahms, zum Teil von Willi Röhricht (Breslau) feinsinnig begleitet, zeigten das Klangmaterial in guter

Verfassung und ließen in der reichen dynamischen Abstufung und rhythmischen Präzision eine ausgezeichnet entwickelte Technik erkennen. Nach der Pause, während der sich der Reichsverweser den Führer und den Dirigenten des Sängerbundes, sowie den Breslauer Oberbürgermeister vorstellen ließ, kamen ebenso gepflegt und ausdrucksvoll Männerchöre von Haydn, Heubner, Gluck und zum Schluß Karl Maria von Webers „Lützows wilde verwegene Jagd" zu Gehör, mit der sich Chor und Dirigent einen wirkungsvollen, mit herzlichem Beifall bedachten Abgang sicherten. Als Zeichen des Dankes und der Verehrung überreichte der Vorsitzende des deutschen Männerchores Budapest, Oberrechnungsrat Stefan Füzesy, Hermann Behr einen Kranz mit der Schleife in den ungarischen Landesfarben.

Mit lebhafter Anteilnahme folgte der Reichsverweser den Darbietungen der deutschen Sänger, und unauslöschlich prägte sich jedem die hohe imponierende Gestalt in der Admiralsuniform ein, wie sie in der Loge stand und den deutschen Gästen reichen und sichtlich von Herzen kommenden Beifall spendete.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 20. Sept.: Johann Sebastian Bach: Präludium u. Fuge e-moll f. Orgel. (Vorgetr. von Prof. Günther Ramin.) — Hans Leo Hasler: „Pater noster" für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für zwei Chöre. —

Freitag, 27. Sept.: Johann Sebastian Bach: Präludium u. Fuge D-dur f. Orgel. (Vorgetr. von Prof. Günter Ramin.) — Johann Eccard: „Maria wallt zum Heiligtum" für sechsst. Chor. — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr", Motette für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für fünfst. Chor. —

Freitag, 8. Nov.: Hugo Distler: Orgelpartita „Wachet auf, ruft uns die Stimme" op. 8 Nr. 2 für Orgel (Toccata — Bicinium — Fuge; Erstaufführung) (Vorgetr. von Prof. Günther Ramin.) — Hans Grisch: „Biblische Sprüche" für achtst. Chor a cappella (Uraufführung). —

AACHEN. Mit einem Beethoven-Programm eröffnete GMD Herbert von Karajan die Reihe der Städtischen Konzerte. Das namentlich um eine Anzahl von Streichern verstärkte Städtische Orchester bot, rein klanglich genommen, Leistungen von festlicher Fülle und Größe. In der Beethoven auffassung sind wir von Raabe her allerdings weniger Gefühlsüberschwang und Schwelgen im Allgemeinbilde der Partitur, dafür aber mehr klare Gliederung sowie Betonung des Gedanklichen gewöhnt — eine Art, die Beethoven zweifellos gemäßer erscheint. Meister Giesekings vollendete Spielkunst (Es-dur-Konzert) kann man nur immer wieder bewundern; Neues läßt sich über sie nicht sagen. Dirigent, Solist und Orchester wurden begeistert gefeiert.

Auch sonst ist allerlei Erfreuliches zu berichten. Der „neue Mann" an der Spitze des Aachener Musiklebens, das erlesene Programm und die nicht weniger erlesenen Solisten, nicht zuletzt die erhöhte Werbetätigkeit haben es zuwege gebracht, daß die Hauptproben ganz und die Konzerte nahezu ausabonniert sind! Damit ist der bereits schwer bedroht gewesene Weiterbestand der Konzerte gesichert. Ferner steht nun fest, daß der Städtische Gesangverein und das Städtische Orchester am 26. 4. 1936 in der Reihe der Konzerte des Société philharmonique zu Brüssel mit Bachs h-moll-Messe gastieren werden. — Und endlich wird der Verhältnisanteil zeitgenössischer Musik an der Zahl der zur Aufführung kommenden Werke durch neuere Entschlüsse von Karajans eine bedeutende Verstärkung erfahren. Nachdem kürzlich mitgeteilt worden war, daß die lebenden Tonsetzer in den Volkssymphoniekonzerten die ihnen gebührende Berücksichtigung finden würden, sind nun — durch eine namhafte Stiftung ermöglicht — für das nächste Frühjahr mehrere besondere Tage allein für die Aufführung zeitgenössischer Musik in Aussicht genommen. Dadurch hat der ursprüngliche Gesamtplan der Städtischen Konzerte ein so verändertes Aussehen gewonnen, daß man heute behaupten kann, in keiner anderen deutschen Großstadt werde im Winter 1935/36 so viel für die lebenden bzw. für die noch nicht genügend bekannten jüngst verstorbenen Tonsetzer getan werden wie in Aachen.

Die Oper begann unter einem ebenso verheißungsvollen Sterne wie das Konzertleben. Zwar wird man bei den „Meistersingern", der „Bohême" und „Polenblut" vergeblich nach inneren Beziehungen der Werke untereinander Umschau halten. Was sie einte, war lediglich der unverkennbare Wille zur guten, das eben Mögliche herausholenden Leistung. Durch besondere Umstände begünstigt, brachte es „Bohême" zur größten Geschlossenheit und Abrundung. Ganz wesentlichen Anteil daran hatte der neuverpflichtete lyrische Tenor Hugo Meyer-Welfing; seine Stimme ist klar und weich zugleich, seine Lautgebung

sauber, sein Spiel lebendig. Meyer-Welfings Rudolf gehörte mit zum Besten, was Männer seines Faches hier seit Jahren geboten haben. Eine ebenfalls hoch zu begrüßende „Erwerbung" unserer Bühne stellt Dr. Frodewin Illert dar. Sein Beckmesser war bis in alle Einzelheiten geistvoll durchgefeilt und hielt der ausgezeichneten künstlerischen Leistung Adolf Martinis (Sachs) in jeder Beziehung Widerpart. Nehmen wir noch hinzu, daß auch die Operette in Erich Poremski einen neuen, echten Operettentenor erhalten hat (der sich außerdem als Spielleiter famos einführte), so dürfen wir sagen, die Aachener Oper habe in diesem Jahre alle Aussichten, nicht nur Gutes zu bieten, sondern auch guten Zuspruch zu finden.

Der neue 1. Kapellmeister Otto Söllner stellte schon in der Weingartnerschen Musik zu Shakespeares „Sturm" erst recht aber in „Bohême" unter Beweis, wie ernstlich er aus seiner Aufgabe heraus zu musizieren versteht. Den bisherigen Proben nach zu urteilen, beherrscht der ebenfalls neue Bühnenbildner Paul Pilowski sein vielseitig beanspruchtes Fach von Grund aus. Nur in den Mittelakten von „Meistersingern" und „Bohême" erschien die Bühne verbaut; vielleicht gingen diese Fehlgestaltungen aber mehr auf Forderungen des in allem übrigen so reifen und sympathischen Spielleiters Curt Decker-Huert zurück.

Unter den vom Vorjahre her bekannten Kräften verdient Otto Kuhlmann durch seine unverkennbar stark aufwärts treibende Entwicklung besondere Erwähnung. Sein betrunkener Kellermeister Stefano, sein Pan Zaremba und sein Musiker Schaunard waren nicht nur dargestellte „Partien", sondern ausgezeichnet gelungene „Gestalten" von hoher Einprägsamkeit. Reinhold Zimmermann.

ALTENBURG. Die neue Spielzeit 1935/36 begann Ende September sozusagen als Abschluß zu dem vorjährigen Richard Wagner-Zyklus, mit einer würdigen Aufführung des „Rienzi". Solistisch wurde Anerkennenswertes (Titelrolle: Fritz Willroth-Schwenck), im Orchester, das Generalintendant Dr. Drewes selbst fortreißend dirigierte, Ausgezeichnetes geleistet. Auch die Wiedergabe der schwierigen Chöre konnte sehr befriedigen. Oberspielleiter Deuter hatte das Ganze unter kluger Berücksichtigung der gegebenen Bühnenverhältnisse im stilvollen Rahmen, in den sich die einzelnen Bühnenbilder gut einfügten, in Szene gesetzt.

Sonst steht der Spielplan vor allem im Zeichen der romantischen Oper. Der Auftakt dazu konnte nicht besser und glücklicher sein als eine in jeder Hinsicht beschwingte und prächtige Neueinstudierung von Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor". Wie Kapellmeister W. Borrmann die ganze Partitur ausdeutete, war in dieser klanglichen Kultur, dieser wundervollen Leichtigkeit, der sich auch das ganze famose Ensemble auf der Bühne restlos anpaßte, vorbildlich.

Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ auch Puccinis „Bohême", da Generalintendant Dr. Drewes mit dem wundervoll musizierenden Orchester die besondere Sprache gerade dieser Partitur bis zum letzten erschöpfte, auch das Quartett der vier Bohemiens (Arno Vorberg, Paul Friebel, Hanns Bonneval, Marc Andre Hugues) war recht gut, wogegen die Vertreterinnen der beiden Frauenrollen abfielen. Alles in allem waren diese ersten drei Premièren für den weiteren Verlauf der Spielzeit recht vielversprechend. Dr. Leo Paalhorn.

BERNBURG a. S. Den letzten Konzertwinter schloß eine für hiesige Verhältnisse groß angelegte „städtische Bachfeier" mit der Johannes-Passion ab. In weitgehendem Maße wurde sie durch die Stadt finanziell und ideell unterstützt, so daß es möglich war, die erste Aufführung nur für minderbemittelte Volksgenossen bei ganz geringen Eintrittspreisen (30 Pfg.) stattfinden zu lassen. Auch die industriellen Werke halfen tatkräftig mit, indem sie von sich aus für ihre Belegschaften eine erhebliche Zahl von Eintrittskarten erwarben. Solistisch wirkten mit Anny Quistorp-Leipzig, Henriette Lehne-Leipzig, Valentin Ludwig-Berlin, Werner Drosihn-Berlin und Erich Kiebel-Bernburg. Ihre ausgezeichneten Leistungen, sowie der mit völliger Sicherheit und starker innerer Anteilnahme singende Chor des Konzert- und Oratorienvereins unter der Leitung von MD. Bollmann brachten das Werk zu eindrucksvollster Wiedergabe. — Im September besuchte der Leipziger Schubertbund unter Prof. Max Ludwig den hiesigen Zöllner-Verein. In einem Konzerte stellte dieser vorzügliche Männerchor sein großes Können unter Beweis. Vorbildlich die Programmgestaltung, ebenso vorbildlich die Ausführung. — In seinem ersten Hausmusikabend brachte das hiesige Stahl-Trio (Vater und Söhne) heitere Musik unserer Wiener Großmeister. Leider wird das begrüßenswerte, nur vom Idealen geleitete Bestreben der Ausführenden, die trotz allem den Mut nicht verlieren, beschämend wenig unterstützt.

Bollmann.

BEUTHEN (Oberschlesien). Das Oberschlesische Landestheater begann seine Winterspielzeit mit dem Rosenkavalier und Verdis Troubadour. Beide Aufführungen zeigten ziemlich gleichmäßig gute solistische Besetzung und einen hervorragenden Chor. Das Orchester war wie immer ohne Tadel. Erich Peter gab mit diesem sauberen Klangkörper sein erstes diesjähriges Symphoniekonzert. Er hatte neben Thuilles Romantischer Ouverture Beethovens 7. Symphonie gewählt, und besonders diese mit großer Meisterschaft erstehen

lassen. Doch gab dieser Abend noch einen Höhepunkt mit dem Cellokonzert von Dvorak. Adolf Steiner hielt hier mit seinem herrlichen Spiel das Publikum vom ersten Strich an in atemloser Spannung. — Der MGV „Sängerbund" gab mit den Schlesischen Sendern ein Konzert, das einen Einblick in das Schaffen oberschlesischer Komponisten vermitteln sollte. Es war vornehmlich als Ehrenrettung für den 1915 verstorbenen Beuthener Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen gedacht. Dieser ist außerhalb seiner Heimat weit mehr bekannt als hier. (Die Stadt Dresden hatte ihm in besonderer Dankbarkeit einen lebenslänglichen Ehrensold gesichert.) Schulz-Beuthen, der sich der besonderen Freundschaft Liszts erfreute, hat neben seinen vier Opern und acht Symphonien wohl alle Formen der Musik mit trefflichen Werken bedacht. Wir hörten seine Ballade „Harald", ein stimmungsmäßig glänzend gestaltetes Werk für Chor und Orchester. Von den weiteren oberschlesischen Komponisten waren vertreten: Gratza mit einem tiefempfundenen Heimatlied, Scorra mit dem Männerchor „Deutschland" und seiner „Kompagnie Soldaten", deren Melodie bereits Eingang in den Liederschatz der Hitlerjugend gefunden hat. Von Kauf hörten wir einen Männerchor mit einem feinen Sopransolo „Glück auf in die Welt". Heiduczek ließ sich hören mit einem Chorwerk „Heiliges Feuer" und einer interessanten, eigenwilligen Bläsersuite. Max Neumann wartete auf mit seinem „Fensterblick", einem Chor voll zartester Empfindung, ausgedrückt in delikaten Harmonien. Der Sängerbund hob diese Werke, zumeist Uraufführungen, aus der Taufe, und setzte sich mit ganzem Können und mit Liebe für die zum Teil nicht leichten Chöre ein. Georg Kluß leitete den Chor und steuerte sicher an so mancher Felsklippe vorbei. Der Dirigent stellte sich schließlich noch mit einer Eigenkomposition vor, einer symphonischen Dichtung für großes Orchester „Oberschlesien". Dieses recht breit angelegte Tongemälde bringt programmatisch ein schönes Mosaikbild unseres Heimatlandes; es gestaltet plastisch Landschaft und Volk. Das Werk wurde stürmisch aufgenommen, da es uns allen aus dem Herzen klang. Das Landestheater-Orchester stellte sich mit der eingangs gerühmten Sauberkeit im Spiel dem Abend zur Verfügung. Josef Reimann.

BRAUNSCHWEIG. Mit Beginn der neuen Spielzeit entfaltete das Landestheater eine erhöhte Aktivität auf allen Gebieten seines Kunstschaffens. Die Oper hatte mit den beiden Erstaufführungen „Was ihr wollt" (nach Shakespeare) von Arthur Kusterer und „Spiel oder Ernst" von Reznicek überrascht. „Tristan und Isolde" in der Einstudierung der vorigen Spielzeit ist in den neuen Spielplan übernommen worden. Das Opernensemble, das sich in der Hauptsache aus neuen Kräften zusammensetzt, kann endgültig noch nicht bewertet werden, da noch nicht alle Darsteller in den für sie typischen Rollen zu Gehör gekommen sind. Die Operette führte sich mit dem „Zigeunerbaron" und der unverwüstlichen „Fledermaus" durchaus vorteilhaft ein. Erfreulich waren auch die Leistungen des Balletts, das sich im „Nachmittag eines Faun" von Debussy und in „Der Dreispitz" von de Falla vorstellte. Das erste Konzert der Landestheaterkapelle unter Leitung ihres Dirigenten Moralt brachte als Solistin Elly Ney (Beethoven: Klavierkonzert Es-dur), deren Spiel wohl keiner besonderen Würdigung mehr bedarf. Der erste Satz wirkte leider nicht monumental genug, jedoch wurde diese kleine Trübung des Eindrucks im ersten Satz durch die vollendete Gestaltung des zweiten und dritten Satzes absolut wieder ausgeglichen. Frauen — besonders lyrische Naturen — sollten bei der Wahl gerade dieses Konzertes sehr vorsichtig sein. Der zweite Teil des Konzertes vermittelte uns eine nahezu erschöpfende Wiedergabe der 2. Symphonie von Bruckner. Das war für unsere Landestheaterkapelle und ihren Dirigenten eine ausgezeichnete Leistung. Der Musikverein, ein Orchester aus musikalisch lebhaft interessierten Dilettanten unter Leitung von Willi Sonnen hatte für sein erstes Konzert ein sehr beachtenswertes Programm aufgestellt (Beethoven: Coriolan, Schubert: Symphonie h-moll und Beethoven: Symphonie C-dur). Die gute Qualität der Aufführung dieser Werke konnte — bei allen Nachteilen und Vorteilen eines solchen Orchesters — nur durch die Begeisterung aller Teilnehmer und durch die unermüdliche und zielbewußte Arbeit Willi Sonnens erzielt werden.

Ernst Brandt.

BREMEN. KMD Liesches Strebsamkeit hat im Dom wöchentlich eine Motette des Domchors eingerichtet, die jedem Volksgenossen kostenlos zugänglich ist. Die Vortragsfolgen sind denen des Thomaner-Chors nachgebildet, doch gibt Liesche auch jungen Musikern als Organisten oder sonst solistisch Beflissenen die Möglichkeit öffentlichen Auftretens. Das geschah mit mehr oder weniger Erfolg. Im Rahmen dieser Donnerstags-Motetten gastierte K. Thomas und führte mit seinen Berliner Sängern seine Passion auf. Das Werk, das schon öfters in Bremen (auch vom Domchor) erklang, fesselte wieder durch seinen hohen musikalischen, stellenweis geniale Züge aufweisenden Gehalt. Die Darstellung (vorzügliche Aussprache) war sehr gut. Die Motetten sind zum Mittelpunkte kirchlicher Musik geworden. Die Chöre an den Kirchen sind zum Teil verschwunden, weil ihre Leiter — die Lehrer waren — ihr Amt niederlegen mußten. Die neuen, jungen Organisten und Kantoren müssen neu aufbauen. Das ist sehr müh-

ſelig und zeitraubend. Mit großer Energie iſt W. Penndorf, der Organiſt an St. Martini, ans Werk gegangen. Sein kleiner Kammer-Chor ſingt bereits recht anerkennenswert und bewältigt Werke von Thomas, Diſtler, Simon, Bach etc. Diſtlers Choräle aus dem Jahreskreis ſind gute Kompoſitionen. Die Simonſchen „Jahreslieder“ klingen ſehr herb, die 3 Stimmen liegen zu weit auseinander. Hans Vogts Magnifikat für Alt und Orgel iſt ein wenig glückliches Stück. Hier iſt das Einbauen der Soloſtimmen in den Geſamtorganismus übertrieben. Wenn eine Stimme als Solo herausgeſtellt wird, muß ſie auch betont werden. Die genannten Werke waren neu für Bremen ebenſo wie die Hausſprüche Penndorfs. Haben bei dieſen auch Thomas und Diſtler über die Schulter geſchaut, es iſt ſoviel Eigenes in den Kompoſitionen, daß man ſagt: Penndorf kann recht viel. Als Organiſt iſt er vorzüglich. Es wäre ihm nur eine größere Orgel und mehr Gemeindebeteiligung zu wünſchen.

Der Stephani-Kirchenchor (Leiter: Organiſt W. Evers) feierte ſein 50jähriges Beſtehen durch drei ſelten zu hörende Bach-Kantaten (Nr. 135, 123, 117). Die innerliche Hingabe der Darſteller gab den Hörern mehr, als virtuoſe Aufmachungen vermitteln können.

Vom 1. Oktober 1934 bis 1. Juni 1935 habe ich in Bremen 116 Werke von 30 lebenden Tonſetzern gehört. Ich glaube, Bremen tut ſeine Pflicht.

Dr. Kratzi.

BREMEN. Der Spielplan unſerer Oper iſt gut, noch beſſer ſind die Aufführungen. Hier wird Rieſenarbeit geleiſtet. Nichts Verſtaubtes erſcheint, alles iſt blitzblank, künſtleriſch in die rechte Höhe gehoben. Hervorſtechend ſind die Aufführungen, die GMD Beck, der muſikaliſche Oberleiter unſeres Staatstheaters, herausbringt. Im „Maskenball“ ſorgte er für eine Tempogeſtaltung, daß abſolute Klarheit zutage trat, in der ſich die Sänger ausleben konnten. Alle übrigen Werte des Werkes traten ins hellſte Licht. Der Erfolg in vergangener Spielzeit blieb auch jetzt dem „Zaubergeiger“ treu. Die Ringaufführungen waren Höhepunkte orcheſtraler Kunſt.

Schillings hat zur „Mona Liſa“ vornehme Muſik gemacht, ſie paßt darum nicht recht in ihrer deutſchen Art zu der gemeinen Brutalität der Handlung, Höhepunkte packen den Hörer nicht innerlich. Die Inſtrumentation iſt reichlich dick. Die gute Aufführung zeigte, welch prächtige Sänger wir an unſerer Bühne haben. KM Zimmer hätte ſie durch ſtärkeres Abdämpfen des Orcheſters mehr unterſtützen können. Die Melodienſeligkeit der „Norma“ fand in KM Zimmer den rechten Mann. Die Oper war vortrefflich beſetzt. Die Unmöglichkeit der Handlung trat zurück. (Bühnenbild ſtiliſiert; na!) Dr. Kratzi.

CHEMNITZ. Das Rückgrat des Chemnitzer Konzertlebens bildeten wieder die Symphoniekonzerte der ſtädtiſchen Kapelle. Für ſie hatte Operndirektor Leſchetizky einen Plan aufgeſtellt, der klaſſiſche, romantiſche und neuzeitliche Werke in gerechter Verteilung berückſichtigte. Er gipfelte in einem mehrtägigen Bach-Händel-Schütz-Feſt, in dem u. a. Händels Concerto grosso g-moll und Orgelkonzert F-dur, Bachs Konzert für vier Klaviere, die Orgeltoccata und -fuge d-moll in der allerdings unbachiſchen Inſtrumentation von Pillney und die Kunſt der Fuge (hinreißend dirigiert von GMD Hans Weisbach) aufgeführt wurden. Von Beethoven brachte Leſchetizky in ehrlicher, werktreuer Deutung die 5., 7. und 9. Symphonie, von Schubert die jugendfriſche 5., von Brahms die 1. und von Bruckner als Neuheit gar die „Nullte“. Strauß war mit der feinklängigen Couperin-Suite, Reger mit der ſymphoniſchen Serenade, Graener mit der liebenswürdigen „Flöte von Sansſouci“ vertreten. An Verdis Requiem erwies Leſchetizky ſeine Befähigung, einem großen Chor- und Orcheſterorganismus ſeinen Geiſt und Willen einzuhauchen. Mit Siegfried Walter Müllers „Heiterer Muſik“, Hermann Ambroſius’ ernſter und eigenwilliger 6. Symphonie und Hermann Baums von mancherlei Stilen beeinflußter „Oſterſymphonie“ kam das junge Tondichtergeſchlecht zur Geltung.

Namhafte Soliſten erhöhten den Wert dieſer Konzerte: Gieſeking beglückte mit Mozarts C-dur-Konzert und der Burleske von Richard Strauß; Vecſey zeigte Brahms’ D-dur-Konzert, Mainardi Dvořáks Cellokonzert. In Gertrude Pitzinger lernte man einen begnadeten Alt, in Thorkild Noval einen ſchmiegſamen lyriſchen Tenor kennen. Erich Riebenſahm ſpielte Schumanns Klavierkonzert mit romantiſcher Einfühlung, KM Herbert Charlier entzündete ſein ſtarkes muſikaliſches Temperament an Rachmaninoffs c-moll-Konzert. Dieſer durch ſeine glänzende Technik und angeborene Muſikalität ſtets mitreißende Pianiſt war auch die Hauptzugkraft der von ihm geleiteten Kammermuſiken, in denen neben Streich- und Klavierquartetten auch Bläſer-Kammermuſik (z. B. Brahms’ Horntrio und Klarinetten-Sonate, Beethovens Sextett, Nielſens Bläſerquintett), ſowie Muſik auf alten Inſtrumenten gepflegt wurde. — Der von KM Werner geleitete Sinfonie-Orcheſter-Verein beſtand wieder ehrenvoll mit einem Bach - Händel - Abend und Beethovens Neunter. Mit großem Erfolg konzertierte die Dresdner Philharmonie unter Paul van Kempen, der vor allem mit der feurigen Wiedergabe moderner Werke (Till Eulenſpiegel, Tſchaikowſkys Pathetiſche) Eindruck erweckte.

Unter den Chorführern iſt Kantor Geilsdorf in die vorderſte Reihe gerückt. Er hat ſeinen Pauli-

kirchenchor und Bürgergesangverein zu feinster Chorkultur erzogen und konnte uns mit ihnen klanglich und musikalisch hochbefriedigende Aufführungen von Bachs Johannispassion, Händels Dettinger Tedeum und Geilsdorfs „Verlorenem Sohn" schenken. In derselben Kirche gab Organist Richter wieder eine stattliche Reihe gediegener Orgelabende. KMD Meinel brachte in der Markuskirche Händels Josua zu heldischem Erklingen und feierte den Karfreitag mit Paul Gläsers volkstümlichem Oratorium „Es ist vollbracht". KMD Siegert pflegte in der Petrikirche das Erbe Bachs (Motetten, Matthäuspassion), brachte aber auch wertvolle eigene Schöpfungen für Orgel und Chor zu Gehör. Kantor John (Johanniskirche) setzte sich für die Kantatenkunst Bachs und für Motetten Heinrich Schütz' ein. In der Jakobikirche führte Kantor Stelzer Haydns „Schöpfung", Verdis Requiem (in eigner deutscher Übersetzung) und Schütz' Passion auf. Der Lehrergesangverein (Erwin Seebohm) feierte sein 50. Vereinsjahr mit einem großzügigen Jubiläumsprogramm, aus dem wir die verdienstvolle Aufführung von Josef Haas' „Christnacht" und von Händels „Belsazar" hervorheben.

Der schlechte Besuch vieler Veranstaltungen ermutigte nicht gerade zu Solistenkonzerten. Dennoch machten Margret Jansen und Fritz Just einen Klavierabend und spielten auf zwei Flügeln Musik von Mozart, Liszt und Brahms (die f-moll-Sonate, die die Vorform des Klavierquintetts ist). Und Ilse Sachsenberg gab mit dem Geiger Walter Backhaus und dem Pianisten Fritz Berger einen wohlgelungenen Brahms-Reger-Abend, in dem sie zwischen Brahms' d-moll-Sonate und Regers c-moll-Sonate Lieder beider Meister sang. Eugen Pürschel.

COBURG. Der Mittelpunkt des Interesses der Musikfreunde Coburgs wie auch eines weiten Umkreises ist das Landestheater mit seinem prächtigen Orchesterkörper. Seit Beginn dieser Spielzeit steht der ehemalige Ulmer Intendant Erwin Dietrich an der Spitze dieses Institutes. Er hat mit seinen bisherigen Leistungen eine starke Hand und ein großes Können gezeigt, was sowohl die Kritik wie auch das Theaterpublikum — hier sehr kritisch eingestellt — anerkennen. So wurde die neue Spielzeit mit einer glänzenden „Cosi fan tutte"-Aufführung eröffnet. Dieser folgten ebensolche Leistungen mit „Aïda" und Suppés „Boccaccio". In „Ein Sommernachtstraum" fand die Uraufführung von Werner Creutzburgs Musik hierzu statt. Der Komponist läßt hierin die duftige Poesie dieses Märchenstückes trefflich in Tönen erklingen. Die klangvolle Färbung ist dem Bühnengeschehen vollkommen gleichwertig. Angenehm empfindet man den mehr natürlichen als romantischen Duktus seiner Musik. Auch brachte der neue Intendant hier die „Zaubergeige" von W. Egk in einer prächtig inszenierten Erstaufführung heraus. Dieses Werk nimmt unter den modernen Opern entschieden eine Sonderstellung ein. Während das Textbuch vom Märchen im Wald mit den guten und bösen Geistern erzählt, erklingt die Musik in süddeutscher Prägung von Walzern und Märschen. Auch sonst ist sie reich an köstlichen Einfällen, die fesseln und locken. — Im edlen Wettbewerb mit diesem Kunstinstitut und zugleich im guten Einvernehmen sorgt die „Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg" (musikalische Leitung Hofkapellmeister Fichtner) für Stunden edelsten Kunstgenusses. Ihre Veranstaltungen wurden mit der im letzten Heft gewürdigten dreitägigen Draeseke-Feier eröffnet. Ferner fand ein Festkonzert: „Aus dem Schaffen Siegfried Wagners" statt unter Leitung des Bayreuther Wagner-Dirigenten Heinz Tietjen-Berlin, mit dem Bayreuther Wagner-Sänger Max Lorenz-Berlin als Solisten. — Auch die „Konzertgemeinschaft Coburg" unter Leitung von Studienprofessor Bießmann hat sich weite Ziele gesteckt. In ihren beiden ersten Konzerten ließ sie auftreten: den Cellisten Prof. Földesfy-München, die Altistin Lore Fischer-Berlin, die junge, vielversprechende Pianistin Dorothea Braus-Köln und Kammersänger Scheidl-Berlin. Dr. Tr.

DETMOLD. Der letzte Konzertwinter brachte eine Reihe von Konzerten, die im Rahmen der acht Abonnementskonzerte des Lippischen Landeskonservatoriums geboten wurden. Die Programme, die von den Lehrkräften des Institutes mit Hinzuziehung einiger anderer hiesiger Künstler ausgeführt wurden, umfaßten hauptsächlich bekannte Werke der Kammermusikliteratur. Davon seien einige genannt: Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn, sowie Saint-Saëns: Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven, Werke für zwei Klaviere, gespielt von M. Schmidle und H. Thielemann; Bach: Konzert in C-dur und Mozart: Sonate in D-dur, ebenfalls beide Werke für 2 Klaviere, gespielt von A. Kerschbaumer und O. Daube. Aus der Violinliteratur kamen zum Vortrag: Bachs Violin-Chaconne, Regers Präludium und Fuge in d-moll, sowie Pfitzners Viol.-Klav. Sonate, ausgeführt von E. Kerschbaumer und Cl. Spitta-Hannover. Die Sopranistin A. Jording-Ridderbusch brachte den Liederzyklus „Lieder vom Leben" von J. Haas zur hiesigen Erstaufführung. Die Kammermusik bereicherte die Programme mit Werken von Brahms, Schubert, Schumann und Haydn. Klavier: E. Bruns-Mandik, A. Kerschbaumer und O. Daube, Violine: E. Kerschbaumer, P. Lange, Viola: H. Rickenberg, Cello: B. Groß, Klarinette: R. Schumann, Gesang: E. Sundermann.

Im Verhältnis zu andern Konzertwintern muß man diesen als den magersten bezeichnen, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß der hiesige Bildungsverein nicht mehr, wie in den Vorjahren, Veranstalter von mindestens 4 großen Konzerten ist, für die stets allererste Künstler verpflichtet waren. Für das neue Jahr erwartet man nun von der N. S. Kulturgemeinde ein neuerliches Aufleben des Detmolder Musiklebens.

Erwin Kerschbaumer.

EISENACH. Die Oktobertage standen im Zeichen der Zehnjahresfeier des Bach- und Georgenkirchenchores und gaben zugleich den schwunghaften Auftakt zur diesjährigen Winterarbeit des kulturellen Eisenach. Wenn hier seit zehn Jahren neben dem idyllisch am Frauenplan gelegenen Bachmuseum eine lebendige Bachkultur ausgebaut wird, so wird sie in alle Zukunft mit dem Namen des jetzigen Dresdner Kreuzkantors Rudolf Mauersberger verbunden bleiben. Er übernahm 1925 das Amt des Landeskirchenmusikwartes für Thüringen und damit zugleich das verlassene Kantorat an der St. Georgskirche, an der er einen Kirchenchor nach dem Vorbild der Thomaner und Kruzianer gründete. Daß dieser Kirchenchor und der fast zur gleichen Zeit gebildete Bachchor heute eine feste Tradition geworden sind, ist einzig das Verdienst und der Erfolg der zähen Arbeit Rudolf Mauersbergers. Deshalb kann wohl die künstlerische Leistung der Festkonzerte in der Zeit vom 17. bis 25. Oktober gewürdigt werden, man darf dabei aber nicht die zehnjährige Arbeit des Chores übersehen. Seit 1930, dem Jahr der Abberufung Rudolf Mauersbergers, trägt sein Bruder Landeskirchenmusikwart Kirchenrat Erhard Mauersberger die Arbeit im strengsten Dienst am Werk weiter und veranlaßt dadurch, daß das Bild der Eisenacher Kirchenmusikarbeit nun als geschlossene, kulturelle Leistung ersteht. Der Georgikirchenchor (Knaben- und Männerstimmen) hat in den vergangenen Jahren alle Bachschen Motetten (einschl. „Jesu, meine Freude" und „Singet dem Herrn") gesungen und brachte in den regelmäßigen Kirchenmusiken eine ungemein große Anzahl Werke (in ca. 350 Kirchenmusiken etwa 150 Chorstücke) unserer besten a-cappella-Komponisten Palestrina, Schütz, Haßler, Buxtehude u. v. a. m. — Der Bachchor ist die erweiterte Gestalt des Georgenchores und dient den Aufführungen der großen Chorwerke. Es bedeutet für eine Mittelstadt eine über den Rahmen hinausgehende kulturelle Leistung, wenn jährlich am vierten Advent Bachs Weihnachtsoratorium erklingt, wenn am Karfreitag Bachs Passionen (Matthäuspassion sechsmal, Johannispassion zweimal) und am Totensonntag die h-moll-Messe (drei Aufführungen) die höchsten kirchlichen Feiertage ausgestalten. Daß außerdem auch noch andere Meister, wie Schubert, Schütz, Brahms, Buxtehude, Kurt Thomas und Hugo Distler mit abendfüllenden Werken gehört wurden, läßt über den kleinstädtischen Rahmen hinaus einen Vergleich mit großstädtischen Leistungen zu. — Am Zielpunkt der zehnjährigen Arbeit stand nun als würdige Gründungsfeier das Bachfest. In diesem Rahmen brachte das städtische Orchester sein erstes Anrechtskonzert unter MD Walter Armbrust mit der Sinfonie in D-dur von Ph. E. Bach und dem Konzert in C-dur für 2 Klaviere. Die ausgezeichnete Leistung der beiden Solisten Erhard Mauersberger und Helmut Schiffmann und die musikantische Begleitung Armbrusts und seines Orchesters gaben beredtes Zeugnis bodenständiger Musikpflege. Im Rokoko-Saal des Eisenacher Schlosses gab es eine Kammermusik, in der Erhard Mauersberger mit zwei Mitgliedern des städt. Orchesters Rudolf Muhrbeck (Violine) und Andreas Steininger (Flöte) Bachsche Kleinkunst (u. a. Partita I B-dur für Cembalo, Sonate a-moll für Violine allein, Sonate für Flöte, Violine und Cembalo). Freilich half die Würde des Raumes dazu, manche kleine Schwäche der Interpretation zu verwischen. Erstmalig hörte man in diesen Tagen Bachs „Musikalisches Opfer" in der Einrichtung von Joh. Nep. David. Dieser gewaltigen Phantasie über das „Thema regium" verhalfen das Leipziger Genzel-Quartett und Mitglieder des Eisenacher städtischen Orchesters zu einem starken Erfolg. Im Festgottesdienst wurde nochmals die Kantate vom thüringischen Bachfest: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" und die „Missa brevis" von Buxtehude aufgeführt. Das größte Ereignis der Festtage war aber doch eine unbeschreiblich eindrucksvolle Aufführung der „hohen Messe in h-moll", die nicht nur eine ausgezeichnete dirigentische Leistung Mauersbergers blieb, sondern darüber hinaus zeigte, auf welcher künstlerischen Hochstufe sich die Leistungen des Chores befinden. Wiederum war das städtische Orchester hilfreich am Erfolg beteiligt. Unter den Solisten war der wundervolle Alt Hertha Böhme-Dresden neu für Eisenach. Die Übrigen sind von früheren Aufführungen bestens bekannt: Anny Quistorp-Leipzig (Sopran), Hugo Zeeh-Berlin (Tenor) und Otto-Carl Zinnert-Dresden (Baß). — Das reichhaltige Programm bleibt damit aber nicht nur äußerliches Zeichen 10jähriger Chorarbeit, sondern wird zum Beweis tiefster Kulturleistung am Werke des Eisenacher Meisters und so baut sich organisch auch die Arbeit der ganzen zehn Jahre auf: sie gibt im strengen Dienst am Werk innere Bereicherung allen Volksgenossen, musikalische Erbauung in den Feierstunden, in denen an den hohen kirchlichen Festtagen die großen Werke Bachs erklingen und in den Gottesdiensten, die regelmäßig

vierzehntägig der Georgikirchenchor mit besten a-cappella-Musiken ausschmückt. Günther Köhler.

ERFURT. Die großen Sinfoniekonzerte, die bisher mit erheblichen städtischen Unterstützungen von der „Konzertvereinigung" veranstaltet wurden, sind jetzt völlig von der Stadt übernommen worden und gehen künftig als Sonderveranstaltungen der Städtischen Bühnen vor sich. Das Gesicht, das die Konzerte dadurch bekommen haben, wird durch die mehr verwaltungstechnische Änderung kaum neue Züge tragen, zumal die Konzertvereinigung vorläufig nicht völlig ausgeschaltet ist. Das erste große Konzert, das geboten wurde — unter solistischer Mitwirkung von Margherita Perras, einem Koloratursopran größten Formats — war jedenfalls ein vielverheißender Auftakt für den neuen Konzertwinter.

Unter den geistlichen Konzerten nehmen die Ausläufer des großen musikalischen Gedenkjahres immer noch den wichtigsten Platz ein. So brachte der „Richard Wetz'sche Madrigalchor" zusammen mit dem „Stadtkirchenchor Weimar" eine recht eindrucksvolle Feierstunde mit großen Chorwerken von Heinrich Schütz. In sehr beachtenswerten Orgelkonzerten hörte man Arthur Kalkoff und Paul Wuttke mit anspruchsvollen, virtuosen Stücken von Bach und César Franck. Ein Duettenabend vereinigte Cläre von Conta mit ihrer Tochter Eva-Luise, die nach gründlicher Ausbildung im Koloraturfach als Sängerin eine Zukunft haben dürfte. Die „Vereinigten Konservatorien Hausmann-Prox" führten sich mit einem Abend ein, in dessen Mittelpunkt ein volkstümlicher Vortrag des Geigenvirtuosen Dr. Mlynarczyk über grundsätzliche Fragen unseres Musiklebens stand. Die Kempf'schen Meisterkonzerte wurden mit einem erlebnisreichen Abend des Elly Ney-Trios eingeleitet. — Über das Musikfest der Hitlerjugend, das zu Anfang November nach einem 8tägigen Schulungslager in Erfurt veranstaltet wurde, berichten wir an anderer Stelle.

Die Städtischen Bühnen eröffneten die Spielzeit mit dem „Fidelio", um dann in der Puccinischen „Turandot" dem neuverpflichteten lyrischen Tenor Bernd Aldenhoff als klugen, temperamentvollen Schauspieler und guten Gesangskünstler herauszustellen. In der jetzt so viel gespielten Lortzingschen „Kleinen Stadt" (sehr geschickte Bearbeitung von Hensel-Haerdrich!) lernte man eine reizvolle alte Neuheit kennen. Wenn nicht alles trügt, so ist dem Bearbeiter hier eine wirkliche Lebensrettung gelungen. Jedenfalls besteht dieser Lortzing in Ehren neben den bekannten heiteren, problemlosen Stücken seiner Muse. Es ist gewiß kein großes Werk der Opernliteratur, aber ein anständiges Repertoirestück, das man um seiner Harmlosigkeit und seiner Biedermeieranmut willen lieb gewinnen wird.

Dr. Becker.

FLENSBURG. Die ersten Monate des vergangenen Winterhalbjahres standen noch im Zeichen Heinrich Schütz'. Sämtliche Gottesdienste in der St. Nikolaikirche, drei Motetten und zwei Rundfunksendungen brachten das von MD Johannes Röder seit dem 1. Advent 1933 durchgeführte Kirchliche Heinrich Schütz-Jahr zum Abschluß. In die Schlußfeier am Totensonntag reihte sich Professor Dr. Hans J. Moser als Mitwirkender ein und sprach dann allen Ausführenden den Dank der Neuen Schütz-Gesellschaft für ihre hingebende Arbeit aus. — Unmittelbar nach dem Abschluß dieser Arbeit trat Johannes Röder an neue Aufgaben heran. Eine schöne Weihnachtsmottete mit alten und neuen Chorsätzen bildete den Übergang; mit einer Auslese der Frauenchöre wurde ein Konzertabend mit Frauenchören von Brahms und — wenigstens für diesen Abend dank der Frische der Ausführung lebendig gemacht — Herzogenberg ausgestaltet. Die beherrschenden Ereignisse der zweiten Winterhälfte waren am Volkstrauertag eine straff geformte und lebensvolle Aufführung des Brahms-Requiems (Oratorienchor, Annemarie Sottmann, Sopran, und Hanns Heinz Hamer, (Bariton) und des Oratoriums „Das Lebensbuch Gottes" nach Texten des Angelus Silesius von Joseph Haas. Dieses herrliche, aus Elementen der Gregorianik und des evangelischen Chorals geformte, in tiefe Mystik leuchtende Werk, wohl eines der lebensfähigsten der gesamten zeitgenössischen Musik, erstand in der anspruchsloseren Fassung für dreistimmigen Frauenchor (Kantatenchor und St. Nikolai Kirchenchor) und zwei Solostimmen (Margot Heger, Berlin, und Elisabeth Bauer-Hamann, Flensburg) mit unvergeßlicher, erlebnisstarker Eindringlichkeit.

Für die junge Flensburger Oper bedeutete ihre zweite Spielzeit einen starken Aufstieg. Das Solisten-Ensemble war recht glücklich ergänzt worden. Besonders die Fächer der jugendl. dramatischen Sängerin: Irmingard Panzer des Koloratur-Soprans: Hilde Kelch, des lyrischen Tenors: Julius Lichtenberg und des Baritons: Hanns Heinz Hamer waren vorzüglich besetzt. Die den Mitteln und Kräften des Grenzlandtheaters vorzugsweise zugewiesene Gattung der Spieloper wurde mit sicherem Können beackert. Darüber hinaus aber konnte sich Heinz Schubert auch an anspruchsvolle Aufgaben wagen, wie eine Einstudierung des „Rosenkavaliers" anläßlich des 70. Geburtstages von Richard Strauß, oder der „Carmen" und des „Troubadour". Die Eröffnung der Spielzeit mit Mozart scheint sich zur schönen Tradition herauszubilden. In diesem Jahre

ſtand die „Entführung“ am Anfang. Auf Lortzings „Undine“ folgte dann in ſteiler Kurve der „Fliegende Holländer“, zwar mit Gäſten in den Hauptrollen, aber durch ebenbürtige Leiſtungen der eigenen Soliſten, des Orcheſters und Chores zu vorzüglicher Geſamtwirkung gerundet.

Neben dem öffentlichen Konzertweſen verdient die Darſtellung älterer und neuerer Klaviermuſik (Bach und Händel bis Schumann) an Cembalo und Flügel durch Edmund Schmid in monatlichen Hauskonzerten ſehr nachdrücklich erwähnt zu werden. Zwei Kammermuſikabende des tüchtigen „Flensburger Trios“ (Gertrud Trenktrog, Konz. M. Albert Nocke und Hans Schuchanek) mit vorwiegend klaſſiſchen Programmen und Liederabende von Kammerſängerin Emmi Leisner, Berlin, und dem Bariton Hanns Heinz Hamer, Flensburg (Müller-Lieder und Winterreiſe) gehörten gleichfalls mit zu den ertragreichſten Veranſtaltungen des Winterhalbjahres.

E. Hoffmann.

FRANKFURT a. Main. Die Oper gab mit Wagners „Triſtan und Iſolde“, als Feſtvorſtellung unter Karl Maria Zwißler an den Beginn der diesjährigen Spielzeit geſtellt, erneut den Beweis ihrer künſtleriſch hohen Leiſtungsfähigkeit. Die neu verpflichteten Kräfte Henny Trundt (Iſolde), Res Fiſcher (Brangäne) überraſchten durch die Schönheit ihrer Stimmen und die darſtelleriſch ſichere Haltung. In ſtehenden Repertoire-Aufführungen lernte man weitere neue und gute Kräfte kennen: Willi Treffner, vorerſt noch etwas unfrei anmutend, als Don Oktavio in Mozarts „Don Juan“ (in welchem Elſe Gentner-Fiſcher a. G. der Donna Anna bewährte Charakteriſtik verlieh, neben dem vorzüglichen Herbert Heſſe in der Titelrolle), Paul Kötter als Eiſenſtein und Auguſta Poell als Roſalinde in der „Fledermaus“, deren 25. Aufführung in der neuen Inſzenierung W. Felſenſteins, muſikaliſch geleitet von B. Wetzelsberger noch die bewegliche Friſche der Premiere vom Dezember 1934 trug. Mozarts „Entführung aus dem Serail“ von Dr. O. Wälterlin im hiſtoriſchen Bühnenſtil der Entſtehungszeit des Werkes (1870) aufgemacht (Bühnenbild u. Koſtüme Caſpar Neher) hinterließ den Eindruck eines artiſtiſch gewollten Experimentes, bei dem das künſtleriſche Plus in der Anmut der Muſik, klar durchſichtig von Karl Maria Zwißler geleitet, lag.

Die NS-Kulturgemeinde vermittelte zwei muſikaliſch äußerſt wertvolle Eindrücke: Alfred Hoehn ſpielte im überfüllten Kaiſerſaal des Römers Schuberts Wandererfantaſie, Beethovens Waldſteinſonate, Schumanns ſymphoniſche Etuden und zahlreiche Zugaben, ein ebenſo beglückendes Erlebnis wie die 70 jugendlichen Sänger von Gottes Gnaden, der weltberühmte Leipziger Thomaner-Chor, welcher in der von über 3000 Beſuchern überfüllten Katharinenkirche, von Prof. Dr. Karl Straube geleitet, zu Ehren ſeines 350. Geburtstages Werke von Heinrich Schütz in klangreiner, makelloſer, faſt überirdiſcher Stimmenſchönheit ſangen.

Ein Ereignis: Ludwig Wüllner ſang im kleinen Saalbauſaal Lieder von Schubert, Brahms, Wolf und Schumann. Erſtaunlich war, wie der 77jährige Neſtor der Vortragskunſt, jedes Lied in packend zwingender Geſtaltungskraft und einem balladesk dramatiſchen Pathos auf ſprech-melodiſcher Baſis fundiert, neu erſtehen ließ, ſtets ganz dem Werke dienend. Der Künſtler wurde lebhaft gefeiert.

Anläßlich des 125. Geburtstages von Chopin ſpielte Raoul von Koczalſki, der polniſche Meiſterpianiſt, an zwei Abenden (im ausverkauften kleinen Saalbauſaal) Werke ſeines Landsmanns. Seine virtuoſe Technik, verknüpft mit einem überraſchenden Reichtum klanglicher Nuancen und einem ſelten perlenden, leicht ſchwebenden Spielanſchlag, faſzinierte. Raoul von Koczalſki, bereits ſeit Jahren durch ſeine vorzüglichen Chopin-Platten bekannt und geſchätzt, iſt der Chopin-Interpret.

Nach einer reichlich bunten Programmfolge des dritten Freitagskonzertes der Frankfurter Muſeumsgeſellſchaft, in deſſen Mittelpunkt außer der holländiſchen Sopraniſtin Jo Vincent die d-moll-Symphonie von Ceſar Franck ſtand, war das vierte Freitagskonzert unter Georg Ludwig Jochum von beſonderem Intereſſe durch die Uraufführung von Arthur Piechlers Partita für Orcheſter D-dur. Das Werk des 39jährigen Komponiſten zeichnet ſich durch eine diatoniſche Harmonik aus, ſtiliſtiſch auf die Suitenform der Barockzeit zurückgreifend, getragen von einer durchſichtig-linearen, muſikaliſchen Konzeption. Eine natürliche, nirgends konſtruktiv anmutende Empfindung, auf der Baſis kontrapunktiſcher Sicherheit, fernab farblich differenzierter Klangmiſchungen, gibt der Partita, welche in einer fünfſtimmigen Fuge gipfelt, ſtarke muſikaliſche Wirkung. Der anweſende Komponiſt konnte herzlichen Beifall entgegennehmen. Als Soliſt des Abends: der franzöſiſche Pianiſt Alfred Cortot, der Chopins Klavierkonzert Nr. 2 f-moll hinreißend geſtaltete. Für die Heiterkeit der ſelten gehörten 4. Symphonie Beethovens hatte Georg Ludwig Jochum durch vielfach zu dick aufgetragene Orcheſterfarben nicht die erforderliche Leichtigkeit der Tongeſtaltung. Auguſt Kruhm.

FREIBERG i Sa. Die neue Spielzeit nahm einen ſehr verheißungsvollen Auftakt. Zweimal vermittelte der Gewerbeverein erſtrangige Ereigniſſe. Erſt

war es Erna Sack, die „deutsche Nachtigall", die sich hier einen sensationellen Erfolg ersang, und dann absolvierte der nach Jugoslawien reisende Magdeburger Madrigalchor unter Martin Jansen ein Konzert, das tiefste Eindrücke hinterließ. Das Programm interessierte in mehrfacher Beziehung. Es brachte neben deutschen und ungarischen Volksliedern a-cappella-Musik aus fünf Jahrhunderten, wobei kein Geringerer als Josef Haas die Moderne repräsentierte. Wir hörten von ihm zwei ganz hervorragende Arbeiten, eine Hymne an den Frohsinn und eine Hymne für zwölfstimmigen Doppelchor „Licht, du erleuchtende Kraft". — Anläßlich des Bachjahres 1935 veranstaltete Domorganist Kantor Artur Eger eine seelisch erhebende Feierstunde. Außer größeren Werken (Praeludium und Fuge in D-dur, Triosonate in C dur und Fantasie und Fuge in g-moll) bot er Choralvorspiele, denen der Domchor dann jeweils den betreffenden Choral im herrlichen Bach'schen Tonsatz folgen ließ. — Auch im Stadttheater (Direktion: Goswin Moosbauer) herrscht wiederum reges künstlerisches Leben. Sowohl der Spielplan wie die wieder- und neuverpflichteten Kräfte lassen Gutes erwarten. Walter Fickert.

HALLE a. d. S. Nicht lange nach der Dresdener Uraufführung brachte unser Theater die Opernneuheit „Der Günstling" von Wagner-Régeny. Sie erlebte unter der Stabführung von GMD Vondenhoff und der Regie von Intendant Dietrich in Anwesenheit des Komponisten eine sehr gute Wiedergabe. Sie weist mancherlei fesselnde Züge auf, die betonte Rückkehr zur einfachen Gesangsmelodie, die geschickte Behandlung des Chors sind zu begrüßen. Als Ganzes bereitet die Oper keinen ungemischten Genuß, dazu läßt sie zu sehr Reinlichkeit des Stilgefühls vermissen. Es verstimmt, wenn oben die Sänger Händel oder Verdi kopieren und unten das Orchester dazu in der Art von Weill musiziert. Über dies Versuchsstadium muß der Verfasser hinwegkommen, dramatische Begabung besitzt er ohne Zweifel. Maskenball, Undine, Tosca und Martha vervollständigten den Spielplan.

In den Sinfoniekonzerten entzückte Vondenhoff durch eine reizvolle Suite von Couperin (Concert dans le goût théatral) und gestaltete eindrucksvoll die Dritte von Brahms. Pillney spielte hervorragend die von ihm geschickt zum Klavierkonzert umgeschaffenen Bach-Variationen von Reger. Zum starken Erlebnis wurde die Aufführung der Neunten von Beethoven unter Mitwirkung der Robert-Franz-Singakademie und des LGV. Auch mit Schuberts h-moll Sinfonie fand der vielseitige Dirigent den Weg zu den Herzen der Hörer, der h-moll-Sinfonie von Borodin nahm er sich mit leidenschaftlichem Temperament an. Der Tenor Marcel Witrisch, der über Oberflächenwirkung kaum hinausging, errang lauten Publikumserfolg.

In den volkstümlichen Konzerten im Zoo machte KM Plätz u. a. mit einem schönen, selten gespielten Konzert von Vivaldi bekannt. Ein Cellokonzert von Boccherini fand in W. Haupt einen begabten Ausdeuter.

Das Bohnhardt-Quartett setzte sich mit seiner gepflegten Kunst für ein Quartett (C-dur) von Marteau und den Marienlieder-Zyklus von Zilcher ein, worin Else Martin-Heintke mit bedeutender Verinnerlichung und reifer Gesangskunst die Sopranpartie gestaltete. Der Solocellist des Städtischen Orchesters, Christian Klug, und seine Gattin Paula Klug-Böckel wiesen sich mit einem wertvollen Programm als Meister der Viola da gamba aus. Als Gäste erschienen die Quartette von Wendling und Klinger.

Von Chordarbietungen sind zu nennen die Christnacht von Haas unter R. Doell (Stephanuskirche) und das Weihnachtsoratorium von Schütz unter O. Weu (Ulrichskirche). Eigene Solistenabende gaben Schlusnus und Vecsey.

Der Philharmonie verdankte man ein Gastspiel der Sächsischen Staatskapelle unter ihrem temperamentvollen Führer GMD Dr. Böhm und Edwin Fischers mit seinem feinen Kammerorchester. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. In der Reihe der Conventgarten-Konzerte des Philharmonischen Staatsorchesters setzt GMD Eugen Jochum Erstaufführungen zeitgenössischer Komponisten fort. Des Deutsch-Spaniers Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart" (op. 25) weist sich als eine kultivierte und fesselnde Arbeit von eigenen Reizen aus. Das Mozartsche Thema (Anfang des Mittelsatzes aus dessen D-dur-Klaviertrio) wird mit klanglich feiner Harmonik in Form von wechselvollen orchestralen Abwandlungen durch vier sinfonische Sätze hindurchgeschleust. — Im Ganzen, sowie stilistisch nicht so überzeugend gibt sich Max Trapps Klavierkonzert op. 26. Der atonale Donner aus einer geistig überwundenen Inflationszeit zieht bedrohlich am Horizont dieser Partitur auf, die stilistisch aus vielerlei Quellen schöpft, da der Born einer ursprünglichen, eigenen Erfindung trotz starkem musikalischen Temperament ausbleibt. Trapp hat besseres geschrieben. Walter Gieseking meisterte den schwierigen Klavierpart auch physisch glänzend! Eine neue Geigenentdeckung stellte sich beim ersten Konzert vor: die kleine, 15 jährige Französin Ginette Neveu. Unter 80 Konkurrenten trug sie kürzlich bei einem Wettbewerb in Warschau den ersten Preis davon. Mit dem Vortrag ihres Brahmsschen Violinkonzerts wies sie sich auch in Hamburg als große Könnerin aus. Schon vor ihrem ersten deutschen Auftreten in Hamburg hatte die Wunder-

geigerin bereits mehrere andere deutsche Konzertangebote in der Tasche.

Die Arbeit in der Staatsoper war in erster Linie auf die Uraufführung der Neufassung von Paul Graeners Vorkriegsoper „Don Juans letztes Abenteuer" gerichtet. Sie wird in diesem Heft an anderer Stelle gewürdigt werden. Sonst fesselte ein anscheinend unter einem ungünstigen Stern gestandenes und nicht gerade sehr glücklich verlaufenes Gastspiel der Onégin als Amneris in „Aïda", ein überzeugendes Verpflichtungsgastspiel von Lieselott Ammermann (Landestheater Darmstadt) als Leonore im „Fidelio" und der unerwartete, künstlerisch aber herzhafte Sprung eines bisherigen Korrepetitors, Theo Ziegler, ans Pult, beim „Tannhäuser". Von den einheimischen Kräften gefiel der neuverpflichtete Karl Kronenberg als Sachs in den „Meistersingern" wegen seines trefflichen lyrischen Baritonmaterials, das für heldische Partien aber nicht durchschlagskräftig genug ist, und ferner die stimmliche und darstellerisch bewegliche Leistung der schon langjährig einheimischen Künstlerin Martha Geister, die sich die Rolle der Martha in „Tiefland" verheißungsvoll neu eroberte.

Mit der Einstudierung des „Zar und Zimmermann" bewies die Schiller-Oper Hamburg-Altona, daß sie zugkräftige Volksoper sein kann, wenn sie technische Mittel und künstlerisches Leistungsvermögen nicht an Werken mit zu großen Anforderungen überschätzt.

Handwerker (Liedertafel der Baugewerbe-Innung) sangen mit dem Ziel und dem Willen eines positiven Beitrags zur Frage der Volks- und Hausmusik, kamen aber von einer Liedertafelei im alten Stil nicht los. Hier gilt es noch vieles zu beackern. Ein Gegenpol zu dieser Aufführung zeigte das: eine von dem Wiener Hensel-Schüler Oskar Fitz veranstaltete Abend-Singwoche. Probleme der Stimmführung werden in ausgezeichneter Weise mit gymnastischen Bedingungen durchsetzt. Aber Fitz ist kein trockener Methodist, sondern ein mitreißender Singscharführer, der in den Kreisen der heutigen Volks- und Jugendmusikbewegung (auch bei der HJ!) hoffentlich noch manches mitzusprechen hat.

Gymnastik und Tanz hängen eng zusammen. Helga Swedlund studierte inzwischen als Ballettmeisterin der Staatsoper einen neuen Tanzabend ein. Er war ausgezeichnet besucht, der beste Beweis, daß Hamburg sich wieder einen (auch bei den Berliner Tanzfestspielen bestätigten) Ballettstil zurückerobert hat. Es gab eine lebensvoll stilisierte, vom äußeren Rokoko-Tand losgelöste Tanzserenade nach Mozarts „Nachtmusik", eine choreographisch flüssig und formal überzeugend durchgearbeitete Einstudierung des Gluck-Balletts „Don Juan" und eine sprühend in Bewegung gesetzte „Spielzeugschachtel" nach Débussy. Mit diesem Programm ist künstlerisch auch der große Wirkungsradius einer Kunstform umrissen, die hier in Hamburg wieder gesteigerte Pflege findet und als eine dynamisch vielleicht sicht- und spürbarste Gegenwartskunst heute wieder erneute Anziehungskraft ausübt.

Auch die Pflege alter Musik ist nach wie vor in Hamburg sehr rege, was ein gut besuchtes kammermusikalisches Kirchenkonzert der Bach-Gemeinschaft Hamburg-Altona in der herrlichen St. Georgs-Barockkirche, ein künstlerisch hervorragend durchgeführtes Orgelkonzert Günther Ramins an der Arp-Schnitger-Orgel zu Sankt Jacobi und ein Cembalokonzert der bekannten Münchener Künstlerin Li Stadelmann in den leider diesen Winter an Bedeutung zurückgegangenen, von der Hamburger Lehrerschaft getragenen Volkskonzerten belegten. Ein negatives Kolleg, wie man alte Musik stilistisch nicht aufführen soll, gab dagegen ein Abend alter Musik mit dem Münchener Fideltrio.

Neben den Philharmonischen Konzerten findet gerade in kleineren Konzertgemeinschaften die Pflege zeitgenössischer Kompositionen starke Beachtung. Der Richard-Wagner-Verein führte „Lebende Hamburger Komponisten" (Erdlen, Sthamer, Kaufmann, Girnatis, Paulsen, Maaß) auf, Werke unterschiedlichen Ausdrucks, zum Großteil aber von guter handwerklicher Könnerschaft. Mit einer dankbaren Freiluft- und Kurmusik (Julius Klaaß: Festliche Suite op. 42) stellte sich das Kammerorchester der NS-Kulturgemeinde unter Konrad Wenk beim ersten Abend ihres neugegründeten Konzertringes vor. Der Chemnitzer Kantor Paul Geilsdorf führte sich mit einem schlichten, unproblematischen, gesund empfundenen und leicht zu erarbeitenden Oratorium „Das Gleichnis vom verlorenen Sohn" in einer Aufführung des Oratorienchors der Elbgemeinden unter Leitung von Gustav Zippel angenehm ein. In Altona gab es mit dem Städtischen a cappella-Chor unter Leitung des dortigen Musikdirektors Willi Hammer eine Aufführung des im zweiten Jahr des Weltkrieges entstandenen Zilcherschen „Volksliederspiels", eine der besten und glückhaftesten Arbeiten des eifrigen Würzburger Mozartianers. Sonst hörte man eine ausgezeichnet frische Einstudierung des Händelschen „Belsazar" durch den Volkschor Barmbeck und Frohsinn Wandsbeck (Leitung Heinz Hamm) in der anfechtbaren Bearbeitung Ernst Zanders und eine minder überzeugende von Haydns „Jahreszeiten" durch den Volkschor Eimsbüttel unter Leitung von Max Kleemann.

Mit leise akademischem Einschlag gab das Wendling-Quartett einen weiteren Kammermusikabend. Der bekannte, kompositorisch entfesselte Italiener Alfredo Casella weilte mit

seinem Trio zum ersten Mal in Hamburgs Mauern. Fischer und Cortot wurden als pianistische Exponenten zweier Rassen solistisch umjubelt, der treffliche Bariton Gerhard Hüsch befestigte hier seine Sympathien. Vom jungen, einheimischen Nachwuchs behaupteten und befestigten sich der Pianist Karlheinz Ahrens und die Sopranistin Eva Juliane Gerstein. Heinz Fuhrmann.

HEIDELBERG. Der von der Reichsmusikkammer angeordnete Zusammenschluß der für das Musikleben der Städte maßgebenden Kräfte unter ausschlaggebender Leitung eines städtischen Musikberaters hat sich schon im letzten Winter in Heidelberg gut bewährt: das Musikleben ergab ein weit einheitlicheres Bild als früher, und die durch planlose Konzertanhäufung sonst entstandenen Reibungen wurden fast durchweg vermieden.

Vier städtische Sinfonie-Konzerte unter GMD Kurt Overhoff brachten neben mehr oder weniger bekannten Werken unserer Klassik und Romantik (Ph. Em. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Spohr und Brahms) auch verschiedene Orchester-Neuheiten, z. B. die Tanzfantasie op. 71 von Hermann Zilcher und die „Verdi-Variationen" op. 23 von Robert Heger, zwei Werke, in denen ohne Grübelei und Beschwertheit unbefangen drauflos musiziert wird, das erste nicht frei von Trivialität, das andere durch gute Formbeherrschung erfreuend. „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß, einst als Gipfelpunkt revolutionärer Musik geltend, machte diesmal einen geradezu abgeklärten Eindruck. So ändern sich die Zeiten! Das Experiment Weingartners, Beethovens Sonate op. 106 für Orchester zu übertragen, interessierte, ohne zu erwärmen. Hans Pfitzners „Sinfonische Trilogie" konnte, aus dem Zusammenhang des Gesamtwerkes herausgerissen, nicht die große Wirkung erzielen, die ihr gebührt. Als Solisten dieser Konzerte hörten wir: Backhaus (Beethovens G-dur-Konzert), Ludw. Hölscher (D-dur-Violoncellkonzert von Haydn), den hiesigen Konzertmeister Berg (Spohr, Violinkonzert op. 55), die Geigerin Ilse Joston und die Cellistin Ilse Bernatz (Doppelkonzert von Brahms).

Der hiesige Richard Wagner-Verband deutscher Frauen veranstaltete mit dem städtischen Orchester unter Overhoff ein Huldigungskonzert für Frau Winifred Wagner, in dem Werke von Rich. und Siegfried Wagner gespielt wurden. Sehr erfreulich war die erste Bekanntschaft mit dem Nat.-Soz. Reichs-Sinfonieorchester, München, unter seinem Leiter Franz Adam, welches Schuberts „Unvollendete", Regers Hiller-Variationen und den „Totentanz" von Liszt (Solist Otto Voß) zu Gehör brachte. Die Sommerzeit brachte wie alljährlich eine leider beschränkte Anzahl der von Overhoff eingeführten und sehr geschätzten Serenaden-Konzerte des Städt. Orchesters im Schloßhofe, in denen man Werke kleinerer Form und aller Stilarten in zauberhafter Umgebung genießen kann.

Der Bachverein unter seinem Dirigenten Prof. Poppen feierte das Andenken an seinen vor 80 Jahren geborenen Gründer und langjährigen Leiter Philipp Wolfrum durch eine festliche Aufführung von dessen immer gern gehörtem „Weihnachtsmysterium". Die traditionelle Aufführung von Bachs Matthäus-Passion mit kleiner Chorbesetzung fand am Palmsonntag in der Peterskirche statt. Die in den Rahmen des Bachvereins verlegten Kammermusikabende vermittelten die erfreuliche Bekanntschaft mit dem Peter-Streichquartett und dem „Quartetto di Roma". Außerdem hörten wir wieder einmal das Leipziger „Gewandhaus-Quartett" und Günter Ramin als Cembalisten mit dem einheimischen „Kurpfälzer Kammerorchester". Letzteres, aus den ersten Instrumentalisten des städt. Orchesters gebildet, trat auch mit einigen eignen Konzerten im neu ausgebauten „Königsaale" des Schlosses erfolgreich in die Öffentlichkeit.

Von sonstigen Konzerten, bei denen das Klavier dominierte, seien hervorgehoben die Klavierabende der Heidelberger Pianistinnen Elisab. Ernst und Irmg. Weiß, zwei Klavierabende des aus Emil Sauers Meisterklasse hervorgegangenen Friedrich Schery und die Vorführung der „Kunst der Fuge" von J. S. Bach (in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Erich Schwebsch) durch Felix Petyrek und Walter Rehberg. Ferner ein Kompositionsabend der Karlsruher Komponistin Clara Faißt mit Heidelberger Künstlerinnen.

Das Städtische Theater setzte seine im Vorjahre unter Intendant Erlich begonnene Renaissance mit gutem Gelingen fort und löste Aufgaben, die früher hier kaum denkbar gewesen. Um nur einzelne Werke hervorzuheben: Werke wie Wagners „Lohengrin", Mozarts „Don Juan", Strauß' „Ariadne", Tschaikowskys „Eugen Onegin", Verdis „Simone Boccanegra", Thomas' „Mignon" kamen in durchaus würdiger Weise zur Wiedergabe.

Otto Seelig.

JENA. Der Konzertwinter begann mit einer Fülle von Veranstaltungen im Oktober. Prof. Rudolf Volkmann führte im 1. Akademischen Konzert den von Heinrich Spitta bearbeiteten „Festgesang" von Heinrich Schütz (Huldigung an den Landgrafen von Hessen-Kassel mit den vereinigten Jenaer Chören und dem Neuen Gemischten Chor aus Weimar mit größtem Erfolg auf. Eine überaus verinnerlichte Beethoven-Auslegung zeichnete die Wiedergabe des Klavierkonzertes G-dur von Beethoven durch Wilhelm Kempff aus. Von der Weimarischen Staatskapelle wurde unter Volkmanns Leitung die III. Symphonie von

Brahms klanglich ganz vorzüglich herausgearbeitet und feinfühlig gestaltet. Zwei Abendmusiken in der Stadtkirche brachten als Gäste Arno Landmann, der u. a. eigne Variationen über ein Thema von Händel spielte, und Johannes Ernst Köhler aus Weimar. Der Volkmannsche a cappella-Chor sang Werke vorbachischer Meister, die Motette von Brahms „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen", sowie aus den Fest- und Gedenksprüchen. Dieser Chor ist eine starke Stütze bei der Veranstaltung der Abendmusiken, in jahrelanger Zusammenarbeit klanglich und musikalisch ausgezeichnet abgerundet. Ein Gastkonzert des Geigers Florizel von Reuter mit Volkmann am Klavier löste jubelnde Begeisterung aus. Mit der stark verinnerlichenden Wiedergabe der Sonate d-moll von Brahms und der Solosonate C-dur von Bach bewies Reuter, daß er nicht ausschließlich Virtuose ist. Diese Seite seiner Kunst zeigte er in dem überlegenen und hinreißenden Vortrag des Paganini-Konzertes D-dur, sowie in einigen eignen Bearbeitungen „charakteristischer Tänze" von Tschaikowsky und der fesselnden Zigeuner-Rhapsodie von Ravel. KM Ernst Schwaßmann leitete mit großem Erfolg die ersten Volkskonzerte des Jenaer Sinfonieorchesters. Im Richard-Wagner-Abend bot das Orchester besonders in der Ouverture zum Fliegenden Holländer und dem Vorspiel zu Tristan starke Leistungen. Elisabeth Friedrich aus Berlin sang die Senta-Ballade und die fünf Wesendoncklieder. Im zweiten Konzert wurde des 100. Geburtstages von Felix Draeseke mit einer gut herausgearbeiteten Aufführung seiner Sinfonia tragica gedacht. Mit dem Vortrag des Klavierkonzertes c-moll von Beethoven konnte Senta Kopff aus Erfurt nicht recht erwärmen. Der Interpretation, die zwar pianistisch einwandfrei war, fehlte die Überzeugungskraft. Der Jenaer Liederkranz feierte mit einem Chor- und Orchesterkonzert sein 50jähriges Bestehen. Seit vorigem Jahr leitet Schwaßmann den Chor, der vormalige Leiter Studienrat Grosch wurde zum Ehrendirigenten ernannt. Das Jubiläumskonzert brachte einige Orchesterwerke von Grosch und eine sehr gelungene Aufführung von Thuilles „Traumsommernacht" durch den Frauenchor des Vereins. Auch der „Morgenhymnus" von Wolf, vom Gemischten Chor vorgetragen, zeigte gute Arbeit. Dagegen stand der Männerchor mit einigen kleineren Liedern und dem veralteten „Grab im Busento" von Wendel erheblich zurück. Zu erwähnen ist noch ein Kirchenkonzert von Georg Böttcher mit seinen Chören. Hier kamen auch neuzeitliche Werke zur Aufführung, so Frauenchöre mit Geigenbegleitung von M. Böhm (Herzliches Bild Mariä) und H. Funk (Vor der Ernte), Männerchöre von B. Stürmer (Grabschrift) und G. Böttcher (Glaube). Im Instrumentenmuseum konzertierte unter Leitung von Dr. W. Danckert und Karl Grebe eine Instrumentalgruppe mit Werken von M. Neri, Allegri, G. Gabrieli, Buxtehude und Telemann. Die Veranstalter haben sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, alte Musik auf historischen Instrumenten zu interpretieren. Die Verwendung von Cembalo, Laute, Gambe, Blockflöten läßt die Werke der alten Meister sehr reizvoll und wirksam in ihrem originalen Klanggewand erstehen.

Heinrich Funk.

LÜBECK. Elly Ney spielt vor der Lübecker Schuljugend! Zum „Tage der Hausmusik" bereitete die Kulturverwaltung des Senats der Lübecker Schuljugend mit einer musikalischen Feierstunde von Frau Elly Ney eine freudige Überraschung.

Die Künstlerin begann mit einer kurzen, aber sehr bedeutungsvollen Ansprache an die versammelte Jugend. Das Folgende sei daraus wiedergegeben:

„Es ist mir oft gesagt worden: „Weshalb spielen Sie gerade Beethoven für die Jugend; das versteht sie ja doch nicht!" Ich meine aber: „Gerade die Jugend versteht ihn!" Freilich, mit dem Verstande allein kann man Musik nicht begreifen, sie ist ja auch nicht aus dem Verstande geschaffen worden, sondern aus dem Herzen. Beethoven hat nie an Ruhm und Ehre gedacht, sondern seine Werke vom Herzen her geschrieben. Ebenso Schiller! Ein Herz schlägt in jedem Menschen, deshalb wird er auch die Musik verstehen. Nur durch die volle Hingabe an die gespielte Musik und die Ehrfurcht vor unsern großen Meistern können wir etwas Bleibendes von solchem Kunsterlebnis haben.

In jedem Menschenleben gibt es Leid und Freud. Je tiefer der Mensch das Leid erfährt, um so größer wird er auch die Freude empfinden. Beethoven hat beides in reichstem Maße an sich erfahren und einmal gesagt: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen! Ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht!" Und so bitte ich euch denn: „Hört Beethoven, wo immer ihr nur könnt!"

Mit schonungslosen Worten geißelte die Künstlerin die seichte, verbildende Schlagermusik, die das Gefühl für gute Musik abstumpfe. Die Jugend müsse solchen Kitsch aufs schärfste ablehnen. Unsere echten Meister der Musik sind auch zugleich deutsche Meister gewesen. Die seichte Kitschmusik macht uns seelisch schwach, gibt uns nichts für den schweren Daseinskampf und unsere tägliche Arbeit. Kein Geringerer als Schiller hat in seiner Abhandlung über das Erhabene den Gegensatz zwischer echter und wertloser Musik herausgestellt.

Und was ist's mit dem Applaudieren? Hier meinte Frau Ney: „Der Künstler braucht kei-

nen Dank, er tut nur seine Pflicht. Wenn eine Mutter ihren Kindern Geschichten erzählt, will sie keinen Dank! Der Künstler ist Mittler zwischen dem Werk des Genies und der Welt, er spendet das, was den großen Meistern von oben gegeben ward!"

Diese edlen Worte einer wahren Künstlerin, schlicht und vom Herzen her gesprochen, klangen aus mit diesem Bekenntnis an die Jugend: „Ich glaube an die Begabung in jedem Menschen! Möge auch in dieser morgendlichen Feierstunde in manchem Kinde der Keim geweckt werden, das zu erkennen, wozu es musikalisch berufen ist".

Elly Ney begann dann mit einem Bachschen Choral, spielte darauf Beethovensche Variationen über ein achttaktiges Thema, zeigte Beethovens urwüchsige rheinische Fröhlichkeit an seinen deutschen Tänzen (als Gegenbeispiel zur Verderbnis der Schundmusik!) und schloß mit der einzig herrlichen Wiedergabe der „Apassionata", die sie als musikalisches Abbild des Künstlers und Kämpfers Beethoven erläuterte. In Beethoven sei das zur Wahrheit geworden, was der Führer vom schaffenden Künstler überhaupt verlangt: „Der Künstler hat eine große Mission. Möge ihn das Schicksal auch noch so hart anpacken, niemals darf er dem Stern untreu werden, der ihn innerlich leitet!" Zur Verdeutlichung von Beethovens Stellung zur Kunst und zum künstlerischen Schaffen verlas Frau Ney noch einige charakteristische Aussprüche des Meisters.

Der gemeinsame Gesang des Liedes „Heilig Vaterland", das Elly Ney auf dem Flügel begleitete, beschloß die erhebende Feierstunde.

Die Jugend folgte der Künstlerin mit tiefberührter Andacht. Diesen Worten und Tönen antwortete nur die Stimme des Herzens: mit dem ehrfurchtgebietenden Dank an Frau Ney, aber auch an die musikfreundliche Kulturverwaltung, die mit der Tat die von ihr betreute Jugend in die Gefilde deutschen Meistertums geleitet.

Dr. Paul Bülow.

MAGDEBURG. Die Oper hat sich in dieser Spielzeit als Hauptaufgabe eine geschlossene Aufführung sämtlicher Werke Richard Wagners gestellt. Damit wird die Erinnerung an den jungen, vor 101 Jahren in Magdeburg wirkenden Musikdirektor weiter wach gehalten. (1934 war, wie wir hier berichteten, termingenau, der würdig begangene Gedenktag.) Der neuinszenierte Lohengrin und der aus der vorigen Spielzeit übernommene Tannhäuser haben den Beginn gemacht. Vom Ring des Nibelungen stehen bereits Rheingold und Walküre. Mit ihrer szenischen Gestaltung führte sich der Opernregisseur Dr. Richard Hein als ein kundiger Theaterpraktiker ein. Er hat in dem Bühnenbildner Wilhelm Huller seinen wichtigsten Helfer. GMD Böhlke aber und das Städtische Orchester zeigten an dem ersten Walküren-Abend eine mitreißend großartige Wagner-Nachschöpfung. Hier kamen auch von den ersten Kräften der Oper die sehr sinnige Sieglinde von Helma Varnay, der Erfolg verheißende junge Siegmund Carl Erich Ohlhaws, der machtvolle Hunding von Kurt Schmid-Reuß und die imponierende Fricka Milly Stolles ausgezeichnet zur Geltung. Ein anderer Opernspielleiter, Dr. F. W. Donat-Wildens, stellte sich in der Bohème und in der besonders gut gelungenen Wildschütz-Einstudierung vor, die der sehr musikalische Gerhard Hüttig vom Pult aus betreute. Das übrige Repertoire nur stichwortartig: Boris Godunoff, Die beiden Schützen und klassische Operette mit 1001 Nacht und Zigeunerbaron.

Hermann Abendroth dirigierte auf Einladung des Kaufmännischen Vereins die Berliner Philharmoniker, die neben Brahms' c-moll Sinfonie unter anderem den Tasso von Liszt brachten und dazu das von Paul Otto herrlich geblasene Waldhorn-Konzert Richard Strauß'.

Die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Erich Böhlke sind völlig ausabonniert. Sie rechtfertigten bisher vollkommen die hohen Anforderungen, die man an sie zu stellen gewöhnt ist. Ein Beethoven-Abend Böhlkes und ein Brahms-Bruckner-Konzert waren Ereignisse für die Stadt.

Dr. Günter Schab.

MANNHEIM. Ein schon vor mehreren Jahren gegebenes Versprechen wurde nun endlich mit der Erstaufführung von Puccinis „Turandot" in unserem Nationaltheater eingelöst. Dieses letzte Werk des Meisters zeigt deutlich, daß die todbringende Krankheit, die er in sich trug, seine Schaffenskraft schon merklich beeinträchtigte. Mehr als notwendig wird das exotische Milieu durch die starre Monotonie der Pentatonik charakterisiert und allzusehr überwiegt manchmal das buffone Element. Die Leichtigkeit der Gestaltung, die Schmiegsamkeit der Kantilene, die Zartheit der Lyrik findet sich hier nicht mehr in so vollendeter Weise wie in Puccinis früheren Werken. Immerhin bietet Puccini auch hier noch soviel Gutes und Interessantes, es seien nur die Chöre genannt, daß er sein Publikum zu fesseln weiß. GMD Wüst hatte die musikalische Leitung und vermittelte uns eine recht effektvolle Darbietung. In das musikalische Schaffen der Gegenwart führte uns „Der Günstling" von Rudolf Wagner-Regeny. In der Vereinfachung des Orchesterapparates, der Durchsichtigkeit des Klangbildes, der Hervorhebung der Singstimme, in der Aufspaltung der Szene in Musiknummern und der Wiedereinführung von Rezitativ und Arioso sieht der schon durch seine früheren Kurzopern bekannte Komponist Mittel und Weg zum neuen Opernstil. Er wendet sich

damit von Richard Wagner ab und findet vor allem in Händel und Bach seine musikalischen Vorbilder. Die Mannheimer Erstaufführung unter der musikalischen Leitung von GMD Wüst und der Spielleitung des Gastregisseurs Altmann war ein starker künstlerischer Erfolg. Walter Goetze stellte sich mit „Der goldene Pierrot" den Mannheimern zum ersten Male vor und bereitete diesen dank der recht flotten Aufführung dieses Werkes unter der Leitung von KM Klauß manche frohe Stunde. Dankbar begrüßt wurde auch die Wiederaufnahme von Lortzings „Undine" in den Spielplan. Aus einer Reihe von Prominenten-Gastspielen seien Helge Roswaenge erwähnt, der hier als Tamino und Rhadames gastierte, sowie Jaro Prohaska, der uns einen in jeder Beziehung vorbildlichen Hans Sachs schenkte.

Die Musikalische Akademie des Nationaltheater-Orchesters hatte zu ihrem fünften Konzerte des Winters Hans Weisbach als Gastdirigenten verpflichtet, der dem Mannheimer Konzertpublikum durch seine kraftvolle und lebendige Ausdeutung von Brahms' Vierter einen festlichen Abend bereitete. Solist dieses Abends war der einheimische junge Pianist Walter Bohle, der in der Wiedergabe von Schumanns e-moll-Konzert ein ebenso vorbildliches technisches Können wie künstlerisches Feingefühl zeigte. Das letzte Akademiekonzert brachte unter Leitung von GMD Wüst und Mitwirkung des Mannheimer Lehrergesangvereins Beethovens Neunte Symphonie. Von den übrigen musikalischen Ereignissen der letzten Monate sei noch ein Abend Edwin Fischers erwähnt, der uns mit seinem Kammerorchester Bach, Haydn und Mozart in wahrhaft klassischer Vollendung darbot. Karl Stengel.

MEISSEN. Die musikalischen Ereignisse Meißens spielten sich im vergangenen Sommer fast ausschließlich in den Kirchen ab, galt es doch die drei Meister der Kirchenmusik: Schütz, Bach und Händel zu feiern. Von ihnen kamen folgende Werke zur Aufführung:

I. Bach: für Orgel- versch. Choralvorspiele; für Chor: Kantaten 79, 87, 142, 161, 172; versch. Choräle; außerdem Flötensonate, Violinsonate 1, 4, 5; Konzert in d-moll für 2 Violinen und Orgel; versch. Arien.

II. Händel: g-moll-Konzert für Orgel, Chöre aus Josua und Judas Maccabäus; 2., 3. u. 4. Flötensonate. Concerti grossi 1 u. 2; Psalm 42.

III. Schütz: Psalm 66, 81, 100, 117, 136; Motetten; Symphoniä sacrä; geistliche Konzerte; drei biblische Szenen.

Bei anderen Gelegenheiten wurden noch aufgeführt: Trauersymphonie von Locatelli und Stabat mater von Pergolesi.

KMD Fritz Hentschel hielt im Sommer auch wieder sechs musikalische Feierstunden mit reichhaltigem, abwechslungsreichem Programm ab. Alle diese Veranstaltungen hatten sich eines guten Besuches zu erfreuen

Zuletzt sei noch des Orchesterkonzertes Erwähnung getan, mit dem sich unser neuer Stadt- und Theaterkapellmeister Herbert Nerlich, einführte. Er bot mit seiner verstärkten Stadtkapelle die Ouverture zum „Fliegenden Holländer", die „Ideale" von Liszt, die Ouverture zu den „Lustigen Weibern" von Nicolai und den Walzer aus dem „Rosenkavalier" von R. Strauß. Er zeigte dabei die Vielseitigkeit seiner Begabung und konnte sich reichen aufrichtigen Beifalls erfreuen. Er scheint die Befähigung zu haben, das Meißener Musikleben, das in den letzten Jahren ein Opfer der wirtschaftlichen Verhältnisse geworden war, wieder zu seiner ehemaligen Blüte zu bringen. M. M.

MÜNCHEN. Nahezu 60 Jahre nach dem Entstehen des Werks ist nun endlich die Urfassung von Anton Bruckners 5. Symphonie durch Siegmund von Hausegger und die Münchener Philharmoniker zur Uraufführung gelangt. Ein musikgeschichtliches Datum! Denn des Staunens und der Überraschung über die von Bearbeitereingriffen gereinigte, ursprüngliche Lesart wollte kein Ende werden. Da sind zunächst einmal die schier zahllosen Änderungen in der Instrumentation, die in Schalks Fassung dem Werke eine völlig andere, teilweise brucknerfremde Klanggestalt gegeben haben. Schalk, dem dabei der in zeitbedingten Klangidealen befangene Kapellmeister einen Streich spielt, hat es vor allem auf Bruckners ungemischt reine Orchesterfarben abgesehen, die, wo dies nur immer angeht, durch Mixturen ersetzt werden. Koppelungen und Doppelungen der Stimmen, Verteilungen und Versetzungen, wo man hinhört. Zudem eine kleinliche Furcht vor Dissonanzen, wenn etwa im dritten und fünften Takte des Schlußsatzes die ursprünglichen Viertel der Klarinette in Achtel verkürzt werden, damit im ersten Falle nicht b und a, im zweiten nicht d und e zusammentreffen. Überdies teilt der Bearbeiter die Stelle der Trompete zu. Indes, Schalk geht noch weiter. Selbst die Form hat er nicht unangetastet gelassen. Wenn er eine andere verkürzende Wiederholungsweise im Scherzo vorschreibt, so mag dies noch hingehen. Widerspruch muß sich jedoch erheben, sobald im Finale lebensnotwendige Formteile von 35 und dann gar 86 Takten kurzerhand ausgemerzt werden. Die natürliche Entwicklung auf den Schluß hin wird durch solchen Eingriff in das organische Leben der Schöpfung völlig zerstört, ganz abgesehen von der großartigen Kontrapunktik, dem kühnen musikalischen Gedankenflug, die mit diesen Teilen ge-

opfert wurden. Lediglich an einer Stelle ließe sich über ein etwaiges Einerseits-anderseits verhandeln. Für den letzten Choraleinsatz kennt das Original keinen zweiten Bläserchor. Erst Schalk hat die Trennung durchgeführt. Mag man auch die gesonderte Aufstellung als äußerlich ablenkendes Moment empfinden, sie gewinnt doch Sinn und Berechtigung dadurch, daß nun ein Teil des Blechs für das punktierte Gegenthema freibleibt, das es somit leichter hat, sich klanglich durchzusetzen. Der Eindruck der Aufführung war überwältigend. Bruckners Fünfte in der Urgestalt, wird künftig die Losung jedes Orchesterleiters lauten müssen!

Franz Adam und das von ihm geleitete Reichssymphonieorchester wagt in einer Konzertreihe, deren Ertrag dem Winterhilfswerk zugute kommt, entschlossenen Einsatz für noch wenig bekannte Werke musikschaffender Zeitgenossen. Damit wird endlich einmal Ernst gemacht mit Gedanken praktischer Musikförderung, die sonst nur zu gern in grauer Theorie verkümmerten. In solchem Umfange zur helfenden Tat zu schreiten, ist neu und einzigartig, in der Tat eine Art musikalischen Winterhilfswerks, das die Aufmerksamkeit und Nachahmung weitester Kreise verdient. Der erste Abend brachte als Höhepunkt der Vortragsfolge Karl Ehrenbergs „Symphonische Suite", die in ihren vier Sätzen „Bei Sonnenuntergang", „Im Zwielicht", „In tiefer Nacht", „Am hellen Morgen" sich nicht mit musikalischen Stimmungsbildern begnügt, sondern tiefempfundene Seelengemälde entbreitet. Albert Jungs „Festmusik" sucht, ihrem Zweckcharakter entsprechend, mehr die äußere Klangentfaltung und mächtig übereinander gestufte Steigerungen; es ist ein könnerisch glänzendes, in seiner Wirkung ungemein geschlossenes Stück, eine Tugend, die Bodo Wolfs symphonischer Dichtung „Totenfahrt" noch mangelt. Was Ehrenberg trotz der programmatischen Bezeichnungen seiner Sätze in der „Symphonischen Suite" vermieden, das Abgleiten in eine locker reihende Programmusik, die noch der natürlichen Fortspinnungen entbehrt, dem ist Bodo Wolf zum Opfer gefallen. In die Bahnen strengerer Gestaltungsdisziplin geleitet, wird Bodo Wolfs zu starker Ausdrucksleidenschaft drängende Begabung gewiß noch weiterer hoffnungsvoller Entwicklung fähig sein. — Anläßlich einer von der Reichsmusikkammer (Landesstelle Bayern) veranstalteten Feier des 9. November erklang in Uraufführung die Sonate für Violine und Klavier von Franz Dannehl, dem ersten und ältesten Mitkämpfer der an der Feldherrnhalle gefallenen Wegbereiter des dritten Reiches. In dem langsamen Satz, der „Totenklage", findet Dannehl ergreifenden Ausdruck der Empfindung: Musik, die dem Herzblute des Schöpfers entströmt ist. — Ein Kreis junger einsatzbereiten Musiker hat sich unter der Führung von Cesar Bresgen zu einem „Neuen Musizieren" zusammengefunden, um Brücken zu wölben zwischen der Musik der Vergangenheit und der unserer Tage. Die positiven Werte, die in einer lebensnahen, festlich beglückenden und religiös besinnlichen Musik ruhen, sollen nach Kräften gefördert werden; dagegen wird entschlossene Frontstellung eingenommen gegen jeglichen Geist der Zersetzung. Haßlers Intrada für 6 Blechbläser, die den Abend einleitete und beschloß, konnte für dies neue Wollen als symbolisch gelten. Nora Vögler sang einen von Bresgen bearbeiteten altdeutschen Liederreigen. Telemann kam mit dem Oboenkonzert (Solist: Siegfried Hopf) und dem Concerto g-moll (Sologeige: Franz Schmidtner) zu Ehren. Cesar Bresgen, dessen „Dorfmusikanten" einer der stärksten Eindrücke der Münchener Tonkünstlerwoche waren, erwies sich mit einer Violinsonate Werk 15, auch im ernsten Kompositionsstil sattelfest und haltungsbewußt: nach Erfindung und Durchführung ein musikblütiges, in formaler Zucht erwachsenes Stück, dem Valentin Härtl (Violine) und Hugo Steurer (Klavier) verdienten Erfolg erspielten.

Aus den übrigen Vortragsfolgen verdienen noch der Hervorhebung Haydns Notturno in G (aufgefunden und herausgegeben von Adolf Sandberger), das der unermüdliche Vorkämpfer der Münchener Haydn-Renaissance, GMD Hans Knappertsbusch, zur Uraufführung brachte, ein Stück von unbeschreiblicher Klang- und Empfindungsanmut, das dauernde Bereicherung des Konzertsaals verspricht, sowie die Uraufführung der „Lieder um den Tod" von Yriö Kilpinen in der Orchesterfassung, neue Zeugnisse für die lyrisch tiefschürfende Begabung des finnischen Komponisten, der sich schwerlich einen stimm- und ausdrucksidealeren Gestalter als Gerhard Hüsch wünschen konnte. In dem gleichen Konzert der Philharmoniker gedachte S. von Hausegger des 70. Geburtstages von Jean Sibelius mit einer Aufführung der „Karelia-Suite".

Die Staatsoper setzte ihre mit großem Eifer begonnene Neuinszenierungsreihe durch eine ungemein lebendige und anheimelnde Aufführung von Lortzings „Waffenschmied" (Stadinger: Paul Bender, Marie: Gertraud Riedinger, Liebenau: Theo Reuter, Georg: Walter Carnuth) fort, bei der der neuverpflichtete Chordirektor Joseph Kugler sich auch als höchst beachtliche Dirigentenbegabung zu erkennen gab. Eine durch Preetorius szenisch ungemein reizvolle Neugestaltung von Puccinis „Madame Butterfly" riß das Publikum durch das Künstlerfängertum der Hauptdarstellerin Hildegarde Ranczak hin. Das Ballet wußte stärker noch als durch Ernst von Dohnanyis etwas kunstgewerbliche „Heilige Fackel" mit de Fal-

las Pantomine „Der Dreispitz" zu fesseln, die in ihrer folkloristischen Haltung echter und unmittelbarer, weniger „zivilisatorisch" anspricht. Nur wenn der Komponist — beim Einlaßpochen der den Müller verhaftenden Polizisten — in parodistischer Absicht ein Zitat aus Beethovens 5. Sinfonie verwendet, fühlt sich unser Empfinden zu einem Geschmacksveto veranlaßt.

Dr. Wilhelm Zentner.

NORDHAUSEN. Die Winterspielzeit unseres Stadttheaters (Intendant Hans Bensch-Rutzer) wurde mit einer Festspielwoche eröffnet. Zur Aufführung kam zunächst die schon vor 11 Jahren in Dresden uraufgeführte Oper „Hand und Herz" von dem ersten KM des Sächsischen Landestheaters, Kurt Striegler. Die frei nach dem gleichnamigen Anzengruberschen Trauerspiel gestaltete Handlung und die packende, echt dramatische Musik sicherten dem Werke unter der straffen, hingebenden Leitung des neuen Stadttheater-KM Gerhard Pflüger auch heute noch seinen Erfolg. Neben den Hauptmitwirkenden wurde auch der Komponist, der beim zweiten Male selbst am Dirigentenpulte stand, verdientermaßen geehrt. Gerhard Pflüger zeigte seine Fähigkeiten auch in einem höchst gelungenen Sinfoniekonzert unseres verstärkten Stadttheaterorchesters, in dem Willibald Roth von der Dresdner Staatsoper mit dem Beethovenschen Violinkonzert eine prächtige Sonderleistung bot. Als erste Oper im laufenden Spielplan wurde „Martha" gegeben, die den erfreulichen Gesamteindruck durchaus bestätigte.

Der Blasii-Kirchenchor veranstaltete aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens eine Bach-Händel-Feier, die unter der Stabführung des Organisten Erich Knorr, der auch als Leiter des Bachchores und durch seine Orgelvesper sich um das kirchenmusikalische Leben Nordhausens verdient gemacht hat, einen hochbefriedigenden Verlauf nahm. In einem Händelschen Orgelkonzert bewährte sich in besonderem Maße der Organist von St. Nicolai, Hans Blume.

Der Konzertverein brachte bisher Konzerte des Landesorchesters Gau Berlin unter Prof. Gustav Havemann, der als Solist in dem Brahmsschen Violinkonzert seine große Kunst erglänzen ließ, und von Sigrid Onégin, die hier wieder wie in früheren Jahren stürmische Triumphe feierte.

Albert Kohl.

PARIS. Glänzender Saisonbeginn bei vollen Häusern der allwöchentlichen Symphoniekonzerte, deren Anzahl dieselbe wie früher geblieben ist: Colonne, Conservatoire, Lamoureux, Pasdeloup, Poulet u. O. S. P. Orchestervereinigungen veranstalteten wieder an zwei Nachmittagen des Wochenendes je 2 Konzerte! Die Programme sind reichhaltig, von über zweistündiger Dauer ohne Pause — die Ausführung durchweg gut. Selbstverständlich wurde Camille Saint-Saëns anläßlich der Wiederkehr seines 100. Geburtstages überall bedacht und sein bedeutendstes Orchesterwerk die „Orgelsymphonie" öfters gespielt. Dann nimmt stets Brahms die Stellung ein, die ihm gebührt. Der berühmte rumänische Geiger Georges Enesco trug mit dem Pianisten Ciampi an einem gut besuchten Abend alle drei Sonaten des deutschen Meisters vor und zwar mit einer Hingabe und Vollendung, die kaum zu übertreffen ist. — Eine große Freude war es — zum ersten Male in Paris — die „Leipziger Thomaner" zu begrüßen. Unter Dr. Straube's souveräner Leitung erregte dieser Knabenchor hier viel Aufsehen, was besonders bemerkenswert ist, da die Pariser Presse vorher für die „Wiener Sängerknaben" sehr eingenommen war. Die Kritik hob die „Engelstimmen" der Thomaner hervor und konnte sich des Lobes nicht genug tun über die prachtvolle musikalische Disziplin des Chores, als dieser im Konzert der Philharmonischen Gesellschaft die Bach'sche Kantate Nr. 56, die Motette „Singet dem Herrn" und drei Kirchengesänge von Mozart hören ließ. — In der Oper fanden mit „Boris Godunow" von Mussorgsky Gastspiele des fast legendären Schaljapin statt, dann folgten Neueinstudierungen von „Samson und Dalila" von Saint-Saëns und Rich. Wagners „Parsifal", den immer noch Frantz verkörpert als erster „créateur" dieser Rolle auf den französischen Bühnen. Als Opernnovitäten kündigt man für diesen Winter „Oedipus" von Enesco sowie „Penelope" von Fauré an und man verspricht diese Werke mit derselben Sorgfalt wie die in der vorigen Saison aufgeführte schöne Oper des unlängst verstorbenen Paul Ducas „Ariadne und Blaubart" in Szene zu setzen.

Die erste Neuheit der Herbstsaison: Alb. Roussel's 4. Symphonie ist in der Kompositionstechnik und Themenbehandlung der vorjährigen dritten Symphonie des geschätzten Tondichters verwandt. Trotz des Reichtums an Stimmungen und melodischen Erfindungen hat Roussel damit sicher noch nicht sein letztes Wort gesprochen. — Honegger's „Radio-Panoramique" gehört dagegen zu den wenig erfreulichen Erscheinungen der „Moderne": hier sollte das übliche Suchen der Amateure nach verschiedenen Wellen eine gewisse künstlerische Gestaltung finden und es ist eine unmögliche „Neuschöpfung" dabei herausgekommen! — Schöne Trauermusik zum Gedächtnis Gabr. Faurés schrieb sein Schüler Florent Schmitt — schade nur, daß der an sich unnötige Abschluß der Komposition . . . in Scherzoform so brutal ausgefallen ist! Dies gab der studierenden Jugend, welche die oberen Ränge der Colonne-Konzerte füllt, den Anlaß, die sonst gelungene Aufführung

des neuen Werkes mit heftigen Protesten und Notation: „Zéro" (Null!) zu quittieren.

Anatol von Roessel.

PLAUEN. Da Plauen in der glücklichen Lage ist, eine ganzjährige Spielzeit zu haben, die nach langen und stets wieder neuen heißen Kämpfen erfochten worden ist, teilweise sich aus der Grenzlandlage unseres Theaters erklärt, können wir auch aus dem Sommer Bericht erstatten. Man griff auf leichte, aber durchaus würdige Kost zurück. Zuerst müssen wir die „Verkaufte Braut" von Smetana erwähnen, die nur durchschnittlich herauskam. Weder das Orchester noch die Solisten gaben sie mit den erforderlichen Feinheiten. Herausgehoben seien Heinz Janssen als Hans und Christel Goltz als entzückende Marie, während der Spielleiter Ottomar Steinbach in der Rolle des Kezals stimmlich versagte. KM Hans Sachs war für die Durchsichtigkeit des Orchesters nicht lebendig genug. Stärker konnte er sich entwickeln in „Alessandro Stradella" von Flotow, diesem reizenden Buffostück. Wieder war es Heinz Janssen als Titelheld, Erica Hoffmann als Leonore, Alfred Seidel als Bassi. Daneben Barckhard Hochberger und Ottomar Steinbach als prachtvolles Banditenpaar. Das Publikum jubelte dieser unbeschwerten, zweistündigen Oper in einem vollen Erfolg zu. Der neu verpflichtete 1. Städt. KM Gotthold Ephraim Lessing übernahm noch vor dem Auftakt zur Winterarbeit die Leitung des „Don Pasquale" von Donizetti. Sofort traten seine Vorzüge allseitig bewundert in den Vordergrund, ein präzis-sicheres Leiten des Orchesters, eine reine Intonation, Schwung und musikantisches Leben. Als Titelheld diesmal der ausgezeichnete Baß-Buffo Gustav Neidlinger, neben ihm Nini Kreis als Koloratursoubrette mit beträchtlichen Qualitäten, und Karl Junge als lyrischer Tenor. Im Anschluß an die Aufführungen im Reich wurde die Winterspielzeit neben dem Millöckerschen „Bettelstudenten" mit Webers „Oberon" begonnen. Die Aufführung unter G. E. Lessing wurde zweifellos zu einem musikalischen Erlebnis. Die Ouvertüre allein schon eine Prachtleistung. Ihn unterstützten Christel Goltz-Rezia, Karl Junge-Hüon, Nini Kreis-Fatime, G. Neidlinger-Scherasmin. Die Inszenierung war vom Intendanten Kroll sehr vornehm aufgebaut worden nach der Originalfassung, versagte aber in der Schlußlösung. Ähnlich war es bei der nächsten Aufführung, der „Macht des Schicksals" von Verdi, unter der Spielleitung von Ottomar Steinbach. Auch hier nicht restlose Ausdeutung der Inszenierung, dafür aber peinliche, musikalische Arbeit. Zu KM Lessing gesellten sich diesmal Karl Junge-Alvaro, Franz Hahnenfurth-Don Carlos, Erica Hoffmann-Leonore. Da die Preziosilla mit einem Alt (Gertraud Waldeck) besetzt worden war, blieben hier Wünsche offen. Besonders hervorzuheben war, daß nicht die sogar noch an Staatsbühnen eingeführte jüdische Werfelsche Fassung, sondern die Göhlersche Bearbeitung gespielt wurde.

Die Konzertarbeit begann mit einem Sinfoniekonzert des Richard Wagner-Vereins, dem in diesem Winter die symphonische Arbeit übertragen worden ist. Unter der Leitung von KM Lessing hörte man zunächst die sinf. Dichtung „Orpheus" von Liszt, dann die 4. Sinfonie von Brahms in äußerst klangschöner Darbietung. Die Klangmassen dürften nur bei gehobenen Stellen noch etwas gedämpft werden, um dem Raum und seinem akustischen Fassungsvermögen gerecht zu werden. Als Solist war Claudio Arrau bestellt worden, über den sich in diesem Rahmen die Worte erübrigen. Wir hörten das Klavierkonzert f-moll von Chopin, solistisch die Wasserspiele der Villa d'Este, die Petrarca-Sonette und die große Etüde f-moll von Liszt. Das zweite Konzert stand unter dem Zeichen R. Schumanns. Das Münchener Streich-Quartett (früher Huber-Quartett), das bei uns schon einen ausgezeichneten Ruf wegen seiner Klangkultur hat, brachte zwei Quartette aus op. 41, das in F-dur mit den As-dur-Variationen, das in A-dur mit dem Bachschen Gavotten-Finale. Der Plauener Opernsänger und Baß Walter Lange sang unbekanntere Lieder des romantischen Meisters, ohne sich geistig ausschöpfen zu können. KM Lessing war ihm ein treuer Begleiter.

Neben verschiedenen Gemeinschaftssingen des Vogtländischen Sängerbundes und verschiedenen Schulveranstaltungen, von denen die der Oberrealschule mit einer hübschen Erntedankfestmusik besonders dadurch wichtig geworden ist, daß die betreffende Ortsgruppe der NSDAP eingeladen worden und diesem Ruf auch sehr zahlreich gefolgt war, müssen wir die neue Form von Kammermusikveranstaltungen begrüßen, die ein soziales Moment zugleich mit der Forderung eines hochstehenden Programms und der Güte der Ausführung verbindet. Für billigste Preise, nicht durch Reklame, sondern durch persönliche Werbung, unter Einsatz aller in der Kreismusikerschaft der RMK vorhandenen Kräfte, läßt das Konzertamt der Kreismusikerschaft, in seiner Art noch einmalig, aber erfolgreich in Deutschland, 8 Kammermusikveranstaltungen unter dem bewußt gewählten Namen „Musikalische Feierstunden" abhalten. Die NS-Kulturgemeinde hat sich in der Erkenntnis der guten Sache zur Unterstützung angesagt, und hat vor allem den kulturpolitischen Grund der Programmlegung betont. Die erste Veranstaltung mit einem Besuch von ca. 400 Personen entgegen früheren Besucherzahlen alter Kammermusikvereinigungen von ca.

100 Zuhörern, wies nicht nur einen rein äußerlichen Erfolg auf, sondern auch einen spürbar inneren. Der Aufführung wurden kurze, jeder musiktheoretischen Voraussetzung entsagende Einführungsworte gegeben, die besonders den Stimmungsgehalt der gebotenen Werke ausdeuten sollten. Im Blickpunkt des Abends stand R. Schumann mit seinem Es-dur-Klavierquintett, ausgeführt vom Vogtländischen Streich-Quartett und Frida Lohse-Klavier, weiter mit einigen unbekannten Liedern, geistig tief erfaßt von Irma Günther-Hufter. Der Pianist Walter Große-Falkenstein stellte unglücklicherweise seine Fertigkeiten gerade mit der wenig ansprechenden Sonate a-moll des Deutschrussen N. Medtner vor. Noch ein wenig mehr Klarheit hätte das Streichquartett D-dur mit dem Volkslied-Andante von P. Tschaikowsky vertragen. Trotzdem wurde der erste Abend zu einem musikalischen Erlebnis und zugleich dem Beweis, daß auch der freistehende Musiker bei richtiger Handhabung und bewußter Führung sichere Arbeit zu leisten versteht. Dr. Hans Stephan.

REGENSBURG. Der neue Winter 1935/36 hat einen starken Aufschwung unseres musikalischen Lebens gebracht. Das verdanken wir vor allem dem neuen Intendanten unseres Stadttheaters Dr. Rudolf Meyer, der, selbst urteilsfähiger Musiker, in Dr. Rudolf Kloiber einen verantwortungsbewußten und befähigten ersten leitenden Kapellmeister verpflichtet hat, mit dem zusammen er die schwere Arbeit unternimmt, unsere durch Jahre hindurch verlorene Oper wieder neu aufzubauen. Die ersten Opernaufführungen waren „Zar und Zimmermann", „Madame Butterfly" und „Carmen". Wenn auch zunächst mit bescheidenen Kräften gearbeitet werden muß, so haben die Aufführungen doch gezeigt, daß ein starker Wille die Führung beseelt und daß mit den vorhandenen Kräften Außerordentliches geleistet wird. Eine abgerundete geschlossene Wirkung wurde besonders mit „Zar und Zimmermann" erreicht. In „Madame Butterfly" danken wir vor allem die ideale Ausdeutung der Titelpartie der Kammersängerin Elsa Blank. Mit dem Intendanten und dem 1. Kapellmeister verbündete sich in allen Fällen noch unser vortrefflicher Bühnenbildner Jo Lindinger in besonders anzuerkennender Weise. Die Intendanz des Stadttheaters hat aber zugleich auch eine Reihe von 5 Symphonie-Konzerten in diesem Winter angesetzt, die ebenfalls unter Leitung des 1. Kapellmeisters Dr. Rudolf Kloiber stehen. Das Orchester des Stadttheaters wurde zum Teil neu ergänzt und erhält für diese Symphonie-Konzerte noch Verstärkungen aus dem Staatstheater-Orchester zu München und dem Orchester des Infanterie-Regiments Regensburg. Das erste dieser Symphoniekonzerte brachte Mozarts g-moll-Symphonie (KV. Nr. 550) und Beethovens „Eroica". Dr. Kloiber zeigte in der „Eroica" seine Gestaltungskraft, während ihm Mozart Gelegenheit gab die Schönheit der Symphonie in minutiöser Kleinarbeit vor uns auszubreiten. Professor Wilhelm Stroß-München schenkte uns Beethovens Violinkonzert in vollendet technischer Beherrschung und geradezu idealer geistiger Ausdeutung. Wir begrüßen die Arbeit unseres Stadttheaters auf musikalischem Gebiete als den Beginn eines neuen Aufstieges. — Der Musikverein tritt auch im heurigen Winterhalbjahr wieder mit einer Reihe von 8 Konzerten auf den Plan. Wertvollste Namen danken wir seiner Vermittlung. Das erste Konzert brachte Maria Reining vom Staatstheater München mit Dr. Franz Hallasch am Flügel in einem Lieder- und Arien-Abend. Der vortrefflichen Sängerin eignen alle großen Vorzüge und auch die kleinen Schwächen, die zumeist auf Bühnensänger im Konzertsaal zutreffen. Darum war sie auch in der Wiedergabe der Arie aus der „Widerspenstigen Zähmung" von Goetz und in der Erzählung der Maddalena aus „André Chenier" von Giordano auf ihrer vollen Höhe. Die Ausdeutung von 19 Liedern Hugo Wolfs hatte Gerhard Hüsch-Berlin mit Hanns Udo Müller am Flügel im zweiten Konzert übernommen, während im dritten Konzert das Münchener Klavierquintett (Aug. Schmid-Lindner (Klav.), Edith von Voigtländer (Violine), Val. Härtl (Viola), Joseph Disclez (Cello) und Ludwig Jäger (Contrabaß) das Klavier-Quartett in g-moll von Brahms op. 25 und Franz Schuberts „Forellen-Quintett" zum Vortrag brachten. — Das Bach-Händel-Schütz-Jahr, das schon verschiedentlich bei kleineren Musikfeiern im Laufe des Jahres seinen Ausdruck fand, erhielt seinen Höhepunkt durch die Aufführung des „Messias" von Händel durch den Regensburger Liederkranz und den Damen-Gesangverein unter Dr. Bruno Stäblein. Um das Orchester machte sich das durch Kräfte des Inf.-Rgts. verstärkte Theater-Orchester verdient. Als Solisten dürfen mit hoher Anerkennung Wally Stäblein-Gülsdorf (Sopran), Irma Drummer (Alt), Andreas Kreuchauff (Tenor) und Josef Greindl (Baß) genannt werden. Eine ganz hervorragende Stütze der Aufführung war Anna Barbara Speckner als Cembalistin. Die Chöre zeigten sich auf erfreulicher Höhe. Wir beglückwünschen die beiden Vereine zu dem erneuten Aufstieg. — Der Höhepunkt unseres musikalischen Erlebens wurde uns aber durch ein Konzert des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters unter Leitung von KM Franz Adam beschert. Die von ihm gele-

gentlich des Reichsparteitages aufgeführte Feſtmuſik von Albert Jung leitete den Abend ein und machte uns mit einem wertvollen Talent bekannt. Eine teilweiſe überladene Inſtrumentierung führte doch zum Schluß zu ſtarker und mitreißender Steigerung, die Frz. Adam ganz beſonders vortrefflich herauszuholen wußte. Eine ſorgfältige und feine Deutung der 7. Symphonie von Beethoven in A-Dur folgte und darauf türmte Franz Adam in geradezu einzigartiger Durchdringung das wundervolle Variationen-Werk und Fuge von Max Reger über ein Thema von I. A. Hiller. In der Ausdeutung Max Regers iſt Franz Adam wohl einzigartig. Ihm gebührt das große Verdienſt, daß er als erſter ſich mit nie ermüdender Energie für das Orcheſterwerk dieſes großen Deutſchen einſetzt. Gleich wie einſt Straube das Orgel-Werk Max Regers in der Welt bekannt machte, ſo heute Franz Adam das Orcheſter-Werk. In faſt allen Kulturorcheſtern unſerer Nation erſcheinen die Orcheſter-Werke Max Regers nur ſehr vereinzelt auf dem Programm, während Franz Adam unentwegt und mit immer ſich ſteigerndem Erfolg die Orcheſter-Werke nicht nur in München und ſonſtigen großen Städten propagiert, ſondern ſie hinaus bis in den letzten Winkel des Landes trägt und es fertig bringt, nicht nur muſikaliſch Vorgebildete, ſondern einfachſte Menſchen für dieſe Muſik zu begeiſtern. Dieſe Einzigartigkeit Adams liegt in ſeiner klaren Dirigierkunſt. Nichts iſt bei ihm verwiſcht. Sauber ſteht jedes Thema, jeder Melodiebogen, jede charakteriſtiſche Note da. Mit unerhörter Diſziplin folgt ihm ſein heute 87 Mann umfaſſendes Orcheſter. Ein Streich-Körper, der durch ſeinen Wohllaut faſziniert, dem aber auch Holz- und Blechbläſer von Qualität ſich einfügen. Das NS-Reichs-Symphonie-Orcheſter hat mit dieſem Konzert aufs Neue bewieſen, daß es ſich heute in die erſte Reihe unſerer deutſchen Kulturorcheſter ſtellen darf und Franz Adam danken wir für die großzügige und doch wundervoll ins Einzelne ausdeutende Wiedergabe des Max Reger-ſchen Werkes, das uns mit ſeiner gewaltigen Schlußfuge zu einem ganz großen Erlebnis wurde. Franz Adam darf heute mit Recht d e r Max Reger-Dirigent par excellence genannt werden. Wir hoffen im kommenden Jahr auf ein Wiederſehen in der Bayer. Oſtmark! Guſtav Boſſe.

REICHENBACH i. Vogtld. Nach einer Scheinblüte der Jahre 1923/24 ſank das Muſikleben der Stadt Reichenbach i. Vogtld. ſtets immer mehr herab, ſo daß es im vorigen Jahre in dieſer mittleren Induſtrieſtadt faſt zum Erliegen gekommen war. Nachdem nunmehr ſchon von der N S - K u l t u r g e m e i n d e, Ortsverband Reichenbach-Mylau-Netzſchkau das Theaterweſen im Pendelverkehr zwiſchen Plauen und Reichenbach geregelt worden iſt, hat nunmehr auch die NS-Kulturgemeinde die Erbſchaft und alleinige Herrſchaft über das Konzertweſen antreten können, und dieſes gleichzeitig eng an die Richtlinien und Geſetze der Reichsmuſikkammer binden können. Das bedeutet in erſter Linie, daß die Bodenſtändigkeit und Heimatgebundenheit betont werden ſoll.

Das erſte Konzert am Bußtag galt denn auch dem heimiſchen ſtädtiſchen ChorMD Walther B ö h m e, der, ſchon im Zenith ſeiner Schaffenskraft ſtehend, eine an die Hundert reichende Werkzahl aufweiſen kann. Walther Böhme iſt ein Vollblutmuſiker, dem Melodien und Einfälle aus dem Herzen ſtrömen, der ſie in ſicherer Technik und geſchmackvoll durchzuführen weiß. Zwar wagt er keine Experimente, bewegt ſich durchaus in den Klangfarben der ſpätromantiſchen Stilperiode, aber hierin gibt er ſich ſo anſtändig und ehrlich, als ein Romantiker aus Überzeugung, mit heller Spielfreudigkeit, daß wir für ihn um Aufmerkſamkeit bitten möchten, auch über ſeine engere Heimat hinaus. Sowohl die ernſt zu nehmende Unterhaltungsmuſik als die hochſtehende Gebrauchsmuſik und vor allem der Rundfunk könnten ihre Vortragsfolgen bereichern.

Das Konzert begann, faſt etwas zu reichhaltig im Aufbau, mit der Sinfonie in a-moll op. 53, die ſehr flüſſig, aber nicht ganz durchſichtig geſchrieben iſt. Stärker gab er ſich in ſeinen beiden Chor-Orcheſterwerken mit Sopranſolo, wo vor allem in dem Zyklus „H e i m a t" op. 58, das außerordentlich zündende Wanderlied, und in dem Oratorium „B i l d e r a u s e i n e r a l t e n S t a d t", op. 60, die ſichere programmatiſche Ausdeutung, gefielen. Am ſtärkſten beeindruckte aber die Uraufführung „O u v e r t ü r e z u e i n e m h e i t e r e n S p i e l" op. 62, ein außerordentlich ſtiliſtiſch einheitliches und einfallsreiches Werk.

Die ſehr gut beſuchte Veranſtaltung wurde zu einem Erfolg, beſonders durch die Leiſtung Walther Böhmes ſelbſt, ſowie des ſtädt. MD Willy L ö ſ c h e r, des mit der Böhmeſchen Muſik vertrauten Leipziger Soprans Edith L a u x - H e i d e n r e i c h, der verſtärkten ſtädtiſchen Kapelle, des Konzertchors, des Lehrergeſangvereins, und des Männergeſangvereins 1834. Da manche erhebliche Schwierigkeiten (z. B. Aushilfsmuſiker!) im Wege geſtanden hatten, wurden die Leiſtungen beſonders anerkannt. Dr. Hans Stephan.

ULM a. D. Der Wagemut der NS-Kulturgemeinde iſt bewundernswert. Sie führt mit dem Ulmer Sinfonieorcheſter fünf Sinfoniekonzerte durch. Die Bedeutung dieſer Tat kann man erſt ermeſſen, wenn man ſich daran erinnert, daß noch vor zwei Jahren nicht einmal zwei Konzerte durchgehalten werden konnten. Die Beſucherzahl iſt in dauerndem Steigen begriffen. Im Mittelpunkt der

beiden ersten Konzerte stand Johannes Brahms mit dem B-dur-Klavierkonzert, das Alfred Höhn mit seiner herrlichen Anschlagskunst und seiner kraftvollen Sicherheit unübertrefflich erstehen ließ, und mit der 2. Sinfonie, die Peter Raabe als Gastdirigent in edlem Schwung zum Siege führte. Raabe machte uns außerdem mit den Variationen über ein eigenes Thema op. 2 von Werner Trenkner bekannt. KM Mommsen brachte die 5. Sinfonie Beethovens mit vollem persönlichen Einsatz.

Die Liedertafel hatte Johannes Willy geladen und vermittelte in einem Chor- und Orchesterkonzert besondere Köstlichkeiten wie Schuberts „Gesang der Geister" und Beethovens Fantasie in c-moll mit Else Herold am Flügel. Die Gestaltung der „Unvollendeten" von Schubert durch Fritz Hayn machte dem Leiter und seinem geschmackvoll musizierenden Liebhaberorchester alle Ehre.

Im Münster bot MD Hayn während des Sommers eine Fülle schönster Orgelmusik. Leider ist das Bedürfnis nach dieser Kunst in Ulm gering. In Sonderkonzerten kamen Johann Walther, Telemann, Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach, Reger, Kaminski und Joh. Nep. David zu Wort. Von den Gastorganisten überraschte Prof. Poppen-Heidelberg durch die bestechende Auswahl aus den Werken der vorbachschen Meister und durch sein stilreines Spiel.

Die Spielleiter unserer Oper, Intendant Ockel und Felix Klee, haben mit dem „Fliegenden Holländer" Richard Wagners und Händels „Rodelinde" der neuen Ära einen verheißungsvollen Auftakt gegeben. Die jugendliche Sängerschar verfügt über erfreulich gute Stimmen. Natürlich läßt die Darstellung noch Wünsche offen, aber das wird sich im Laufe der Spielzeit beheben lassen. Das Orchester ist unter KM Mommsen mit Disziplin und Begeisterung an der Arbeit.

Fritz Wagner.

WIESBADEN. GMD Schuricht fängt die Spielzeit mit großen Plänen an. Als Eröffnung des vorgesehenen, sämtliche Symphonien des Meisters umfassenden Brucknerzyklus hörte man — in Vertretung — die Münchener Philharmoniker unter Prof. Sigm. von Hausegger. Das Programm umfaßte Bruckners „Neunte" in wuchtiger Größe und Beethovens „Siebente" in dionysischem Überschwang. Das erste Zykluskonzert unter GMD Schuricht brachte die in tiefer Religiosität ankernde „Fünfte" Bruckners in unerhört packender Gestaltung neben Friedemann Bachs klassischherber Sinfonia d-moll. Zwischen den beiden Werken erspielte sich Cecilia Hansen mit der beschwingt-anmutigen Wiedergabe des Mozartschen D-dur-Violinkonzertes einen vollen Erfolg. Im zweiten Zykluskonzert setzte sich Gerhard Hüsch mit seinem klangvollen Bariton verdientermaßen für Rudi Stephans „Liebeszauber" (undankbar in der allzu tiefen Lage), Pfitzner („Herr Oluf") und Hermann Zilcher („2 Gesänge"; am besten gelungen) ein. Neben Stephans ernst-grüblerischer Musik — Schuricht brachte noch dessen tiefverinnerlichte „Musik für Orchester" — wirkte der Pfitznersche Tonsatz wahrhaft blühend (besonders in seiner „Käthchen von Heilbronn"-Ouvertüre). Zilchers „Nachtgesang" zeigt eine meisterliche Geschlossenheit in Form und Stimmung, während das „Morgenlied" etwas harmlosere Pfade wandelt. Beethovens 5. Symphonie bildete den nachhaltig eindrucksvollen Abschluß. In einem Sonderkonzert stellte sich die ausgezeichnete Sopranistin Jo Vincent erneut als Meisterin ihres Faches vor. Schuricht bewies an dem Abend seine tiefe Vertrautheit mit der Brahms'schen c-moll-Symphonie durch eine Wiedergabe, die Beifallsstürme hervorrief.

GMD Karl Elmendorff begann unterdessen seine Konzertreihe drüben im Deutschen Theater mit der von seiner Persönlichkeit abgestempelten Wiedergabe des Händelschen „Samson". Solisten des großgelungenen Abends waren: Helena Braun (Alt), Hilde Singenstreu (Sopran), Herbert Alsen (Baß) und Thomas Salcher (Tenor), sämtlich Mitglieder des Deutschen Theaters. Das zweite Konzert führte die jüngste Kammersängerin: Maria Cebotari (Staatsopern Berlin-Dresden) nach hier. Sie setzte ihre weniger große, als mit zauberhaftem Schmelz mühelos sich ergehende Stimme für Erich Anders' lediglich der Stimmschönheit dienende „Konzertarie" und drei russische Arien ein. Elmendorff führte von Couperin über eine belanglose „kleine Serenade" des Kölner Dirigenten Eugen Bodart zur selbstlos wuchtend gestalteten 6. Symphonie Tschaikowskys und wurde stürmisch gefeiert.

Die dritte feste Konzertreihe: „Der Verein der Künstler und Kunstfreunde", sorgt traditionsgemäß für erstklassige Kammermusikabende. Neben der über einen selten umfangreichen und klangvollen Alt herrschenden Gertrude Pitzinger, erlebte man Elly Neys und Ludwig Hoelschers (Cello) künstlerische Vereinigung. Gertrude Pitzinger brachte, von Mölich sinnvoll begleitet, neben älteren Meistern vier vornehm illustrative, tiefempfundene Lieder aus Vollerthuns op. 27 mit. Im Elly-Ney-Abend gelangte neben der meisterhaften Nachgestaltung der Brahmsschen e-moll- und Beethovens A-dur-Sonate, die im guten Sinne „romantische" Sonate für Cello und Klavier op. 30 von Theodor Hausmann (Heidelberg) unter pianistischer Teilnahme des Komponisten, zu beifällig aufgenommener Wiedergabe. Elly Ney erspielte sich mit Bachs zu persönlich aufgefaßter, stilistisch unbeschwerter „chromatischen Phantasie" und der machtvoll gesteigerten Fuge einen Sondererfolg.

Dr. Thierfelder ſtellte im Kurhaus das ausgeſprochene Klaviertalent Helmuth Franz (Ffm) und die Leimer-Schülerin Hélène Zumſteg-Genf heraus. Erſterer brachte Schumanns a-moll-Konzert mit mehr jugendlichem Schwung als Beſeeltheit, letzere gefiel mit Mozarts Es-dur-Konzert beſſer, als mit Schumanns ſchon farbiger gehörtem „Carneval". An Orcheſterwerken vermittelte Thierfelder: Max Trapp „Notturno", Paul Graener „Sinfonia breve", Kieſſig „Münchhauſen im Vogelsberg" (im guten Sinne liegt bei ihm „in der Kürze die Würze"), Konrad Blumenthal-Schwerin „Böhmiſcher Tanz" (ſchon mehr eine ſymphoniſche Dichtung) uſw. — Unmöglich, die reiche Arbeit Thierfelders reſtlos aufzuzählen.

Von Sonderkonzerten verdienen genannt zu werden: das unter der ausgezeichneten Leitung Paul Dörries ſtehende „Abſchiedskonzert" dieſes jungen, hervorragend begabten und vielverſprechenden Dirigenten, Kurt Atterberg als ſympathiſcher Vermittler ſeiner 1. Symphonie b-moll (nordiſche Subſtanz weſtlich verarbeitet), der leider programmatiſch abgleitende prächtige Liedgeſtalter Louis Graveure, der Mozart-Siege erringende Domgraf-Faßbänder, Friedrich Wilh. Keitel (Liſzt „Totentanz"), Iſolde Dobrowolny u. Marieluiſe Moresco (Werke auf zwei Klavieren) als erſte Vertreter des pianiſtiſchen Faches.

In der Marktkirche wirkten neben dem Thomanerchor unter Profeſſor Straubes Leitung die von einheimiſchen Künſtlern wiedergegebene „Kunſt der Fuge" von J. S. Bach beſonders nachhaltig. Grete Altſtadt-Schütze.

ZWICKAU. Durch einen 2. Bachabend mit Spätwerken (Präludien und Fugen C-dur, e-moll, h-moll; Orgelchoral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit") eröffnete Domorganiſt H. Zybill in einer eindrucksvollen Feierſtunde die neue Konzertzeit des zu Ende gehenden Bachgedenkjahres 1935. Am 8. Oktober, dem 350. Geburtstag von Heinrich Schütz veranſtaltete P. Kröhne in der Katharinenkirche mit dem Kammerchor unter Mitwirkung von Joh. und Charl. Oettel-Leipzig (Sopran und Baß), Gg. Eismann (Orgel), einer Streichergruppe und Dr. Wagner (Gedenkworte) eine in allen Teilen wohlgelungene Schützfeier. Kantor Kohlmeyer (Moritzkirche) brachte einen Kantatenabend (Sopran: Eliſabeth Meinel-Leipzig, Orgel: A. Reifert) mit Werken Buxtehudes, und die Kantorin Hildegard Lehmann führte ſich auf der Orgel der ſtimmungsvollen Katharinenkirche mit einem Konzert ein, in dem ſie Orgel- und Liedkompoſitionen (Alt: Hertha Böhme-Dresden) von Haas, Krauſe, Reger und den Zwickauer Tonſetzern Gerhardt, Kröhne und Engelmann zum Vortrag brachte.

Im Rahmen der Städt. Konzerte veranſtaltet das Dämmrichquartett begrüßenswerte Kammermuſiken. Der 1. Abend brachte mit einer mehr geſchichtlich betonten Vortragsfolge etwas hausbackene Koſt von Dittersdorf (Es-dur) und Cherubini (d-moll), in welcher Umgebung ſich ſelbſt ein Mozart (G-dur K. V. 387) nicht weſentlich heraushob. Im nächſten Abend erklangen Schuberts a-moll-Quartett op. 29, ein typiſcher Haydn (op. 76,2 G-dur) und von Beethoven das letzte der Raſumowſkyquartette op. 59,3 C-dur.

Sehr verheißungsvoll ſetzten die großen Orcheſterkonzerte ein; ihre Verlegung von der „Neuen Welt" ins „Schwanenſchloß" beſtätigte nur, daß Zwickau einen geeigneten und würdigen Konzertſaal nicht hat. Die „Neue Welt" ſtimmt durch die Weite des Raumes entſchieden freier. Im 1. Konzert vermittelte MD Barth der Schumannſtadt in erlebnishafter Erſtaufführung Bruckners V. ſogenannte „Choralſinfonie", ferner das Brahmsſche Violinkonzert (Prof. G. Havemann-Berlin) und die 3. Leonorenouvertüre. Ein Romantikerabend brachte die dämoniſch-liebliche Freiſchützouvertüre und als dankenswerten Nachtrag zum Schumannfeſt Schumanns groß geſtaltete C-dur-Sinfonie. Das immer wieder fortreißende b-moll-Konzert Tſchaikowſkys geſtaltete die junge Dresdener Pianiſtin Rita Wüſtner ausgezeichnet. Im nächſten Konzert erklang neben klaſſiſchen Werken von Haydn (Cellokonzert geſpielt von Richard Sturzenegger-Dresden) und Beethoven (Paſtoralſinfonie) ein neuzeitliches Orcheſterwerk des bekannten Münchner Komponiſten Hermann Wolfgang von Waltershauſen: Orcheſterpartita über 3 Kirchenlieder. Gg. Eismann.

*

DEUTSCHE MUSIK IN AMERIKA. Unter den deutſchen Künſtlern, die auf vorgeſchobenem Poſten im Ausland für die deutſche Kunſt tätig ſind, muß der Liederſänger Hans Merx an hervorragender Stelle genannt werden. Nachdem Merx in den Nachkriegsjahren als einer der erſten in den Vereinigten Staaten von Nordamerika wieder mit einem reindeutſchen Liederprogramm vor die Öffentlichkeit trat was zu dieſer Zeit nicht ohne Wagemut möglich war, weil die Zuhörerſchaft durch eine jahrelange deutſchfeindliche Propaganda ſtark befangen war, wurde er als erſter deutſcher Liederſänger an die Rundfunkſtation der Stadt Newyork berufen. Da er als einziger Künſtler der Station zugleich ſein eigener Anſager war — die Lieder im deutſchen Originaltext ſingend, die Erklärungen engliſch gebend — war es ihm möglich über die Grenzen ſeines Programms hinaus mancherlei über deutſche Kultur und Weſensart einfließen zu laſſen. Er brachte als erſter ungekürzt Schuberts Meiſterzyklen „Die ſchöne Müllerin"

und „Die Winterreise“ (am Flügel saß Hermann Newman, der sich vortrefflich in den Geist dieser Gesänge eingelebt hatte) und fand hiermit sowohl beim Funk als auch auf seinen Konzertreisen in den Weststaaten größte Anerkennung bei Hörerschaft und Kritik. Das Lied ist ja in besonderem Maße künstlerische Spiegelung der Volksseele und ihrer Eigenart; in ihm offenbaren sich auch die feinsten Charaktereigenschaften der Nation, welcher es intuitiv entsprungen ist. Darum ist eben der deutsche Liedersänger im Auslande gerade heute für uns von einer so ungeheuren Bedeutung. Er vermittelt in geläuterter Form das konkrete Erlebnis der in ihm selbst webenden Volksseele und schafft so am hohen Ziel der „Verständigung“ auf seine Weise. Wie tiefgehend der Eindruck der künstlerischen Leistungen des Sängers drüben war, zeigt u. a. ein Urteil des zuständigen Kommissars der Stadt Newyork: „Die ausgezeichneten Abende deutscher Kunst- und Volkslieder gehören zu den hervorragendsten kulturellen Darbietungen unserer städtischen Rundfunkstation“. Für zahllose Hörer mag es ein tiefes Erlebnis gewesen sein, wenn Merx am Heiligen Abend aus der Fülle deutscher Gemütsinnigkeit Weihnachtslieder von Peter Cornelius sang. Auch die zeitgenössischen Komponisten finden in seinen Darbietungsfolgen einen Interpreten von hohem Rang. Im Liedersänger Hans Merx, der sich an der Kunst eines Ludw. Wüllner schulte, lebt zugleich ein Rezitator. Er gestaltet als Sänger plastisch aus der Substanz des dichterischen Wortes. Seine Vortragskunst haftet nicht einseitig im Formalen, sondern schafft aus jenen Seelengründen, die zutiefst deutsch sind. Merx schloß die diesjährige Saison mit einem Funk-Liederabend am 8. Mai, der ausschließlich Komponisten der Gegenwart gewidmet war. Ein wichtiges Kapitel in seiner Tätigkeit nimmt die Bereisung der großen Universitäten des Landes ein, die ihn seit Jahren regelmäßig verpflichten. Hierzu gehören u. a. die Colombia-Universität, die Universität Newyork, Hunter-College, Dartmouth-College, Western-Reserve, Univers. Cliveland usw. Wichtig für unser neuerstandenes Reich war auch sein diesjähriger Abend in Philadelphia im Saale der Deutschen Gesellschaft von Pennsylvania, der ältesten deutschen Gesellschaft Amerikas. Dieser Abend diente außer den künstlerischen Aufgaben zugleich der Förderung der „Freunde des neuen Deutschland“. W. P.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER BRESLAU. Am Reichssender Breslau erfolgte die Ursendung des „Spiels vom deutschen Bettelmann“. Der in Leipzig wirkende Komponist F. Reuter hat eine symbolische Dichtung Ernst Wicherts zur Grundlage seiner Kompositionen genommen. Wichert schildert in der biblischen Gestalt des Hiob das Schicksal des deutschen Menschen, wie er in Wohlhabenheit und Reichtum aufwächst, als Krüppel aus dem Kriege heimkehrt, in der nachfolgenden Zeit all sein Gut verliert, schließlich am Bettelstabe die Lande durchzieht und am Ende seiner Tage noch den Anbruch des neuen Reiches erlebt. Es ist nicht nur das in symbolhafter Einkleidung dargestellte Problem des deutschen Schicksals an sich, sondern auch die feine Abgestimmtheit der Dialoge, die Schönheit der sprachlichen Formulierung und die hohe ethische Grundhaltung, die den Leser des Wichertschen Vorwurfs unwiderstehlich in Bann hält. Nur wenige zeitgenössische Werke sind so sehr Spiegelung des Unaussprechlichen wie die Verse Wicherts. Kein Wunder, wenn daher eine solche Wortkunst, die für sich allein schon Musik ist, einen Komponisten lockt, den geheimen Klang des Wortes und seine wirkliche und seelische Atmosphäre in der Musik einzufangen. Aus der Verbindung eines Dichters von hohem Rang mit einem wesensverwandten Musiker, erstand ein Kunstwerk, das berufen ist, die Reihe der Standardwerke unserer Musikliteratur um einen wertvollen Beitrag zu vermehren. Das Bedürfnis nach wesentlichen Werken, die aus der Zeit geboren, überzeitlichen Wert besitzen, ist groß. Mit dem Spiel vom deutschen Bettelmann ist uns ein solches geschenkt worden; nun muß es nur noch zum Besitztum des ganzen Volkes werden, für das es geschrieben wurde.

Zu der in Vorspiel, Hauptspiel und einzelnen Nummern gegliederten einfachen Handlung schrieb Reuter eine Musik, die der Grundhaltung des Textes in vollem Umfange entspricht. Er bezeichnet sein Werk (Nr. 31) als ein Oratorium, für gemischten und Männerchor, Soli und Orchester. Das musikalische Zentrum bilden Chöre, die die Händelsche Schwere und die hohe Satzkunst Bachs in sich vereinigen, ohne dabei den Eindruck zu hinterlassen, eine Imitation dieser beiden Großen sein zu wollen. An diesen Chören ist alles durchgebildet, geformt und in ein sinnvolles Verhältnis zum Wort gebracht. Das Hochzeitsfest und die Verwundetenszene sind von ungeheurer Spannung erfüllt. Hier finden sich Einzelheiten mit einer gewaltigen Realistik nachgezeichnet und doch spürt man, daß auch sie nur Spiegelung innerer Vorgänge sind. Wenn es der Komponist für richtig hält, seine Einfälle in festen Formen zu verarbeiten, so

ſind auch dieſe nur aus dem Geiſt und der Kraft des Textes entwickelt. Die Singſtimmen ſind durchweg vokal gehalten, und die Rezitative ſind melodiſch gefaßter Sprechklang. In Reuters Muſik vereinigt ſich der Anklang an den muſikaliſchen Barock mit einer gegenwartsbetonten Klangempfindung. Trotz mannigfacher orcheſtraler Aufwendungen und einer reizvollen farblichen Grundierung, bleibt der Ausdruck immer einfach und nimmt durch die vielen Züge einer volkstümlichen Melodik gefangen. Man kann ſich dem Ausdruck des tiefen Ernſtes dieſer Muſik nicht entziehen, die uns im Innerſten ergreift und nachhaltig weiter wirkt.

Gründliche Vorbereitungen waren der Aufführung vorausgegangen, die eine Meiſterleiſtung choriſcher Diſziplin, haarſcharfer Intonation und ſprachlicher Wiedergabe war. Der Dirigent Ernſt Prade, mit ihm die Soliſten: Annelies Kupper (Sopran), Käte Helbig, Gerda Specht (Mezzoſopran), Karl Brauner (Tenor), Gerhard Bertermann (Bariton), der Funkchor und das ausgezeichnete Orcheſter gaben ihr ganzes Können hin, um dem Werk eine würdige Wiedergabe angedeihen zu laſſen. Heinrich Polloczek.

REICHSSENDER FRANKFURT u. STUTTGART. Dem Frankfurter Sender, der ſchon zu Lebzeiten des im benachbarten Mainz als Lektor bei Schott, dann als Leiter der Städt. Muſikhochſchule wirkenden Lothar Windſperger wiederholt Werke des Komponiſten aufgeführt hatte, war die Windſperger-Feier in der „Stunde der Nation" übertragen. Sie war nicht nur würdig, ſondern gab auch den Vielen, denen Windſpergers Muſik bisher fremd geblieben iſt, ein ſchönes Bild vom Schaffen und von der Perſönlichkeit des in dieſem Sommer Verſtorbenen, dem Dr. Konrad Dürre aus tiefer Verbundenheit Gedenkworte widmete. Dann ſpielte das Funkorcheſter unter Hans Rosbaud die Sinfonie in a-moll, Windſpergers ſtarken Beitrag zur Erneuerung der ſinfoniſchen Form aus einer Zeit, die an der Sinfonie faſt ganz vorüberging, letztlich doch, weil ihr die der großen Form angemeſſene gedankliche und formale Kraft fehlte. Windſperger, ſchon durch Rheinberger mit der großen ſinfoniſchen Tradition verbunden, hat deren Geiſt in ſeiner erhabenen Weite begriffen. Davon zeugt ſchon die ſtrukturelle Konzeption des in ſchier monumentaler Größe einherſchreitenden Werks. Die klare und logiſche Entfaltung der ergiebigen thematiſchen Subſtanz, die großen Linien der inneren Verknüpfung und die gediegene formale Ausprägung im einzelnen ſind die weſentlichen Vorzüge des vierſätzigen Werks, das eine durchaus eigene Sprache ſpricht. Man wird ſich dieſes ſeiner ganzen Haltung nach männlichen, ideell kämpferiſchen Vermächtniſſes eines Muſikers, der in einer Zeit unfruchtbarer Experimente ſeinen geraden Weg ging, mehr als bisher zu erinnern haben.

Ein weiteres Ereignis im Rahmen des Rundfunk-Einſatzes für das Schaffen der Gegenwart war die Stuttgarter Uraufführung von Karl Haſſes „Hymne" nach Johannes Keplers Myſtericum Cosmographicum für gemiſchten Chor, Baritonſolo und Orcheſter. Auch dies neue Werk beweiſt mit ſeinem Reichtum an ſtarken religiöſen Erlebniswerten und mit ſeiner großen gedanklichen Tektonik die unbedingt geiſtige Haltung des Komponiſten, die in der am unverrückbaren Bach-Ideal geſchulten Polyphonie und dem überſichtlichen formalen Aufbau der prachtvoll geſtuften Hymne zum Ausdruck kommt. Die Stuttgarter Aufführung unter Willy Steffens eindringlich interpretierender Führung (Baritonſolo: Herm. Conzelmann) wurde dem großartigen Werk voll gerecht.

Über die Stuttgarter Jean Sibelius-Feier anläßlich des 70. Geburtstages des finniſchen Meiſters — mit einer ſehr anſprechenden Wiedergabe der Karelia-Ouvertüre und des maßvoll virtuoſen d-moll Violinkonzerts (Soliſt: Prof. Willy Müller-Crailsheim) unter Steffens Leitung — fand ſich ein Weg in die etwas problematiſchen Gefilde eines Frankfurter Konzerts. Der Ausſchnitt aus den beliebten Frankfurter Muſeumskonzerten brachte neben Liſzts „Mazeppa" und der Spaniſchen Rhapſodie Céſar Francks ſinfoniſche Dichtung „Les Djinns", eine bizarr-romantiſche Phantaſie nach Viktor Hugo. Die glanzvolle Aufführung unter Rosbaud und Claudio Arraus unerhört farbige Interpretation, die namentlich bei Franck Gewaltiges zu leiſten hatte, machten den Mangel an Subſtanz vergeſſen.

Die vorbildliche Frankfurter Funkopern-Arbeit kann zwei weitere Erfolge verbuchen: eine in der Bearbeitung wie in der ſoliſtiſchen Beſetzung gleich hervorragende Aufführung von Verdis „Simone Boccanegra" unter Rosbaud und eine entzückende Köſtlichkeit, die wieder einmal dem Singſpiel zu danken iſt, Glucks „Betrogener Kadi" in einer Bearbeitung von Hans Kämmel unter Reinhold Mertens Leitung.

Eine ſympathiſche muſikaliſche Erinnerung begrüßte man in einem Stuttgarter Spiel um die badiſche Markgräfin Sybille: es gab da, von einem Karlsruher Kammerorcheſter unter Fritz Hermann ſchön exekutiert, Orcheſter-Suiten franzöſiſchen Stils des Bach-Vorläufers Johann Kaſpar Fiſcher, der als Kapellmeiſter am Baden-Badenſchen Hof wirkte. Hermann L. Mayer.

REICHSSENDER HAMBURG. Johannes Brahms iſt allmählich der muſikaliſche Schutzpatron ſeiner Geburtsſtadt geworden. Seiner mei-

ſterlichen Kunſt verſtändnisvolle Anhänger zu werben, macht der Funk ſeit einiger Zeit erfreuliche Anſtrengungen. Ein Hörſpiel von Otto Anthes „Brahms auf dem Lübecker Dom" konnte, unter Benutzung poetiſierender Freiheiten, manche weſentlichen Charakterzüge und Lebenstatſachen des jungen Brahms einfangen. Abgeſehen davon, daß Brahms ſchon in jenen Jahren ein weſentlich beſſerer Pianiſt geweſen iſt, als der für dieſe Rolle eingeſetzte Spieler uns glauben machen wollte, hätte er doch als Jüngling nie dieſe Stücke ſpielen können, weil er ſie erſt als reifer Mann komponiert hat. (Solche Anachronismen ſollten eigentlich in einem Inſtitut nicht vorkommen, dem ſo „gebildete" Muſiker und Muſikgelehrte angehören.)

Den 75. Geburtstag des Altonaers Felix Woyrſch feierte der Sender mit der „Urſendung" der V. Sinfonie des Meiſters unter ſeiner Leitung. Bedächtige Anlehnung an die geſicherten Traditionen und ein heiterer Grundzug, dazu die für den Komponiſten typiſche „harte" Blechbläſerverwendung und klare Formulierung der Gedanken beſtimmen den erſten Höreindruck.

Das Wochenende ſoll nunmehr in den Formen und Anſprüchen einer gehobenen Unterhaltung den Hörer erfreuen. Als „Zuguterletzt" iſt die Reihe betitelt. Übrigens iſt man auch in der Bildung anderer Programmtypen von der Ergiebigkeit „zykliſcher" Veranſtaltungen überzeugt, und das mit Recht, da von der Kunſt aus wie auch vom „Genuß" her dieſes Prinzip nicht nur eine breitere, ſondern auch eine tiefere Fundamentierung ermöglicht. Das Geſetz der Steigerung iſt beim Wochenkehraus allerdings und leider nicht befolgt. Je pointierter die Sendungen verlaufen ſollen, umſo mehr machen ſich gewiſſe geſangliche Eindeutigkeiten am Stammperſonal ſtörend bemerkbar. Es iſt auffallend, daß in dieſem Reſſort ſich weniger geändert hat (ſeit an dieſer Stelle die erſten Funkberichte über Hamburg erſchienen) als in den anderen Abteilungen, deren gegenwärtige Beſtrebungen und Verwirklichungen in überwiegenden Fällen eine poſitivere Kritik erfordern als ehedem.

Dem Aufbau des Opernrepertoires gegenüber iſt man vorerſt nur auf Vermutungen angewieſen, ob dieſer Zickzackweg zum Ziele führt, ob er überhaupt ein über die unmittelbare Wirkung der Sendung hinaus- und hinaufweiſendes Ziel verfolgen ſoll. „Flauto solo" konnte d'Albert von ſeiner rühmlicheren Seite zeigen. Die von Rom entliehene „Aïda" war in jeder Beziehung erhebender als die „Cavalleria rusticana". Es iſt überhaupt die Frage, ob beim heutigen Stand der Funkopernentwicklung Werke des Auslands nicht ausſchließlich in autochtonen Sendungen gegeben werden ſollten, um die dadurch gewonnene Kraft und Zeit zur Ausprägung des deutſchen Stiles zu nutzen. Der Funk hat doch, anders als das Operntheater, ein Gaſtſpiel von jenſeits der Grenzen raſcher und bequemer „zur Hand"; überdies wird unter allen Umſtänden eine italieniſche Verdi-, eine tſchechiſche Smetana-Aufführung (2 Beiſpiele für viele) eindringlicher ſein, als wenn wir uns ſolchen Aufgaben unterziehen. Die deutſche Sendeleitung hätte ſolche „Gaſtſpiele" natürlich durch entſprechende Einführungen ausgiebig vorzubereiten und „verſtändlich" zu machen. Und dann endlich iſt die Summe der vom Funk bislang nicht ausgewerteten deutſchen Opern ſo groß, daß deren Aufführung als unbedingt vorberechtigt gelten müßte.

Mit ſeinen ſonntäglichen „Volkskonzerten" iſt der Hamburger Sender wieder in die ſichtbare Öffentlichkeit eingezogen. Der 1. Abend trug Erich Seidler einen ſchönen, reſtlos überzeugenden Erfolg ein.

An nachhaltigen „Novitäten" ſeien notiert: Karl Höllers „Cembalo-Konzert" (mit Li Stadelmann), Knabs „Klavier-Choräle" (Julius Dahlke) und das „Elly Ney-Trio".

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Was wir ſeit Monden ſchon immer in der ZFM voranſtellten, iſt nunmehr auch offiziell Tatſache geworden: anläßlich der Verkündigung des Winterprogramms wurde der Reichsſender München durch Intendant Dr. Habersbrunner zum „Sender der Hauptſtadt der Bewegung" erklärt. Zugleich wurde darauf hingewieſen, daß der Reichsſender München weiterhin als „Volksſender" zu arbeiten habe. Wir verſtehen unter dem Begriff „Volksſender" ſelbſtverſtändlich, daß nun nicht nur Volkstümliches, gar nur „leichtverſtändliche" Volkskunſt an den Hörer herangetragen, ſondern daß vom Volksſender allen Kreiſen die von ihnen geforderte Koſt verabreicht wird. Das will beſagen: Für das Volk iſt das Beſte gerade gut genug. Und zu dieſem Beſten zählen nach wie vor die ernſten Meiſterwerke der Vergangenheit und der Neuzeit. Wir trauen dem deutſchen Volke ſoviel kulturbedingten Willen zu, daß es ſich auch mit Meiſterwerken auseinanderzuſetzen vermag, deren ethiſcher Wert nicht nur an bequemer Oberfläche ruht. Die ehrenvolle Verpflichtung des nunmehrigen Volksſenders der Hauptſtadt der Bewegung begründet ſich unſres Erachtens dahingehend, daß ſie von freudig künſtleriſcher Initiative getragen wird, um vorbildlich führend den Weg im deutſchen Sendeweſen zu weiſen.

Dazu aber gehört noch ein Zweites, das bislang

durch allerhand Nebenumstände gehemmt, nicht in dem Maße in Erscheinung tritt, als es repräsentativ für München notwendig: nach innen wie außen hin muß der Reichssender München sehr viel betonter durch das eigene Funkschaffen führend wirken! Wir haben in den letzten Monaten die Erfahrung gemacht, daß der Reichssender München an Großsendungen mehr hereinnimmt als abgibt. Gewiß ist löblich, wenn man den bayerischen Hörer teilhaben läßt an künstlerisch wertvollen Übertragungen, die von den anderen Sendern herausgebracht werden. Das genügt jedoch nicht. Die eigene Arbeitsleistung des Münchner Senders muß im Großen wie in der Kleinarbeit so beschaffen sein, daß die anderen Sender von München übernehmen; daß sogar edler Wettstreit um Qualität und Güte entsteht und daß endlich der Volkssender der Hauptstadt der Bewegung doch mit der erforderlichen Nasenlänge durchs Ziel geht. Darin erblicken wir die nicht leichte, aber umso dankbarere Aufgabe, an deren künstlerisch hochwertige Lösung der Reichssender München unter Einsatz seiner besten Kräfte heranzugehen hat. Wir, die wir im Interesse eines, auch für das Ausland vorbildlich schaffenden deutschen Sendewesens mitzuarbeiten haben an diesem emporstrebenden Hochbau, müssen deshalb den großen Aufgabenkreis des Reichssenders München gebührend in den Vordergrund rükken. Denn auch die Musik ist — genau wie das Wort — im Rundfunk nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch zur Erhebung da!

An Eigenbau haben wir sowohl in den größeren wie kleineren Veranstaltungen qualitativ meist zufriedenstellenden Durchschnitt zu vermerken. Wie schon betont: wichtige Großsendungen kamen vielfach von auswärts und sind dort schon gewürdigt worden. Hans A. Winter brachte als Uraufführung die Orchesterrhapsodie Paul Seyboths; merkwürdig zahme Musik, die von bekanntem Vorbild (Wagner) und leidiger Sequenz nicht loskommen kann. Kallenbergs „Sonnenwende" für Männerchor und Orchester wirkt schwer verständlich, da man den Text nicht kannte. Positiven Gewinn schenkte das von Ernst Brüchle prächtig gespielte Cellokonzert des Flamen de Swert (1843—1891). Mehr regional gebundenes Interesse boten kurze Opernquerschnitte Georg Ebners, Suders und Huber-Anderachs.

In den Kammermusikstunden die Uraufführung der „Lieder einer Mutter" von Sachsse; intensiv erfühlte Lyrik, schwebend in der Deklamation; eine wertvolle Arbeit. Anläßlich der Ostmarkwoche eine Konzertstunde lebender Ostmarkkomponisten: Eisenmanns Streichquartettsatz mit Orgel nützt diese Klangmöglichkeiten mit kräftigem Willen. Stimmungsvoll das uraufgeführte Liebeslied von Max Jobst. Melodiöse Hausmusik im Bläserquintett Sells. Versonnen reizvolle Klavierstücke Philipp Mohlers. Zu Frischenschlagers 50. Geburtstag spielte Norbert Hoffmann dessen Violinsonate, sang Elisabeth Waldenau die dramatisch aufwärtsstrebenden Klavierquintettlieder „Einsamkeit".

Man greife zu: Lieder einer Mutter von Sachsse; Klavierstücke von Mohler; Cellokonzert de Swerts. v. Bartels.

KLEINE MITTEILUNGEN

ANORDNUNGEN DER REICHSMUSIKKAMMER

Mit Genehmigung der zuständigen Minister hat der Präsident der Reichsmusikkammer eine Anordnung erlassen, wonach die im deutschen Musikalienverlegerverein und im Reichsverband der deutschen Musikalienhändler zusammengeschlossenen Verleger und Händler verpflichtet sind, den Verlag, die Übernahme der Auslieferung und den Verkauf der Werke von Personen, die nach der Machtübernahme durch den Nationalsozialimus das Deutsche Reich verlassen haben, der Reichsmusikkammer anzuzeigen. Ein Verstoß gegen diese Anordnung kann als Unzuverlässigkeit gewertet werden und zieht den Ausschluß aus der Reichsmusikkammer nach sich, womit der Ausgeschlossene das Recht zur Berufsausübung verliert.

Der Leiter des Amtes für Chorwesen und Volksmusik, Prof. Dr. Stein, wies kürzlich in einer besonderen Verlautbarung erneut auf die Verfügung der RMK hin, wonach jeder Leiter von Chören und Laieninstrumentalvereinigungen einen auf seine Person ausgestellten Ausweis besitzen muß, da die Nichtbeachtung der Verfügungen der RMK zu empfindlichen Störungen im Vereinsleben Anlaß geben kann. Für Vereinsdirigenten kommen folgende Ausweise in Frage:

1. Für den Berufsmusiker, welcher Mitglied der Reichsmusikkammer ist, die braune Ausweiskarte der Reichsmusikerschaft.
2. Für nebenberuflich tätige Chorleiter und musikalische Leiter von Laieninstrumentalvereinigungen der Monatsausweis gemäß §§ 10 und 11 der 3. Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben vom 5. Februar 1935.
3. Für ehrenamtlich tätige Chorleiter und Leiter von Laieninstrumentalvereinigungen der gebührenfreie Ausweis gemäß folgender Verfügung

des Präsidenten der Reichsmusikkammer vom 19. Juli 1935: „Chorleiter und musikalische Leiter von Volksmusikvereinen, die ihre Tätigkeit ehrenamtlich ausüben, erhalten von dem zuständigen Leiter der Landesmusikerschaft einen Ausweis. Die Landesmusikerschaft händigt diesen gegen Vorlage der vom Vereinsführer unterschriebenen eidesstattlichen Erklärung betreffend ehrenamtliche Tätigkeit von Chorleitern auf die Dauer von sechs Monaten aus. Wer nicht im Besitze dieses Ausweises ist, setzt sich der Gefahr aus, von dem Kontrollbeauftragten der Reichsmusikkammer an der Ausübung seiner Tätigkeit behindert zu werden."

Die Vordrucke für die Ausweise zu Ziffer 2 und 3 werden von den Ortsmusikerschaften ausgegeben.

In einer Anordnung über die Führung von Decknamen (Pseudonym) hat der Präsident der Reichsmusikkammer folgendes bestimmt:

Mitglieder der Reichsmusikkammer sind verpflichtet, die Führung eines Decknamens der Reichsmusikkammer anzuzeigen. Die Anmeldung und Eingliederung der kammerpflichtigen Person hat unter ihrem bürgerlichen Namen zu erfolgen. Sofern dies vor Inkrafttreten dieser Anordnung nicht geschehen ist, ist der Antrag nachträglich unverzüglich zu berichtigen. Von Mitgliedern der Reichsmusikkammer darf nur ein Deckname geführt werden. Die Führung von ausländischen oder ausländisch klingenden Decknamen ist untersagt. Die Führung einer ausländischen oder ausländisch klingenden Firma kann untersagt werden, sofern durch die Namensführung die Erkennbarkeit der Person und die Sicherheit des Rechtsverkehrs gefährdet oder ein Verstoß gegen die Standespflicht vollzogen wird. — Diese Anordnung trat am 1. November in Kraft. Gleichzeitig trat die am 29. November 1934 erlassene Anordnung über die Führung von ausländischen oder ausländisch klingenden Decknamen außer Kraft.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Im Sommer 1936 bringen die Richard Wagner-Festspiele auf der Zoppoter Waldoper eine Neuinszenierung von „Parsifal" und eine Wiederholung des im vergangenen Jahre mit großem Erfolg aufgeführten „Rienzi".

Unter der Schirmherrschaft und in Anwesenheit von Frau Winifred Wagner sowie in Gemeinschaft mit der Gesellschaft der Musikfreunde Coburgs fand im Coburger Landestheater zum Besten der Witwen- und Waisenversorgungskasse des Theaterorchesters eine Siegfried Wagner-Gedenkfeier statt, über die wir im Aufsatzteil ausführlich berichten.

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hat die Reichsbahnzentrale für den deutschen Reiseverkehr und die dazugehörenden 37 Auslandsvertretungen mit der Werbung für die Bayreuther Bühnenfestspiele 1936 beauftragt, um den im Olympiajahr zu erwartenden riesigen Fremdenzustrom auch in die Stadt Richard Wagners zu leiten. Neben zwei Plakaten für die Bayreuth-Werbung, die der bekannte Plakatkünstler Jupp Wiertz entworfen hat, wird die Reichsbahnzentrale den eigentlichen Festspielprospekt und die Stadt einen neuen Stadtprospekt herausbringen. Auch für Presse-, Film- und Rundfunkwerbung wurden entsprechende Maßnahmen getroffen.

In Neisse fand vom 15.—18. November eine Oberschlesische Tondichtertagung statt ,für die sich der Provinzialverband Oberschlesien, der Landesleiter Schlesien der Reichsmusikkammer und das Amt für oberschlesische Landeskunde gemeinsam einsetzten. Im Rahmen dieser Tagung veranstaltete das Schlesische Streichquartett u. a. eine Richard Wetz-Gedenkstunde vor geladenen Gästen, eine Reihe Vorträge der verschiedensten Art; ein Festkonzert im Stadttheater Neisse unter Mitwirkung des Lehrergesangvereins und Dittersdorfchors.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Prof. Dr. Peter Raabe wurde in der Jahreshauptversammlung des Weimarer Künstlervereins einstimmig zu dessen Vorsitzenden ernannt.

Das Klingler-Quartett ist von den Brüdern Klingler aufgelöst worden, da dem Cellisten der Vereinigung, Silberstein, das Recht zur Berufsausübung von der Reichsmusikkammer entzogen wurde.

Der vom Verbandsführer der Deutschen Sängerschaft einberufene Bundesführertag hat am 20. Oktober 1935 in Leipzig die Auflösung der Deutschen Sängerschaft (Verband der waffenführenden und farbentragenden Sängerschaften an deutschen Hochschulen) und die gleichzeitige Überführung ihrer aktiven Mitglieder in den NSDStB beschlossen.

Der Richard Wagner-Verband Hannover feierte sein 25jähriges Bestehen mit einer Festaufführung der „Meistersinger" im Städtischen Opernhaus.

Die Görlitzer Singakademie feierte ihr 75jähriges Bestehen mit einer Festveranstaltung, die unter Leitung von Eberhard Wenzel stand.

Wie in vielen Städten des Reiches, soll auch in Dresden eine Ortsgruppe der Brucknergesellschaft gegründet werden. Für den Brucknerzyklus, den die Dresdener Philharmonie in diesem Winter veranstaltet, werden den Mit-

gliedern der Dresdener Ortsgruppe besondere Vergünstigungen eingeräumt, auch werden Einführungsabende veranstaltet zur Vorbereitung auf die jeweils bevorstehenden Sinfonien. Die vorbereitende Arbeit leistet Superintendent D. Neuberg, Dresden A 16, Anton-Graff-Straße 16.

Die Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau veranstaltete einen Robert Schumann-Abend im Anschluß an die im letzten Monat stattgehabte außerordentliche Mitgliederversammlung, bei dem Kammermusik des Meisters durch Elly Ney mit dem Strub-Quartett, Berlin, zur Aufführung kam.

Unter GMD Heinz Dressel hat sich in Lübeck ein Kammerorchester gegründet, dem sich die beiden führenden Kammermusikvereinigungen, das Lübecker Streichquartett und das Kundraht-Quartett angeschlossen haben.

Der Bach-Verein in Heidelberg feiert sein 50jähriges Bestehen mit Festaufführungen am 7. und 8. Dezember, bei denen Wilhelm Malers Georgs-Kantate zur Aufführung kommt. Im Rahmen des Festgottesdienstes erklingt Heinrich Schütz' „Ehre sei dem Vater" und die Bachkantaten „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" und „Nun ist das Heil und die Kraft". Die Festrede hält Prof. Dr. Frommel. Den Höhepunkt des Festes bildet die Aufführung von Bachs „Hoher Messe in h-moll" unter der Führung des derzeitigen künstlerischen Leiters des Bachvereins Prof. Dr. Poppen.

Der Chorgau Berlin-Kurmark wählte als Gemeinschaftschöre aus: Grabners „Jubilate" und „Opfer", Reins „Erde" und Hermann Simons „Das Letzte". Sämtliche vier Nummern erschienen in der von Dr. Walter Lott herausgegebenen „Landchor"-Reihe.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt ist vorerst vertretungsweise Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau (Königsberg) übertragen worden.

Edwin Fischer wird seine Lehrtätigkeit an der Berliner Musikhochschule infolge seiner zunehmenden Konzertverpflichtungen nicht in bisherigem Umfange beibehalten. Er wird jedoch einen Sonderkurs für Fortgeschrittene durchführen.

Der Pianist Arno Erfurth wurde an die Berliner Musikhochschule berufen.

Privadozent Dr. Leo Schrade ist beauftragt worden, vom Winter an die Musikgeschichte des Mittelalters, insbesondere von Deutschland, in Vorlesungen und Übungen an der Bonner Universität zu vertreten.

Kammersängerin Mary Effelsgroth-von Ernst und Ernst Effelsgroth wurden mit Wirkung vom 1. November als Lehrkräfte an die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe berufen.

Als neuer Dozent der Hochschule für Lehrerbildung hielt Dr. August Ullner seine Antrittsvorlesung über „Die Bedeutung Richard Wagners für die musikalische Volkserziehung".

Das Kasseler Konservatorium der Musik blickt auf sein 40jähriges Bestehen zurück.

Als Leiter des türkischen Musikwesens wurde der frühere Generalmusikdirektor des Weimarer Nationaltheaters, Dr. Ernst Prätorius, nach Ankora berufen. Prätorius lebt seit einigen Jahren in Berlin, wo er auch mehrfach als Dirigent tätig war.

Zur Berufsschulung blinder Musikerzieher und Kirchenmusiker veranstaltete die Marburger Blindenstudienanstalt mit Unterstützung des „Vereins der blinden Akademiker Deutschlands" und des „Reichsdeutschen Blindenverbandes" eine Schulungswoche.

Das verdienstvolle alte musikwissenschaftliche Ausgabe-Unternehmen „Denkmäler deutscher Tonkunst" und „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" soll auf eine neue Grundlage gestellt werden. Die künftigen Ausgaben, die der Staat durch das Zentralinstitut für deutsche Musikforschung Berlin in die Hand nimmt, führen den Gesamttitel „Das Erbe deutscher Musik".

GMD Fischer gibt der Musikhochschule in Mainz neue Lehrpläne und Satzungen. Als neue Hauptfächer wurden aufgenommen bzw. ausgebaut: Dirigieren, Kompositionslehre, sowie das Partienstudium für Sologesang. — Besuchen Geschwister das Institut, so tritt eine Gebührenverringerung ein. — Ferner ist ein „musikalischer Kindergarten" eingerichtet worden, der noch nicht schulpflichtige Kinder in Spiel, Singen und mit einfachen Tonwerkzeugen in die Grundelemente des Musizierens einführen soll. Die Gebühr für den „Kindergarten" beträgt monatlich RM. 3.—.

Die Kurt Thomas-Kantorei veranstaltete in der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Berlin im Theatersaal eine Aufführung weltlicher deutscher Chormusik, in der u. a. „Sechs heitere und besinnliche Chorlieder und Madrigale" von Kurt Thomas zu Gehör gebracht wurden.

Die Lessing-Hochschule Berlin, Fachschaft IX Musik, unter Leitung von GMD Rudolf Schulz-Dornburg veranstaltet folgende Musikabende: „Ausbau und Aufbau des deutschen Musikwesens" Vortrag von Prof. Dr. P. Raabe (der bereits stattfand), „Eine Opernaufführung entsteht" und „Orchestermusiker erzählen" von GMD

Schulz-Dornburg, „Zwiegespräche über das Gemeinsame zwischen Musik und den anderen Künsten — Musik und Bewegung" von Karl Orff und GMD Schulz-Dornburg, „Ton und Wort" von Dr. Werner Pleister und GMD Schulz-Dornburg, „Musik, Theater und Film" von Heinrich XIV. Erbprinz Reuß-Gera und GMD Schulz-Dornburg, „Ton — Farbe — Form" von Hans Weidemann und GMD Schulz-Dornburg, „Hausmusik — heute und morgen" Gesamtgestaltung von Dr. Herbert Just, „Praktische Chormusik für Laien" von GMD Schulz-Dornburg. Ferner finden Quartett-Abende mit Werken von Heinrich Kaminski, Othmar Schoeck, Adolf Brunner, Ernst Pepping, Philipp Jarnach und Robert Oboussier statt.

Der Grazer Privatdozent Dr. Ernst Fritz Schmidt hat sein neues Amt als stellvertretender Universitäts-Musikdirektor der Universität Tübingen angetreten.

Die Studierenden der Staatlichen Hochschule für Musik wurden laut Erlaß des Reichsministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in die Deutsche Studentenschaft aufgenommen.

KIRCHE UND SCHULE

Der Leipziger Thomanerchor unter seinem Leiter D. Prof. Dr. Karl Straube sang auf seiner kürzlichen erfolgreichen Konzertreise in den Städten Braunschweig (Orgel: Hilde Pfeiffer), Hannover (Orgel: Frank Faber), Hamburg (Orgel: Friedrich Brinkmann), Lübeck (Orgel: Hugo Distler), Kiel (Orgel: Martin Usbeck), Bremen (Orgel: Richard Liesche), Kassel (Orgel: Ludwig Doormann), Göttingen (Orgel: Ludwig Doormann), Marburg (Orgel: August Wagner) u. a. Motetten und Chöre von L. Senfl, J. Gallus, J. Eccard, S. Calvisius, Ph. Dulichius, Heinrich Schütz und J. S. Bach. In Frankfurt a. M. kam es zu einer Heinrich Schütz-Feier, veranstaltet von der NS-Kulturgemeinde. Anschließend besuchte der Chor Straßburg und wurde dort bei seinen 2 Konzerten von Albert Schweitzer auf der Orgel begleitet; ferner Paris, Basel (Orgel: Adolf Hamm), Bern (Orgel: Prof. Ernst Graf), Zürich (Orgel: Ernst Isler), Winterthur (Orgel: Karl Matthaei). Den Beschluß der Reise bildeten Konzerte in Freiburg und Meiningen.

Der Chor an der Basilika St. Martin veranstaltete unter seinem Leiter MD Friedrich Becker vom 16. bis 19. November „Tage für Musik" mit einem Vortrag moderner Meister und einer kirchenmusikalischen Andacht.

Der Landesbischof der Evangelischen Landeskirche Nassau-Hessen hat zur Leitung und Förderung aller kirchenmusikalischen Arbeit im Bereich der Evangelischen Landeskirche Nassau-Hessen ein Amt für Kirchenmusik der Evangelischen Landeskirche Nassau-Hessen mit dem Sitz in Frankfurt a. M. errichtet. Das Amt für Kirchenmusik der früheren Evangelischen Landeskirche Frankfurt a. M. geht auf das neu errichtete Amt über. Die Geschäftsstelle des Amtes für Kirchenmusik befindet sich in Frankfurt a. M., Brentanostraße 21.

Die Provinzialkirche der Mark Brandenburg feierte das Andenken von Heinrich Schütz mit einem Festkonzert, das außerdem noch Werke von Giovanni Gabrieli und Gottfr. Heinr. Stölzel enthielt.

Als Abschluß des Bach-Händel-Jahres brachte der Staats- und Domchor unter Leitung von Prof. Sittard in der Hochschule für Musik sämtliche a cappella-Motetten und einige Orgelwerke von Johann Sebastian Bach zur Aufführung.

Unter Leitung von Kantor Paul Bräutigam-Crimmitschau fand in der Marienkirche zu Werdau ein eindrucksvoller Schütz-Händel-Bach-Abend statt.

Der Reutlinger und Schwäbische Singkreis veranstaltete unter seinem Leiter Hans Grischkat auch in diesem Winter eine Reihe wertvoller Abendmusiken in den Reutlinger Kirchen und an a. O. mit Werken von Schütz, Haßler, Phil. Em. Bach u. a. Auch mehrere Symphoniekonzerte mit klassischen Werken kommen zur Durchführung. Für Dezember ist Hans Joachim Mosers lustiges Spiel „Ein Bach'scher Familientag" in Vorbereitung.

Prof Friedrich Högner widmete sein jüngstes Orgelkonzert im Saal des Landeskonservatoriums zu Leipzig dem Schaffen der Lebenden: Hermann Grabner, J. N. David und Max Martin Stein.

Universitätskantor Rabenschlag - Leipzig führte mit seinem Kreis ein „Heinrich Schütz-Jahr" 1935 durch.

Der Leipziger Organist Georg Winkler brachte in seinen Orgelfeierstunden der Andreas-Kirche Werke von Bach, Buxtehude und Reger zum Vortrag.

Organist Walter Kunze-Ammendorf feierte den Schütz-Gedenktag im Rahmen seiner 24. geistlichen Abendmusik mit der Darbietung einiger a cappella-Chöre des Meisters.

Rudolf Zartner-Nürnberg spielte auf Einladung der staatlichen Schlösser und Gärten ein Orgelkonzert auf der Arp Schnitger-Orgel des Charlottenburger Schlosses in Berlin.

Über eine verdienstvolle Aufführung wird uns aus Ratibor berichtet: der dortige Chorrektor Frz. Strehler brachte unter Mitwirkung einiger heimischer Solisten mit seinem gemischten Chor und

Orcheſter Anton Bruckners Meſſe in D und ſein Te Deum zur Aufführung.

Einen Schülerabend, der von hohem Verantwortungsgefühl und ernſter Arbeit zeugte, gab Maria Kehrer im Wiesbadener Kaſinoſaal.

PERSÖNLICHES

Durch Verfügung der Reichsmuſikkammer wurde Richard Höllriegel zum Geſchäftsführer der Landesmuſikerſchaft Pfalz-Saar und ſomit zum Landesleiter der Reichsmuſikkammer beſtellt.

Bei der Wiederaufnahme des Staatstheaters Kaſſel in die ſtaatliche Verwaltung hat der Operndirektor und ſtellvertret. Intendant Max Krauß im Intereſſe der von dem preußiſchen Miniſterpräſidenten angeordneten einheitlichen Führung des Geſamtbetriebes ſein Amt zur Verfügung geſtellt. Er iſt bis zum Antritt einer anderen leitenden Stellung zur Vorbereitung ſeiner weiteren Tätigkeit von den Verpflichtungen bei dem Staatstheater in Kaſſel entbunden.

Prof. Paul Lohmann-Berlin wurde von der türkiſchen Regierung berufen, das Geſangsweſen an der neugegründeten Staatshochſchule für Muſik in Ankara (Türkei) zu organiſieren. Er wurde außerdem zu Konzerten eingeladen und iſt bereits nach der Türkei abgereiſt.

Konzertmeiſter Eduard Oßwald vom Reichsſender Stuttgart wurde als Lehrer der Violinausbildungsklaſſen an die Badiſche Hochſchule für Muſik in Karlsruhe berufen.

Intendant des Opernhauſes in Königsberg, Erich Fiſch, wurde als Verwaltungsdirektor und Vertreter des Intendanten an die Volksoper im Theater des Weſtens in Berlin berufen.

Rob. Blaſius vom Stadttheater Halle wurde von Operndirektor Scheel für die Spielzeit 1936/1939 als Erſter lyriſcher Bariton an die Duisburger Oper verpflichtet.

Geburtstage.

90 Jahre alt wurde Nina Grieg, die Gattin des norwegiſchen Meiſters Edvard Grieg.

Kammerſängerin Luiſe Reuß-Belce, an der Wiesbadener und Dresdener Oper und als Regieführerin der Bayreuther Feſtſpiele tätig, wurde 75 Jahre alt.

Kammerſänger Hans Wuzél, der beſonders als Oratorien- und Opernſänger hervortrat, erlebte ſeinen 75. Geburtstag.

Der finniſche Komponiſt Jean Sibelius feiert am 8. Dezember ſeinen 70. Geburtstag. Aus dieſem Anlaß hat ſich in Helſinki ein Kreis von Verehrern des Komponiſten zuſammengefunden, der ein großes Konzerthaus, das zu Ehren des Komponiſten „Sibelius-Haus" heißen ſoll, auf dem Wege einer öffentlichen Sammlung ſchaffen will. Auch Deutſchland ehrt den Komponiſten durch zahlreiche Aufführungen ſeiner Werke. Von den Symphonien werden insbeſondere die erſte und die zweite erklingen in Beuthen, Bochum, Hannover, Lübeck, München und Weimar. Von den ſinfoniſchen Dichtungen ſteht auf den Programmen vor allem „Finlandia", die u. a. in Bremen, Frankenberg i. Sa., Jena, Lüdenſcheid, Radebeul, Waldheim i. Sa. und Weimar erklingen wird. Der „Finlandia" ſchließen ſich an: „En Saga" in Berlin und Deſſau, „Der Schwan von Tuonela" in Köln und Waldheim, „Karelia-Muſik" in Kiel, München, Stuttgart, die Violinſerenaden in Königsberg.

Todesfälle.

† in Kempten der Begründer des nach ihm benannten Münchener Orcheſters Hofrat Franz Kaim im 80. Lebensjahre. Kaim ſtudierte Philologie und Muſik, übernahm nach dem Tode ſeines Vaters die Filiale der Münchener Klavierfabrik, baute die Kaim-Säle und begründete 1893 das weltbekannte Kaim-Orcheſter, das heutige Philharmoniſche Orcheſter.

† im Alter von 92 Jahren zu Meran der bekannte Geiger Hugo Heermann, der frühere langjährige Meiſterlehrer am Hochſchen Konſervatorium zu Frankfurt a. M. und Begründer und Führer des „Frankfurter Streichquartetts".

† im Alter von 87 Jahren in Gaisburg Karl Neher, der der älteſte Sänger Deutſchlands und bis zuletzt tätiges Mitglied des Gaisburger Sängerbundes war.

† der Direktor der Budapeſter Königlichen Oper, Nikolaus Radnay, im Alter von 42 Jahren. Radnay trat auch als Komponiſt hervor, er hat u. a. eine Ungariſche Sinfonie geſchrieben.

† in Bad Oeynhauſen im Alter von 67 Jahren der Komponiſt Franz Bölſche.

† im Alter von 83 Jahren der engliſche Komponiſt und Dirigent Sir Frederick Hymen Cowen. Er dirigierte die Londoner Philharmoniſche Geſellſchaft und das Schottiſche Orcheſter in Glasgow. Seine Ausbildung hat er teilweiſe in Leipzig und Berlin empfangen. Cowen komponierte ſchon mit ſechs Jahren und hinterläßt 300 Werke.

† im Alter von 74 Jahren Johann Jakob Ryffel, der Mitbegründer und langjährige Präſident des „Schweizeriſchen Geſang- und Muſiklehrer-Vereins", aus dem ſpäter der „Schweizeriſche Muſikpädagogiſche Verband" hervorgegangen iſt.

† am 23. Oktober in Prag, im Alter von 58 Jahren, der Baſſiſt (Buffo) des Prager Tſchechiſchen Staats- und Nationaltheaters Emil Pollert, einer der älteſten und verdienteſten Sänger dieſes Kunſtinſtitutes, der vor allem auch als Interpret der Opernpartien Richard Wagners in tſchechiſcher Sprache verdienſtvoll für ſein Theater wirkte. U.

† der auch in Deutschland bekannte niederländische Konzertsänger Thom Denys, im Alter von 58 Jahren. Denys war einer der besten Vertreter der Baritonpartie in Bachs Matthäuspassion, Beethovens 9. Sinfonie und im Requiem von Brahms.

BÜHNE

Das unvollendet gebliebene Singspiel Mozarts „Gomas und Zaide" wurde in der Bearbeitung von Willy Meckbach in Wiesbaden konzertmäßig uraufgeführt.

Mozarts von Roderich von Mojsisovics wiederaufgefundenes Ballett-Divertissement „Die Liebesprobe" ist von den Bühnen in Basel, Karlsruhe, Krefeld, München und Ratibor für den Spielplan vorgesehen.

Richard Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" oder „Die Novize von Palermo" wird von den Städtischen Bühnen Hannover zur Aufführung gebracht werden.

Shakespeares „Sommernachtstraum" mit der Musik von Julius Weismann erlebte im Stadttheater zu Freiburg unter Leitung von GMD Frz. Konwitschny seine Uraufführung.

Das Staatstheater Kassel hat Max Donischs komische Oper „Soleidas bunter Vogel" zur Aufführung angenommen.

Die Deutsche Musikbühne konnte bei ihrem Gastspiel vom 28. September bis 13. Oktober nicht weniger als 15 000 Besucher zählen.

Am 1. Dezember kommt am Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart die im Ausschreiben „Nationalbühne Stuttgart 1933" preisgekrönte Oper „Das Stuttgarter Hutzelmännlein" von Marc Andre Souchy zur Aufführung.

Mannheim und Heidelberg veranstalten gemeinsam eine Richard Strauß-Woche, bei der GMD Philipp Wüst die „Frau ohne Schatten" und „Ariadne auf Naxos" zur dortigen Erstaufführung bringen wird.

Hans Pfitzners „Palestrina" kommt in diesem Winter an den städtischen Bühnen Lübeck unter GMD Heinz Dressel zur Erstaufführung.

Stuttgart brachte in der neuen Spielzeit bereits eine ganze Reihe wertvoller Aufführungen: als Auftakt „Die Meistersinger", bald darauf Mozarts „Don Juan" in völliger Neuinszenierung, ferner Puccinis „Bohème".

Wieland Wagner überließ die von ihm geschaffenen sechs Bühnenbilder zu seines Vaters Märchenoper „Der Bärenhäuter" der Lübecker Bühne für die dortige Aufführung Anfang 1936.

Das Singspiel „Wie der Walzer in die Welt kam", Text von Hans Arthur Thies, Musik von Siegfried Kallenberg, ist von der Bayer. Landesbühne zur Uraufführung erworben worden und gelangt in diesem Winter in ca. 30 Städten zur Darstellung.

Das Stadttheater Wiesbaden bereitet die Aufführung von Schattmanns Oper „Die Hochzeit des Mönchs" vor.

Erbprinz Reuß hält auf Einladung von Operndirektor Scheel am 1. Dezember im Foyer des Duisburger Theaters am Königsplatz einen Vortrag „Zum Neuaufbau des deutschen Theaters".

Mit der Führung der Oper am Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheater an Stelle des kürzlich verstorbenen Opernchefs Ostrčil wurde bis zur endgültigen Besetzung des Postens der bisherige erste Kapellmeister der Prager Tschechischen Philharmonie Wenzel Talich betraut. U.

Der deutsche Musiker Prof. Fritz Brase, der seit einer Reihe von Jahren als Organisator und Leiter des Musikwesens der irischen Armee in Irland tätig ist, leitete die Erstaufführung der irischen Oper „Shaun the Post" im Gaiety Theatre zu Dublin.

Die Metropolitan Opera in New York eröffnet ihre Spielzeit im Dezember unter der Leitung des Kanadiers Edward Johnsons. Unter den 62 verpflichteten Sängern sind 30 Amerikaner; unter den Sängerinnen finden sich die Namen Rethberg, Lehmann, Branzell, unter den Sängern Melchior, Kullmann, Schnorr, Ludwig Hofmann. Als neue Oper wird „Lucedia" von Vittorio Giannini, dem Bruder Dusolina Gianninis, aufgeführt, die im vorigen Jahr zum erstenmal in München gegeben worden war.

KONZERTPODIUM

Der Grazer Lehrer-Gesangverein bringt in seinem Weihnachts-Konzert Roderich von Mojsisovics' Kantate „Eine Weihnachts-Kantilene" (Text von Matthias Claudius). Dirigent: Prof. Legat.

Prof. Florizel von Reuter hatte mit seinem ersten Beethoven-Sonaten-Abend in München mit der jungen Pianistin Nadina Ferreri einen durchschlagenden Erfolg.

Aus dem Musikleben der Bergstraße ist zu berichten, daß im Rahmen der musikalischen Winterveranstaltungen der NS-Kulturgemeinde in dem intim hergerichteten Sälchen des Hotels zur Krone in Auerbach a. B. ein Kammermusikabend des Schnurrbusch-Quartetts Darmstadt stattfand. Es gab Beethovens Streichquartett op. 18, Nr. 1 in F und Haydns Lerchenquartett; dazwischen vermittelte ein Andante cantabile eine interessante Bekanntschaft mit Tschaikowsky, auch ein kleiner Walzer von Volkmann und eines der momenta musica von Schubert wurden von den Künstlern (P. Schnurrbusch, A. Fillsack, W. Horn und H. Andrae), die als Zugabe auch aus dem

Kaiserquartett spielten, geschmackvoll geboten. Bei einem Kirchenkonzert in Bensheim wurde das Chorwerk „Die streitende Kirche Christi“ für gem. Chor, Orgel, Gesang, 3 Trompeten und Pauken von dem Wüllner-Schüler Otto Richter durch einheimische und auswärtige Kräfte (Dirigent Lehrer Schanz) wirksam aufgeführt. Werke von Bach, Händel, Schütz und Hiller umrahmten die Aufführung. Rapp.

Herm. Grabners „Opfer“ kommt in einem Sonderkonzert auf dem „Gausängerfest Franken“ in Nürnberg, der „Lichtwanderer“ unter Stud.-Rat Peter Jansen in Essen mit dem Essener M.G.V. zur Aufführung.

Auf Vorschlag der NS-Kulturgemeinde gelangte die „Festmusik“ op. 6 von Albert Jung anläßlich der Eröffnung des Reichsparteitages 1935 in Nürnberg zur Aufführung. Das Werk erlebte inzwischen weitere Aufführungen in Berlin (Schulz-Dornburg) und München (NS-Reichs-Symphonie-Orchester).

Im Rahmen der Konzerte der Stadt Düsseldorf fand die westdeutsche Erstaufführung des „Fest-Oratoriums“ von G. F. Händel unter der Leitung von GMD Hugo Balzer mit großem Erfolg statt. Durch die Solisten Erika Rokyta, Kammersänger Karl Erb und Rudolf Watzke, sowie durch die gestraffte und dynamisch fein abgestufte Leitung des Dirigenten wurde das Werk zu einem wirklichen „Fest-Oratorium“ erhoben.

Die „Kurische Suite“ von Otto Besch kommt nach erfolgreicher Erstaufführung in Dortmund (Sieben) demnächst in Essen (Schüler), Allenstein (Niggl), Bremen (Wendel) und am Reichssender Königsberg zur Wiedergabe.

Paul Graeners „Pan-Suite“ für Orchester erklingt am Reichssender Frankfurt, die „Waldmusik“ kommt durch das NS-Sinfonie-Orchester „Franken-Orchester“ unter Leitung von Wilhelm Böhm in Nürnberg zur Aufführung.

Prof. Heinrich Laber dirigierte am 25. Nov. in Leipzig, in einem Sonderkonzert der NS-Kulturgemeinde u. a. Brahms' II. Symphonie und die Ländliche Szene von Hermann Unger.

Hans Langs gemischte Chöre „Deutsches Brot“ und „Sonnenwende“ sind als Massenchöre auf dem „Gausängerfest Franken 1936“ vorgesehen. Auch erscheint dort in einem Sonderkonzert die „Totenfeier“.

Der Zwickauer (sudetendeutsche) Komponist Hermann W. Ludwig erhielt von der Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst in Prag den Auftrag, sudetendeutsche Volkslieder für Chor zu bearbeiten. Eine Volksliedbearbeitung des Komponisten „Verschmähte Liebe“ wurde kürzlich erst vom Sudetendeutschen Sängerbund mit einem Preise ausgezeichnet. Ludwig hat sich bereits als Chorbearbeiter nordböhmischer Volkslieder bewährt; in Zwickau hat er einen Kinderchor ins Leben gerufen, dessen Hauptziel die Pflege des deutschen Volksliedes ist. U.

In den diesjährigen Philharmonischen Konzerten des Prager Deutschen Theaters, deren Zahl von vier auf sechs Konzerte erhöht wurde, werden folgende besondere und neue Werke zur Aufführung gelangen: Joh. Seb. Bach: Konzert für 3 Klaviere; G. Bizet: Symphonie in C-dur; Roussel: Le festin de l'arraigner; Leoš Janáček: Missa Glagolskaja; Hindemith: Symphonie „Mathis, der Maler“ und Křenek: Klavierkonzert. U.

Einen Überblick über die Entwicklung des Harfenspiels bot das Programm eines Kammermusikabends in der Lutherhalle zu Wittenberg, in dem Hans Joachim Zingel Solomusik für Harfe von Händel, Telemann u. a. bis zur Moderne spielte.

GMD Otto Volkmann-Duisburg brachte im 2. diesjährigen Hauptkonzert u. a. Wilhelm Malers „Vorspiel für Orchester“ zur Aufführung.

Im 2. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen hörte man dort erstmals Hans Fleischers „Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette“ op. 38.

Der Musikverein Kaiserslautern bot in seinem ersten diesjährigen Konzert Werke von Schütz, Händel, Bruckner und Hugo Wolf. Ausführende waren der dortige Kammerchor, Männerchor und das verstärkte Orchester unter Rudolf Barbey. Als Solist wirkte Professor Georg A. Walter-Berlin mit.

Hans Langs Volksliederzyklus „Fröhliche Fahrt“ op. 42 wird auf dem Gausängerfest 1936 in Saarbrücken von mehreren Tausend Sängern gesungen werden.

Der Volksbildungs-Verein Wiesbaden (Leitung Dr. Walter Minor) will einen Hauptteil seines Winterprogramms, „Wochenendfeierstunden“, der Einführung in die Werke der Wiesbadener Volksbücherei widmen. Und zwar kommen jeweils eine Gruppe von Dichtern und Schriftstellern z. B. „deutsche Klassiker“, „Dichterinnen“, „Dichter jenseits der Grenze“ usw. zur Besprechung und teilweisen Vorlesung, während erste Künstler und deren reife Schüler die Programme sinngemäß musikalisch ausgestalten. Die Abende finden bei freiem Eintritt statt und bieten ein nachahmenswertes Muster für wahrhaft opferfreudige Volksbildung.

Unter dem Motto „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn“ führt der Verein Altbonn in Verbindung mit dem städtischen Kammerorchester im historischen Bonner Rathaussaal reizvolle sonntägliche Morgenveranstaltungen durch, die bisher Werke von Christof Peez, Christ. Gottl. Neefe

Die Grundlage aller Bach-Biographien in neuer, volkstümlicher Form



PHILIPP SPITTA

Joh. Seb. Bach

Gekürzte Volksausgabe in einem Bande

Herausg. von Wolfgang Schmieder
Etwa 400 Seiten. In Ganzleinen geb.

Rm. 6.—

Bach-Biographien gibt es unzählige. Zu den Quellen der gesamten Bachforschung aber zu gelangen, ist ausserhalb des Kreises berufener Wissenschaftler immer nur wenigen vorbehalten geblieben. Eins nun der über alle Zeiten hinweg unverändert gültigen Quellenwerke ist unumstritten das wissenschaftlich wie stilistisch nicht zu übertreffende zweibändige Werk Spittas über den grossen Thomaskantor, das sich über allen Wandel der Erkenntnisse hinweg als „hieb- und stichfest" erwiesen hat. Seiner Verbreitung über den Kreis der ernsthaften Bachforscher hinaus aber standen bisher in der Hauptsache zwei Gründe entgegen: der monumentale Umfang und der damit notwendig verbundene höhere Preis und die Tatsache, dass inmitten der weitgehenden Einzeluntersuchungen, Werkbesprechungen und des riesenhaften Anmerkungsapparates das Bild der Persönlichkeit Bachs für den Laien allzusehr in den Hintergrund trat. Hier nun setzt die neue Volksausgabe ein, die der Herausgeber mit dem Verhältnis etwa vom Klavierauszug zur Partitur kennzeichnet. Der Urtext Spittas — das galt als oberstes Gesetz — ist unangetastet geblieben. Lediglich das Bild der Persönlichkeit wurde plastisch herausgearbeitet auf Kosten der umfänglichen Werkbetrachtungen und wissenschaftlichen Anmerkungen. Das Ergebnis ist überraschend: die Gestalt und die Lebensschicksale Bachs erstehen in einer Geschlossenheit, wie sie nur wenigen Biographien eigen ist. Auch die neue Forschung kommt zu ihrem Recht dadurch, dass die nach der Zeit Spittas gewonnenen Erkenntnisse in Anmerkungen hinzugefügt wurden. Ein neu angelegtes Personenregister erleichtert die Benutzung des Werkes. So entstand ein bei allem wissenschaftlichen Ernst wahrhaftes Volksbuch, das die tiefsten Erkenntnisse deutscher Bachforschung breiten Schichten der Nation erschliesst.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

und dem jungen Beethoven brachten. Dieser Tage wird eine Veranstaltung Josef Reicha, dem einstigen Konzertdirektor am Hofe des Kölner Kurfürsten Max Franz (1785—95) gewidmet sein.

Da GMD Wendel einen längeren Erholungsurlaub angetreten hat, sind die nächsten philharm. Konzerte in Bremen Gastdirigenten übertragen. Den Reigen eröffnete unser hochgeschätzter GMD Walter Beck. Er erwies sich in Bruckners 9. Sinfonie als Bruckner-Dirigent ganz großen Formats. Kr.

Die Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart brachten im Rahmen ihres 2. Symphonie-Konzertes u. a. Gottfried Müllers „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied" zu Gehör. Das 3. Konzert wurde zu einer Draeseke-Gedenkfeier mit der Aufführung seiner „Tragischen Symphonie c-moll".

In Annaberg hat sich mit Beihilfe der Reichskulturkammer ein Grenzlandorchester aus der Annaberger Standartenkapelle und Mitgliedern des Theaterorchesters gebildet. Die Verwaltung übernimmt das Städtische Musikamt, die künstlerische Leitung KM Potanski.

Herm. Abendroth wird Anfang des neuen Jahres ein Gastkonzert mit dem verstärkten Orchester des deutschen Grenzlandtheaters Görlitz leiten.

Helmut Meyer von Bremens „Sonnenthema und Variationen" für Sopran, Solo, Chor und Orchester kommt in seinem 1. Teil durch Heinrich Laber in einem Orchesterkonzert in Gera Anfang 1936 zur Uraufführung.

Karl Hasses „Variationen über Prinz Eugen" für Orchester, ein Werk aus dem Weltkrieg, das in unserer Zeit erneute Bedeutung gewonnen hat, kommt in den Kölner Gürzenich-Konzerten unter GMD Konwitschny zur Aufführung. Auch Freiburg hat das Werk in das Programm seiner Symphonie-Konzerte aufgenommen.

Paul Graeners Orchesterwerk „Die Flöte von Sanssouci" erlebt seine nächsten Aufführungen in Hamburg, Mannheim, München, Zwickau und Ankara.

Kurt Haeser-Dortmund nahm Kurt von Wolfurts Klavierkonzert in sein Repertoire auf.

Händels Kantate „Alexanderfest" gelangte beim 25. Eidgenöss. Sängerfest in Basel unter Leitung des Berner Dirigenten Fritz Brun zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Einer Anregung von Gauamtsleiter Ratsherr Büttner folgend, wird die Dresdner Philharmonie in diesem Winter an vier Sonntagvormittagen Konzerte veranstalten, die ausschließlich der Förderung junger Solisten gewidmet sind. In jedem dieser Konzerte sollen zwei junge Solisten herausgestellt und erprobt werden.

In den Austausch-Konzerten der „Stunde der Musik"-Berlin wirkten in der ersten Hälfte der Spielzeit mit: die junge französische Pianistin MarieAimée Warrot aus Paris, das französische Calvett-Quartett und der Schweizer Pianist Adrian Aeschbacher, der seine Studien in Deutschland vollendet hat.

Im Rahmen der pfälzisch-saarländischen Musiktage brachte das Pfalzsymphonieorchester in Ludwigshafen a. Rh. „Musik für sieben Saiteninstrumente" von Rudi Stephan, ein „Sextett" von Karl Schadewitz und die „Geistliche Solokantate" von Philipp Mohler zu Gehör.

Ludwig Karl Mayer dirigierte auf Einladung der Landeskulturkammer Danzig im Rahmen der dortigen Musikwoche die VII. Sinfonie von Anton Bruckner.

„Thema, Variationen und Finale", Orchesterwerk von Miklos Rosza wird demnächst aufgeführt in Dresden (Staatskapelle), Dortmund, Arnheim, Montevideo und Radio de la Suisse Romande.

Der Musikverein der Kreisstadt Döbeln veranstaltete unter Leitung von Stadtmusikdirektor Martin Richter ein Sinfoniekonzert. Kammersängerin Elsa Wieber-Dresden sang Webers Freischütz-Arie: „Leise, leise, fromme Weise" und die Hallenarie aus dem „Tannhäuser": „Dich, teure Halle, grüß' ich wieder". In beiden Teilen des Programms zeigte sich die Sängerin als eine Künstlerin großen Formats, der Dirigent als ein Begleiter von einer staunenswerten Sicherheit. — Das Stadtorchester der Kreisstadt Döbeln brachte unter M. Richters Leitung Griegs Konzertouvertüre „Im Herbst", den „Norwegischen Künstlerkarneval" von Svendsen zur Aufführung. Den Höhepunkt des Abends bildete die c-moll-Sinfonie von Brahms. Auch als Interpret Brahmsens leistete der Dirigent mit seinem Orchester Meisterhaftes. Heinz Müller.

Die Uraufführung der 7. Sinfonie von Hermann Ambrosius findet am 3. Januar 1936 in Gera unter Leitung von Prof. Laber im Rahmen eines Uraufführungskonzertes der NS-Kulturgemeinde, die Uraufführung der Kantate „Das deutsche Lied" für einstimmigen Chor, Orchester und Sprecher, Text von Kurt Eggers, am 5. Dez. 1935 im Reichssender Stuttgart statt.

Unter Leitung von GMD Herbert Albert bringt Gaspar Cassadó im dritten Baden-Badener Sinfoniekonzert das von ihm für Cello bearbeitete Klarinettenkonzert op. 74 von C. M. v. Weber zur reichsdeutschen Uraufführung.

Ludwig Hoelscher brachte soeben in Augsburg mit hervorragendem Erfolge das neue Cello-Konzert von Pfitzner, unter persönlicher Leitung des Komponisten, zur süddeutschen Erstaufführung.

KM Paul Dörrie hatte in Westerland als Dirigent der dortigen Kurkapelle während der Sommermonate große Erfolge.

Florizel von Reuter hatte bei seiner Konzertreise im Memelgebiet, bei Violinabenden in Jena (mit Prof. R. Volkmann am Flügel), Leipzig, Worms u. a. O. starken Erfolg.

Sein 75jähriges Bestehen feierte im Herbst dieses Jahres der führende Prager tschechische Gesangverein „Hlahol", ein gemischter Chor von allerersten künstlerischen Qualitäten, der während seiner bisherigen reichen Tätigkeit auch fast alle größeren Werke der deutschen Chorliteratur zur Aufführung brachte; sein derzeitiger Chormeister ist J. Herle. U.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Dortmunder Komponist Hub. J. Eckartz hat ein großes, abendfüllendes Chorwerk „Volk, Schicksal des Menschen" vollendet.

Eugen Bodard, der Komponist der Oper „Der abtrünnige Zar", arbeitet an einer neuen symphonischen Fantasie für Orchester, deren Uraufführung im Frühjahr unter GMD Herbert von Karajan in Aachen bevorsteht.

Der bekannte Geiger Florizel von Reuter arbeitet an einer zweiaktigen komischen Oper „Liebeswacht im Schloß", zu der er selbst den Text geschrieben hat.

VERSCHIEDENES

Die von Paul Marsop gegründete Musikbücherei der Stadt München, die bis heute 66 000 Bände umfaßt, wurde nach ihrer Erweiterung um mehrere Räume neuerdings feierlich wiedereröffnet.

Ein interessanter Rechtsstreit ist augenblicklich beim Wiener Handelsgericht anhängig, der die Frage der Überarbeitung der Bruckner-Sinfonien klären soll. Im Mai d. J. begann der musikwissenschaftliche Verlag im Auftrag der Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft eine kritische Gesamtausgabe der Werke des Komponisten herauszugeben. In der Ankündigung dieser Veröffentlichung wird erklärt, daß man bei den vorliegenden Notendrucken der Brucknerschen Werke immer wieder auf Unklarheiten und Entstellungen stoße. In der 5. Sinfonie wurde das Fehlen von nicht weniger als 87 Takten gegenüber dem Manuskript festgestellt. — In diesen Ausführungen sieht nun die „Universal-Edition" in Wien einen unlauteren Wettbewerb, und hat bereits Klage beim Handelsgericht eingereicht. In der Klageschrift wird ausgeführt, daß Bruckner stets an seinen Werken gefeilt und geändert habe, sogar an den Bürstenabzügen noch, so daß sich aus dieser Tätigkeit des Komponisten die Abweichungen zwischen Urmanuskript und endgültigem Druck erklären ließen. Im übrigen seien die Werke Bruckners unter dessen eigener Aufsicht erschienen, so daß die „Universal-Edition" den Vorwurf der nachlässigen Behandlung des Urmanuskriptes zurückweisen müsse.

Die Association Wagneriana in Buenos Aires, die wichtigste musikalische Gesellschaft Argentiniens, die die Werke Richard Wagners den kunstliebenden Argentiniern vermitteln will, hat neuerdings eine Kommission für die Verbreitung der Werke Richard Wagners eingesetzt, die eine spanische Übersetzung der Wagnerschen Musikdramen anstrebt. Zunächst wird der „Ring des Nibelungen" herausgegeben. Übersetzer ist Dr. Carlos Duverger. Er versieht die Ausgaben auch mit gründlichen literatur- und musikgeschichtlichen Einleitungen.

Gelegentlich einer umfassenden Befragung im Arbeitsdienstlager Schlesien wurde auch gefragt, wie sich die Arbeitsmänner zur Musik stellen? 6048 Arbeitsmänner haben niedergeschrieben: Wir hören gern Musik. 2677 forderten Marschmusik, 1018 Tanzmusik, 704 Unterhaltungsmusik. 384 entschieden sich für Konzertmusik, 308 für Opernmusik usw. Während 265 sich für Streichmusik aussprachen, fanden Jazz und moderne Musik ganze 39 Stimmen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Walter Niemann (Leipzig) brachte im Reichssender Köln seinen Klavierzyklus „Die alten Holländer" op. 134 und die Kleine (Fränkische) Sonate op. 88 zur Erstaufführung.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold (Berlin) bringt demnächst im Reichssender Berlin mit seiner Gattin ein noch ungedrucktes vierhändiges Klavierwerk von Waldemar von Baußnern zu Gehör, das der Komponist seinerzeit dem Künstlerpaare Hinze-Reinhold widmete. Es ist betitelt: „Gruß an Wien" und enthält Variationen über ein heiteres Thema.

Kürzlich kam am Stuttgarter Sender Karl Hasses „Kepler-Hymnus" für Chor, Baritonsolo und Orchester zur Aufführung.

Im Bühnenfunk wird die Ravag Wien Robert Schumanns „Genoveva" zur Aufführung bringen.

Der deutsche Rundfunk veranstaltet die Aufführung sämtlicher Werke Mozarts, die auf alle Sender verteilt werden.

Der Reichssender Leipzig brachte aus Anlaß des nationalen Feiertages am 9. November die Kantate „Die Halle des Ruhms" für gemischten Chor, Volkschor, Sprechchor, Baritonsolo und Blasorchester von Hermann Ambrosius zur Uraufführung.

Paul Graener dirigierte im Reichssender Berlin eigene Werke, und zwar Sinfonie „Schmied Schmerz", Vorspiel, Intermezzo und Arie nach Versen von Dauthendey für Sopransolo, Gambe

und Kammerorchester, Gesang der Engel aus „Hanneles Himmelfahrt" und Schluß-Szene aus „Hanneles Himmelfahrt" unter Mitwirkung des Berliner Funk-Orchesters, Berliner Funk-Chors, Erna Berger, Tresi Rudolph, Erna Westenberger, Prof. Paul Grümmer und Walther Ludwig.

Dr. Ludw. Karl Mayer dirigierte einen Abend mit russischer Musik und brachte u. a. das selten gehörte Klavierkonzert von Alexander Scrjabin zu Gehör.

Ein neues Bläserquintett des dänischen Komponisten J. L. Emborg wurde erstmalig vom Kopenhagener Rundfunk aufgeführt. Das Werk wird seine deutsche Erstaufführung am 6. Januar 1936 in Kiel erleben. Außerdem brachte der Reichssender Hamburg Emborgs Concerto für Streicher und Klavier, op. 72, zu Gehör.

Als 3. Meisterkonzert der Reichssendeleitung dirigiert Hermann Zilcher im Sender Frankfurt a. M. als „Stunde der Nation": 2. Symphonie f-moll; zwei Lieder für hohe Singstimme, Flöten- und Posaunensolo und kleines Orchester; „Gebet der Jugend" für Solostimme, Chor und Orchester.

Zur Förderung junger französischer Komponisten sendet die Radiostation Paris-P.T.T. jetzt zweimal wöchentlich bisher noch unaufgeführte Werke.

Im Rundfunk soll die Jazz-Tanzmusik durch neue deutsche Tanzmusik ersetzt werden. Aus diesem Grunde veranstaltet die Reichssendeleitung mit dem Reichsverband deutscher Rundfunkteilnehmer einen Wettbewerb für Tanzkapellen unter dem Motto: Wir suchen die besten unbekannten Tanzkapellen. Der Wettbewerb gliedert sich in einen Kreisausscheidungskampf (23. November 1935 bis 31. Januar 1936), einen Bezirksausscheidungskampf bei den Reichssendern (11. Febr. 1936) und einen Reichsausscheidungskampf in Berlin (5. März).

GMD Carl Schuricht brachte in einem Konzert des Berliner Reichssenders bisher unbekannte Orchester-Werke aus Manuskripten der Berliner Staatsbibliothek zur Uraufführung: „Sechs Menuette" aus dem Jahr 1776, einen Marsch für Orchester in C-dur, ein Notturno in F-dur für zwei Hörner, Lyren, Klarinetten, Violen und Baß und ein Cembalo-Konzert in F-dur.

Max Trapps „Divertimento" für Kammerorchester wurde erstmalig im Straßburger Sender gespielt. Sein Klavierkonzert wurde in der Aufführung des Concertgebouw Amsterdam durch Walter Gieseking unter Leitung von Prof. Mengelberg auf den Sender Hilversum übertragen.

Fritz Werners-Potsdam Chorwerk mit Orchester „An die Toten" (nach der Dichtung von Stefan George), für das dem Komponisten kürzlich das Fel. Mendelssohn-Stipendium verliehen wurde, gelangte am 9. November vom Münchener Sender aus als Reichssendung zur Aufführung.

Die bekannte Geigenkünstlerin und -pädagogin Herma Studeny spricht in einer Vortragsfolge, beginnend mit Mittwoch, dem 16. November, alle 14 Tage am Reichssender München über das Geigen.

Durch den Reichssender Breslau wurde eine Stunde aus dem Opernschaffen Alfred Schattmanns auf den Reichssender Berlin übertragen.

Kammersänger Gerhard Hüsch veranstaltete im Rahmen des internationalen Künstleraustausches im Warschauer Sender eine deutsche Liederstunde. Auch Sigfrid Grundeis wurde von der Reichssendeleitung für den internationalen Künstleraustausch verpflichtet: Sein erstes Konzert findet demnächst im Warschauer Sender statt.

Der Reichssender Königsberg brachte kürzlich den Mittelsatz aus der 1. Symphonie b-moll („In den Alpen") von Roderich von Mojsisovics zur reichsdeutschen Erstaufführung (Leitung Dr. Mayer).

Ludwig Hoelscher spielte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in einer Auslandssendung des Deutschen Kurzwellensenders, das neue Cello-Konzert von Hans Pfitzner.

Der Reichssender Leipzig übertrug aus dem Dom zu Wurzen Orgelmusik von Paul Krause, Töpfer u. a., dargeboten durch den Organisten Paul Dröll.

Joachim Kötschaus Bläser-Divertimento kam nach Aufführungen in den Sendern Berlin, Leipzig, Hamburg, München und Königsberg letzthin im Deutschlandsender und im Reichssender Köln zu Gehör.

J. M. Hauschild, der kürzlich im Leipziger Reichssender Mojsisovics' „Tillenbergsage" in einem Reichweinkonzert zur Uraufführung brachte, sang dasselbe Werk in der Fassung für Klavier und ferner Mojsisovics' „Allerseelen" unlängst im Reichssender Frankfurt.

Der Reichssender Hamburg brachte in einer Programmfolge „Die neue Weise" Edgar Rabschs Chorwerk „Weckruf" für Männerchor und Bläser zur Aufführung. Das Werk wurde unter Leitung des Komponisten beim diesjährigen Nordmarkliederfest in Kiel uraufgeführt. Die Reichspropagandaleitung der NSDAP hat den „Weckruf" in ihre Programmvorschläge zur nationalsozialistischen Feiergestaltung aufgenommen. Die Gauleitung des DSB verlieh dem Komponisten in Anerkennung seiner Arbeit die Brahmsplakette.

In der Prager deutschen Sendung gelangte anfangs November eine symphonische Suite „Prag" von dem jungen sudetendeutschen (schlesischen) Tonsetzer Kurt Seidl zur Ursendung. Die Suite besteht aus vier programmatischen Orchesterstücken. Das erste Stück ist eine Art Glockenfeier der

„hunderttürmigen" Stadt, das zweite eine Schilderung des aufstrebenden modernen Prag, das dritte ein lyrisches Intermezzo in Gesangsform nach einem Gedichte „Altstadt" (Baritonsolo), das vierte ein burleskes Nachtstück mit einer Schlußapotheose Prags. U.

In der Prager deutschen Sendung gelangten Ende Oktober einige kleinere Kompositionen des sudetendeutschen Tonsetzers und Sekretärs der Prager Deutschen Musikakademie Dr. Wilhelm Maria Wessely zur Ursendung: Eine Improvisation für Harfe und vier Lieder für Gesang und Harfe. U.

Generalmusikdirektor K. Elmendorff wurde eingeladen, Ende November ein Rundfunkkonzert in Brüssel zu leiten. Er wird u. a. die sinfonischen Dichtungen „Also sprach Zarathustra" und „Don Juan" von Richard Strauß dirigieren.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Professor Clovis de Oliveira (Sao Paulo) brachte im brasilianischen Rundfunksender „Cruzeiro do sul" die drei kleinen Sonaten in Domen. Scarlattis Art „Scarlattiana" (op. 126), und Noemi Coelho Bittencourt in ihrem Klavierabend in der „Brasilianischen Musikgesellschaft" (Rio de Janiero) eine Gruppe Klavierwerke (Sarabande, Gavotte, Gigue aus op. 109; Praeludium, Intermezzo und Fuge op. 73) von Walter Niemann zur brasilianischen Erstaufführung.

Die Glasgow Opera Company wird im Laufe des November in einem Konzert Bruchstücke aus den Bühnenwerken „Brautwahl", „Arlecchino", „Turandot" und „Dr. Faust" von Ferruccio Busoni zu Gehör bringen.

In der diesjährigen Spielzeit bringt die Stockholmer Oper eine Anzahl deutscher Opern zur Aufführung, und zwar: Wagners „Tannhäuser", „Der fliegende Holländer", „Die Meistersinger von Nürnberg", den gesamten „Ring", ferner Mozarts „Zauberflöte" und „Die Fledermaus" von Strauß.

Der Leipziger Thomanerchor, der als erster deutscher Chor seit dem Kriege in Paris sang, erzielte im Pleyel-Saal am Samstag einen schönen Erfolg. Die Leistung der Thomaner wurde von dem vollbesetzten Saal mit großem Beifall und lauten Bravorufen aufgenommen. Zusammen mit dem Orchester der Gesellschaft der Pariser Philharmoniker brachten die Thomaner die Kantate 67 und die Motette „Singet dem Herrn" von Bach sowie drei Kirchenlieder von Mozart zu Gehör.

Von Bruno Stürmer sind für Amerika zur Aufführung in mehreren Städten angenommen: Introduktion und Passacaglia op. 83 für Orchester, Klaviertrio op. 59 und Musik für Geige und Cello op. 74.

Aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Aussiger Stadttheaters wurde zum ersten Male in geschlossener Folge Richard Wagners „Nibelungenring" aufgeführt.

Die Regensburger Domspatzen sangen in einer Reihe holländischer Städte mit großem Erfolg.

Paul Graeners „Symphonia breve" wurde kürzlich erstmals in Buenos-Aires aufgeführt.

Im Rahmen der diesjährigen Konzerte des Londoner Symphonie-Orchesters werden Karl Höllers „Hymnen über gregorianische Themen" zur Aufführung kommen. Ein Konzert mit klassischem Programm hat Hermann Abendroth-Leipzig als Gastdirigent übernommen.

In der evangelischen Christuskirche zu St. Mande/Seine in Frankreich wurde ein Kirchenkonzert zu Gunsten der deutschen Winterhilfe veranstaltet, bei dem Werke von Bach, Hasse, Händel und Schütz erklangen.

Die deutsche Konzertgesellschaft „Singakademie Buenos-Aires" führte gemeinsam mit der argentinischen Richard Wagner-Gesellschaft Händels „Judas Makkabäus" vor vollbesetztem Hause im Teatro Cervantes auf.

KM Hilmar Weber vom Reichssender Leipzig wurde von der Stadt Budapest eingeladen, innerhalb eines Zyklus' „Musik der Völker" das „Deutsche Konzert", ein Symphoniekonzert, zu dirigieren.

Li Stadelmann hatte mit der Uraufführung des Cembalokonzertes von Wolfgang Fortner in Basel stärksten Erfolg. Gleichermaßen brachte ihr die Erstaufführung eines Konzertes von Haydn, dessen Sendung als öffentliches Konzert des Reichssenders Berlin die Reihe „Unbekannte Werke deutscher Klassiker" eröffnete, große Anerkennung.

Egon Kornauth, der seit fast zwei Jahren in Südamerika erfolgreich tätig war, beendete kürzlich eine Reihe von über 50 Konzerten durch ganz Brasilien. Derzeit befindet sich der Komponist auf einer Reise nach den skandinavischen Ländern, um auch dort seine Werke persönlich zu leiten.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburger straße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. DA 3. Vj. 1935: 2400. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Notenbeilage zur „Zeitschrift für Musik"
102. Jahrgang 1935, Heft 12

Weihnachts-Wiegenlied



für vierstimmiges Sphärophon
Den Helfern der deutschen Elektromusikforschung
gewidmet von
Jörg Mager

Abdruck mit gütiger Genehmigung des Komponisten. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. Verlag der „Zeitschrift für Musik"

Weihnachts-Wiegenliedchen

Jörg Mager

Innig

Suboktav!
Manual IV
Bronce, Seibt.

Manual III
Gong

Manual II
Grawor

Manual I
Eisenblech

Rechte H.

Linke H.

p

Kleinfinger (=Kl.) Daumen (=D)

mf cresc. *f* rit.

rit.

Z Z

Kl. Kl. D D

p

Rechte H.

Linke H.
cresc.
f
p
f
Rechte H.
f

molto rit.
Rechte H.
p dolce
pp
Links
pp
Linke H.
D

Rechte H.
pp
p

ritard.
sfz
dim.



Spielanweisung:

Da jedes Manual nur einstimmig tönt, muß jede Hand zwei Manuale gleichzeitig bedienen. Die Manuale IV und I klingen eine Oktave tiefer als die Noten stehen; deshalb zu Manual IV den Suboktav-Schalter, zu Manual I den Schalter „Tausch" nehmen. Auf diese Weise können dann schwierigste Pedalsätze bequem mit der Hand gespielt werden. — Zu jedem Manual wird der angegebene Schallstrahler gesteckt, wodurch Vierfarbigkeit des Musikstückes erzielt wird. Für das Staccato ist der Pizzicato-Schalter Nr. 1 oder 2 einzustellen.

Z F M
102. Jahrgang 1935
Notenbeilage Nr. 12

Versus I

Ra

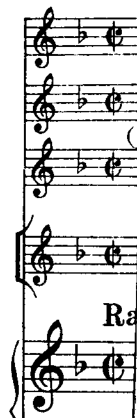
Flöte

Oboe

Violine

Sopran

Orgel



Z F M
102. Jahrgang 1935
Notenbeilage Nr. 12

Die Verkündigung

aus „Kleine Adventsmusik“ Opus 4

Versus III

Hugo Distler

Rasche 𝅗𝅥, äußerst bewegt

Flöte

Oboe

Violine

Sopran

(poco *f*)

(poco *f*)

(poco *f*)

Rasche 𝅗𝅥, äußerst bewegt

Orgel
(Violoncell)

7

poco rit.



14 (Im selben Zeitmaß!)

f

Sei will-kom-men, sei will-kom - - - - men, sei will-kom - men, sei will-kom - - men, sei will-kom - -

(Im selben Zeitmaß!)

1) *p*

- - - - - men, o mein Heil, sei will-kom - - - - - - - - - - men!

poco rit.

poco rit.

1) In diesem Satz spielt die Orgel durchweg die Rolle eines sich dem frei dahinfließenden Gesang stets zurückhaltend unterordnenden Begleit-(Continuo-) Instruments.

Abdruck erfolgte mit gütiger Genehmigung der Originalverleger Breitkopf & Härtel in Leipzig

Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“

35

poco rit.

42

mf

Rich - te du auch, rich - te du auch, rich - te du auch ei - ne

meno p

Bahn, rich - - - - - - - - - te du mir ei - ne Bahn

poco rit.

poco rit.

15

(poco f)

(poco f)

(poco f)

poco rit.

21

28

poco rit.

Ho - si - an - na, Ho-si-an - - - - - - - na, Ho-si-an - na, Ho-si-an - na, o mein Teil!

poco rit.

f

p

29

(poco f)

(poco f)

(poco f)

poco rit.

poco rit.

57

(poco f)

(poco f)

(poco f)

63

ritard.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig

43

(poco f)

(poco f)

(poco f)

49

poco rit.

56

mf, ma crescendo al f

dir, dir in mei-nem Her - zen, in mei-nem Her - - - - - - - zen an,

p

in mei - nem Her - - - - - - zen, in mei - nem Her - - zen an!

poco rit.

Namen-Verzeichnis zum 102. Jahrgang 1935

1. u. 2. Halbjahresband

Zuſammengeſtellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch Schrägdruck der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.



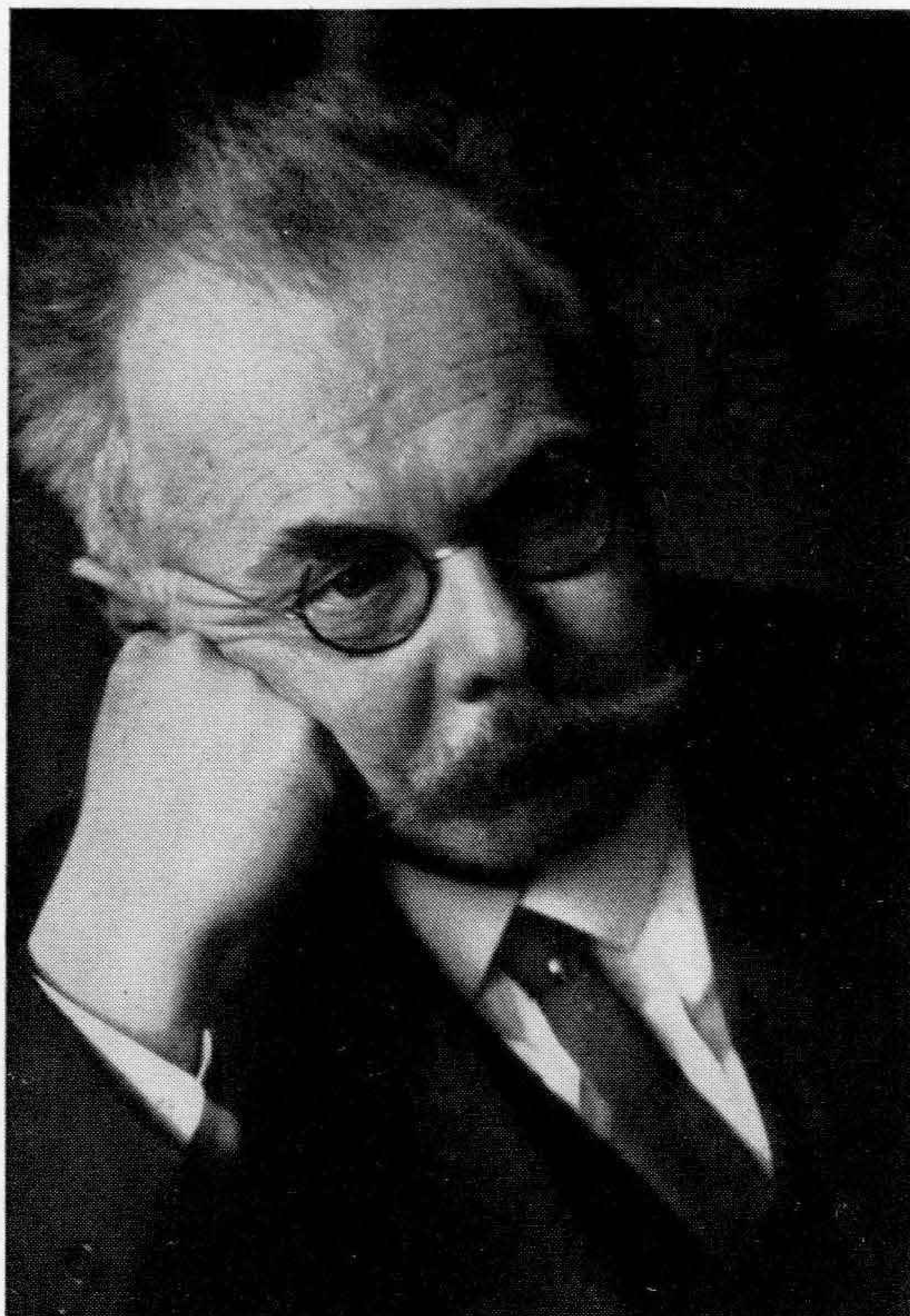
Roman der deutschen Oper
von
Anna Charlotte Wutzky

365 S., Ballonleinen Mk. 4.80.

Band 2 der Sammlung „Musikalische Romane und Novellen".

Die durch ihren musikalischen Novellenband „Cherubin" als ausgezeichnete Erzählerin bekannte Verfasserin weiß in diesem neuen Band Carl Maria von Webers Schicksale so packend und lebenswahr zu gestalten, daß man das Buch in einem Zuge liest.

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG



phot. A. Thiele

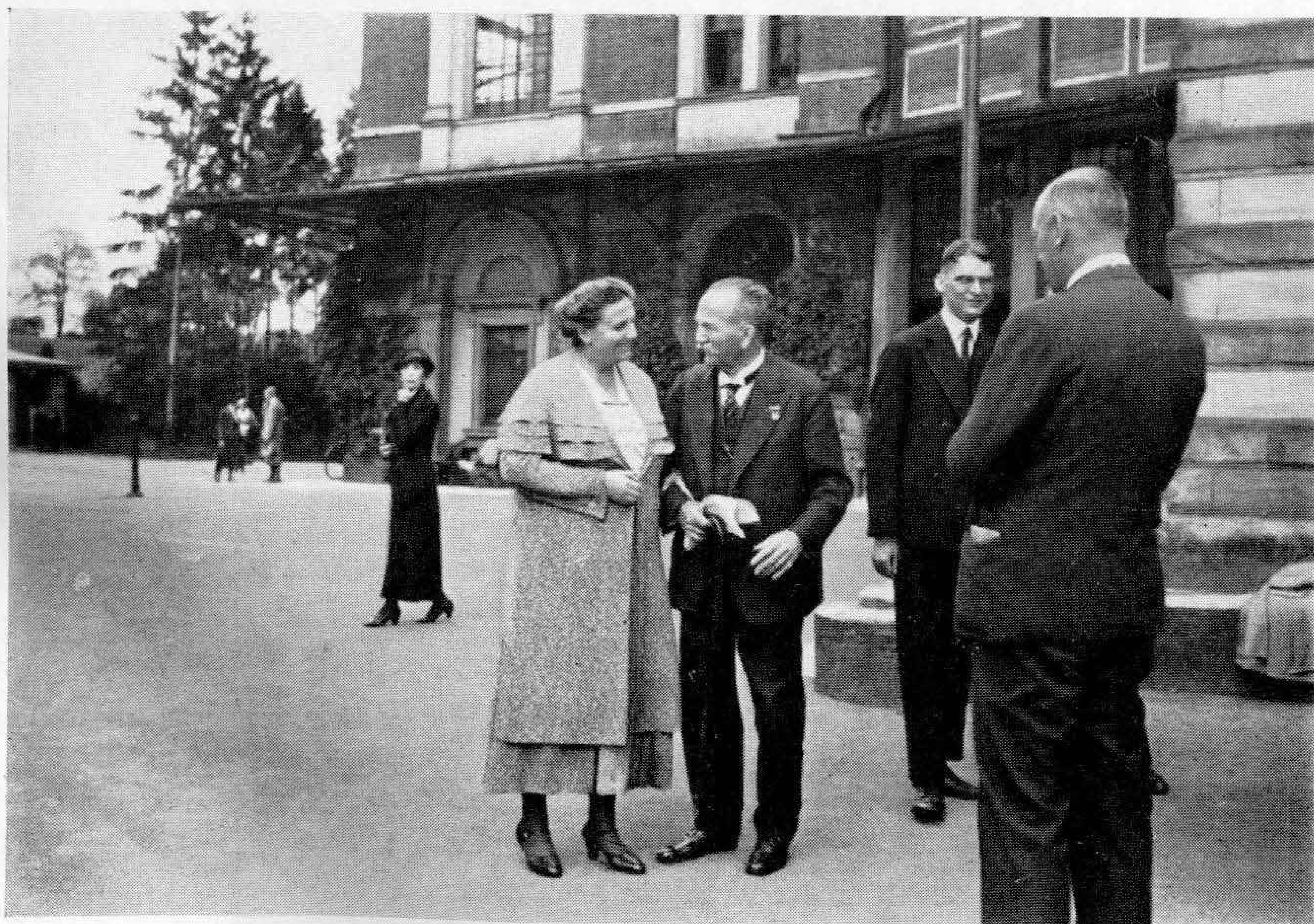
Richard Wetz

geboren 26. Februar 1875



Hugo Rüdel

geboren 7. Februar 1868, gestorben 27. November 1934



Frau Winifred Wagner und Hugo Rüdel
Bayreuth 1934



Wilhelmine Schröder-Devrient als „Fidelio“



Grabstätte Wilhelmine Schröder-Devrients
am Trinitatisfriedhof zu Dresden



„CARNEVAL"

Kreidezeichnung von Prof. Hans Wildermann-Breslau



Georg Amft
Studienrat
Habelschwerdt



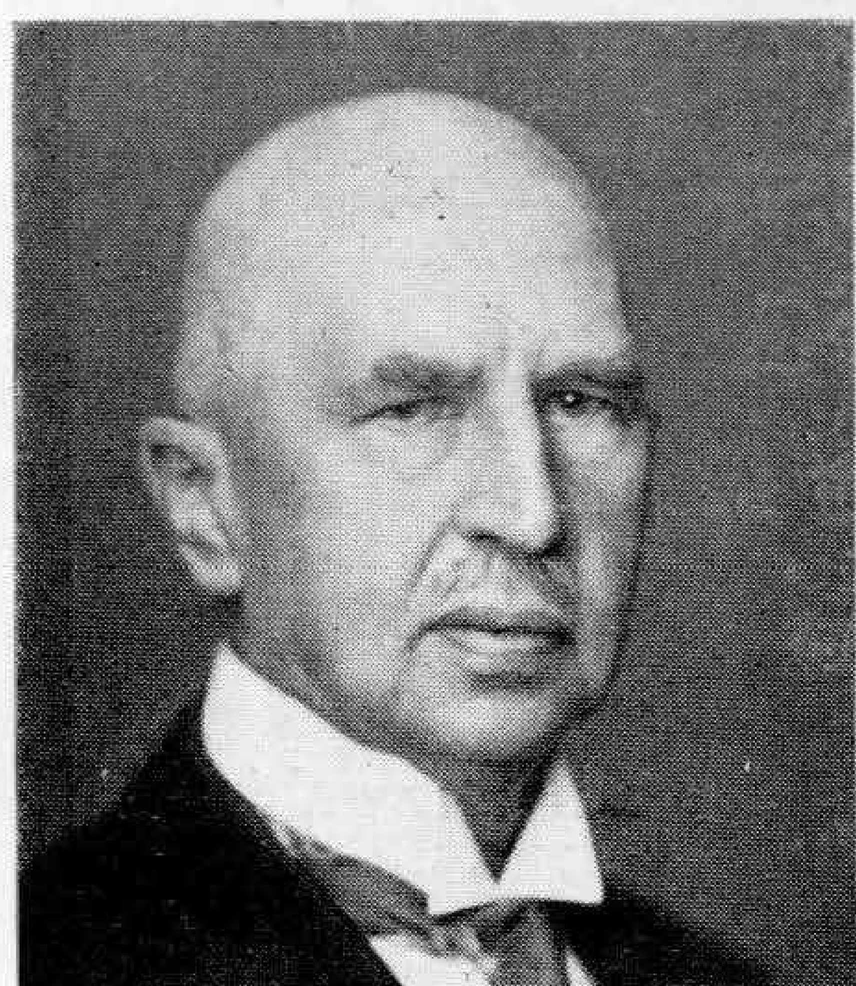
Eva Borgnis
Königstein
im Taunus



Ernst Lemke
Studienrat
Stralsund



Martin Georgi
Studienrat
Thum i. Erzg.



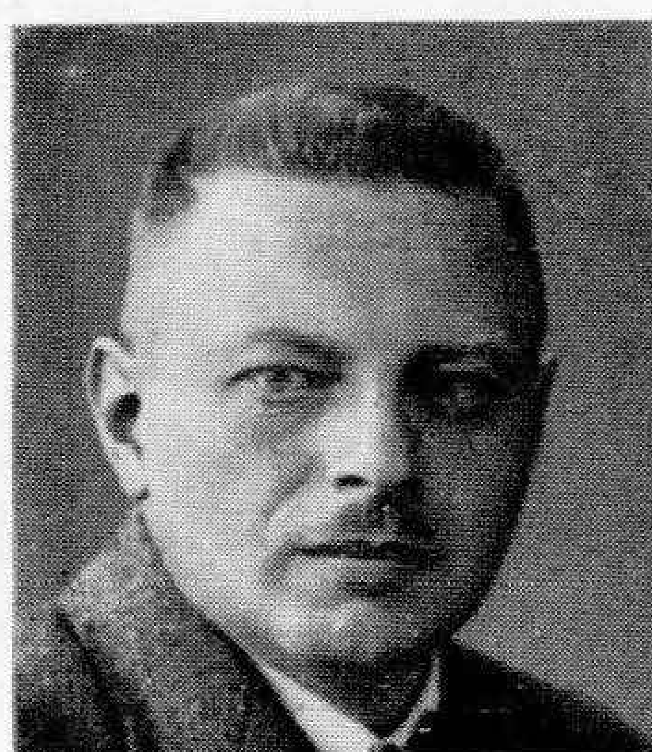
R. Gottschalk
Rektor
Berlin



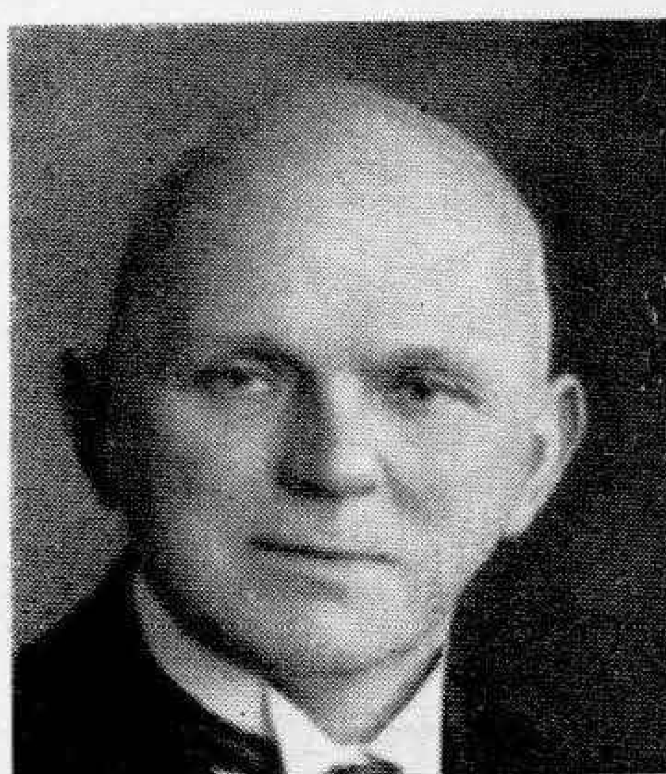
Dr. Alfred Lorenz
Universitätsprofessor
München



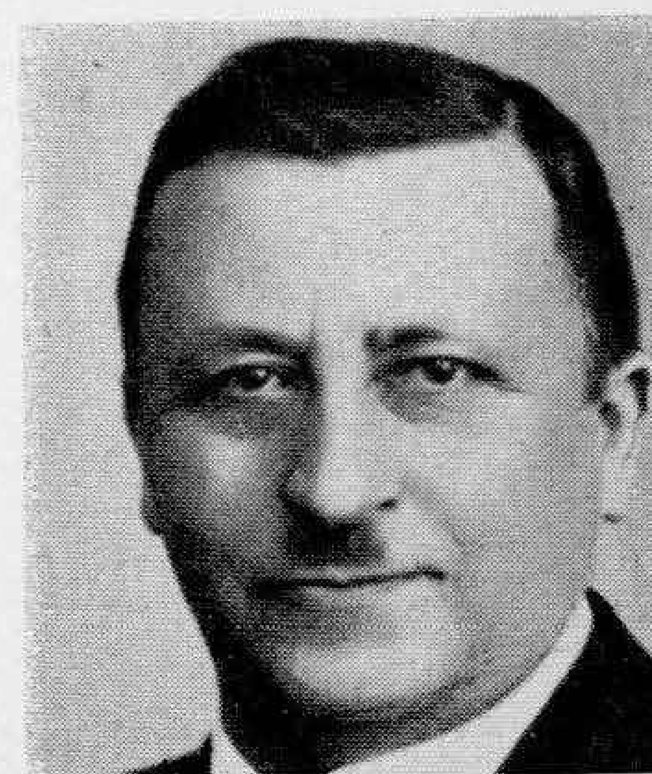
Richard Trägner
Kirchenmusikdirektor
Chemnitz



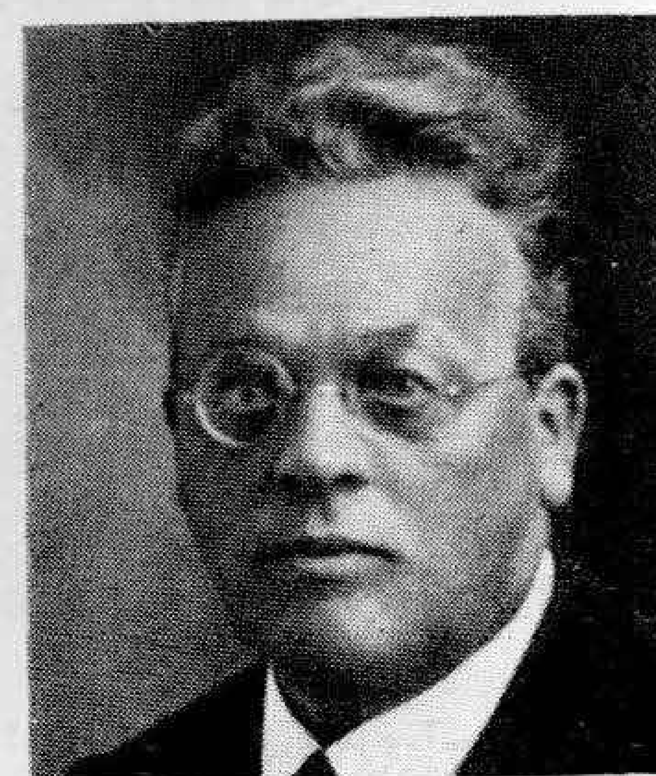
Fritz Lorberg
Musiklehrer
Cuxhaven



Arno Laube
Kirchenmusikdirektor
Borna/Sa.



Heinrich Jacob
Domorganist
Speyer



Bruno Leipold
Musikdirektor
Schmalkalden

Rätsellöser-Stelldichein I



D. Rumpf
Kirchenmusikdirektor
Karlsruhe/B.



Otto Deger
Hauptlehrer
Neustadt/Schw.



Hans Kautz
Musiklehrer
Offenbach/M.



Johannes Schantze
Kirchenmusikdirektor
Zwickau/Sa.



Curt Beck
stud. mus.
Rostock-Leipzig



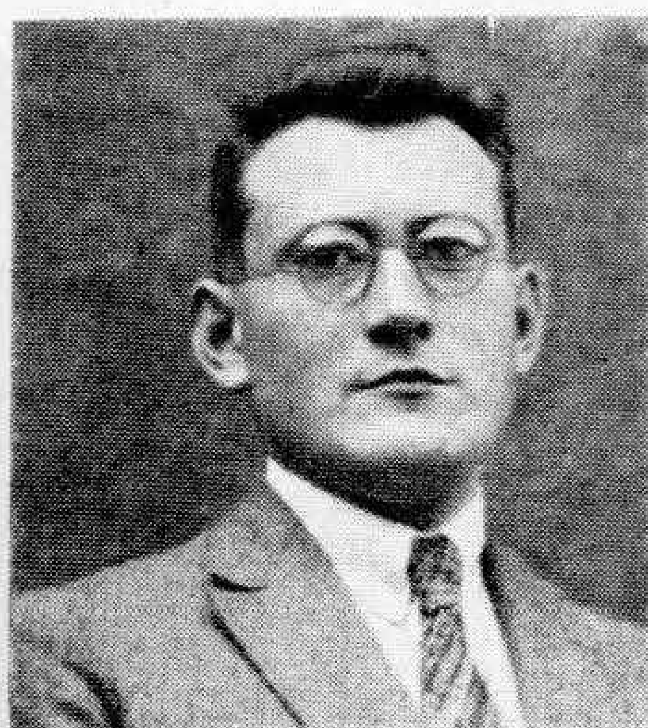
Friedrich Franke
Organist
Bad Köstritz



Walter Rau
Musiklehrer
Chemnitz



Hans Becker
Lehrer
Unterteutschenthal



Max Jentschura
Lehrer
Rudersdorf



Karl Schlegel
Musiklehrer
Recklinghausen



Hilmar Hofmann
Musiklehrer
Nordhausen/Th.

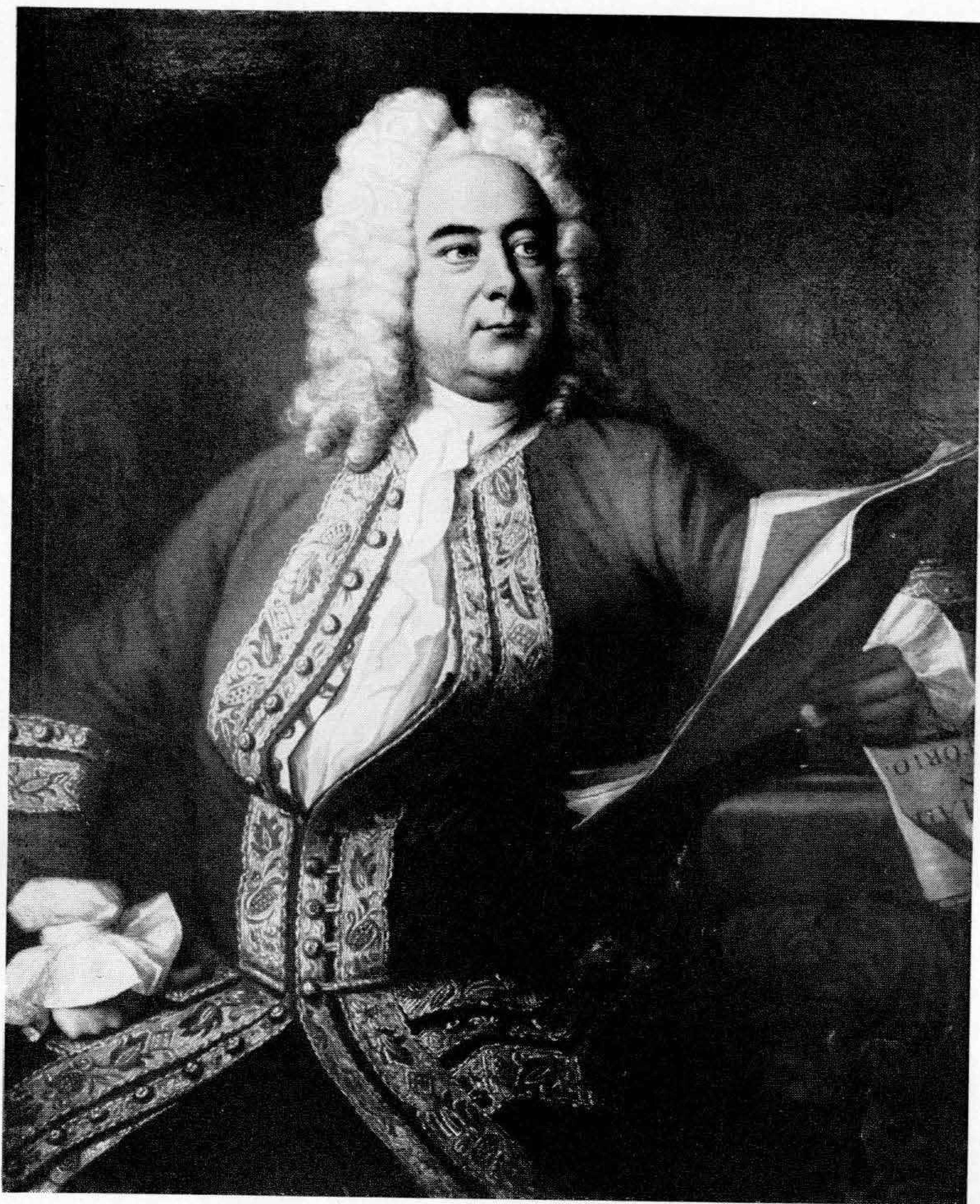
Rätsellöser-Stelldichein I



Johann Sebastian Bach

nach einer Bleistiftzeichnung von Schliek 1840

(Das Original befindet sich in dem Musiksaal der Thomasschule zu Leipzig)



Georg Friedrich Händel

nach einem Gemälde von Hudson



G. F. Händel
nach einer Kreidezeichnung
von H. E. von Wintter 1815



J. S. Bach
nach einem Gemälde von Haussmann
gestochen von F. W. Nettling 1802



J. S. Bach
nach einem von Dr. Fritz Volbach
aufgefundenen Ölbild



G. F. Händel
nach einem Gemälde von
Hardy 1790

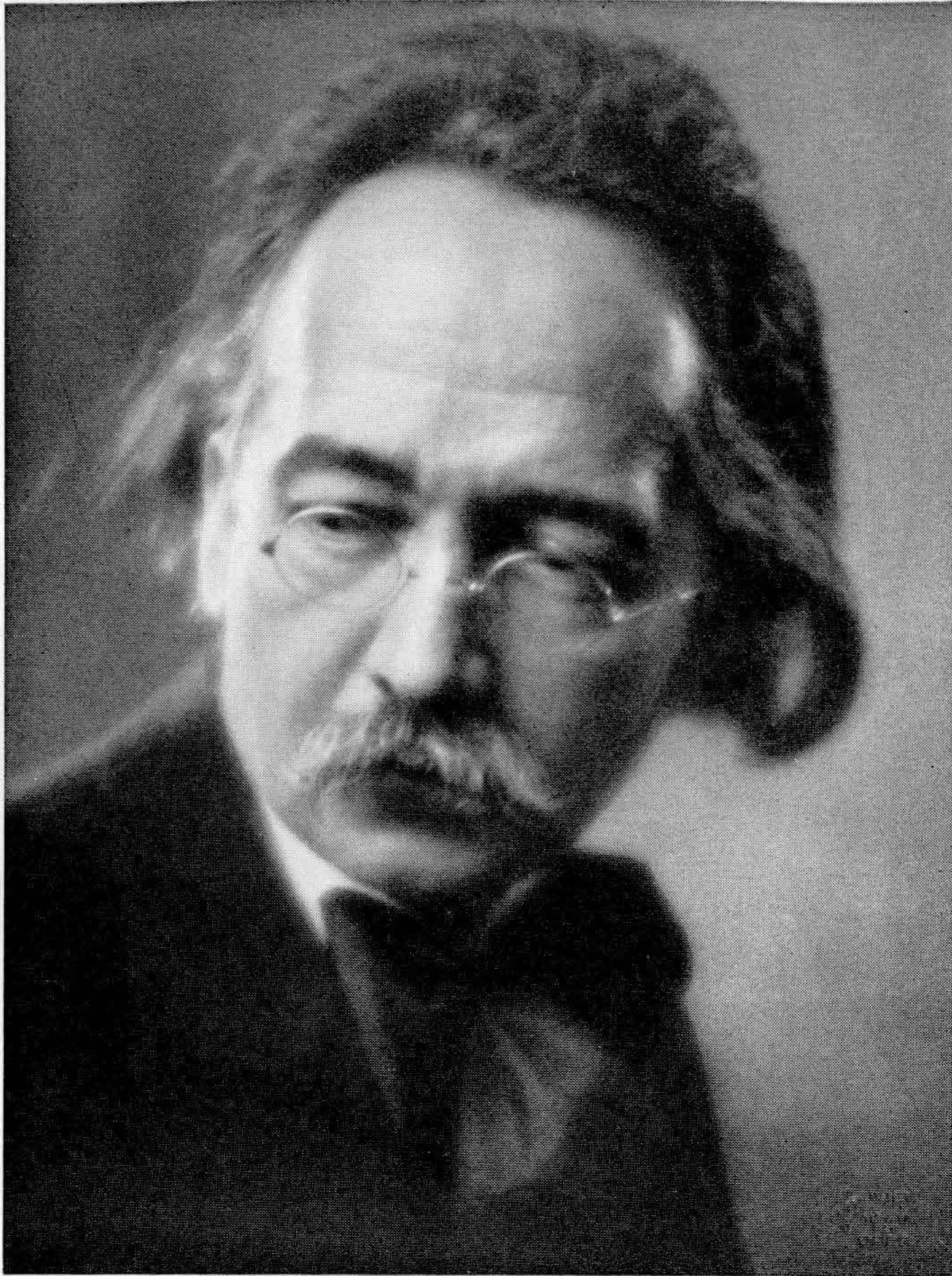
Wenig bekannte Bach- und Händel-Bildnisse



phot. Aug Roppelt

Franz Seraph Peter Kerschensteiner

geb. 9. November 1869, gest. 2. Februar 1935



Prof. Josef Pembaur

(geb. 20. April 1875)



Prof. Josef Pembaur

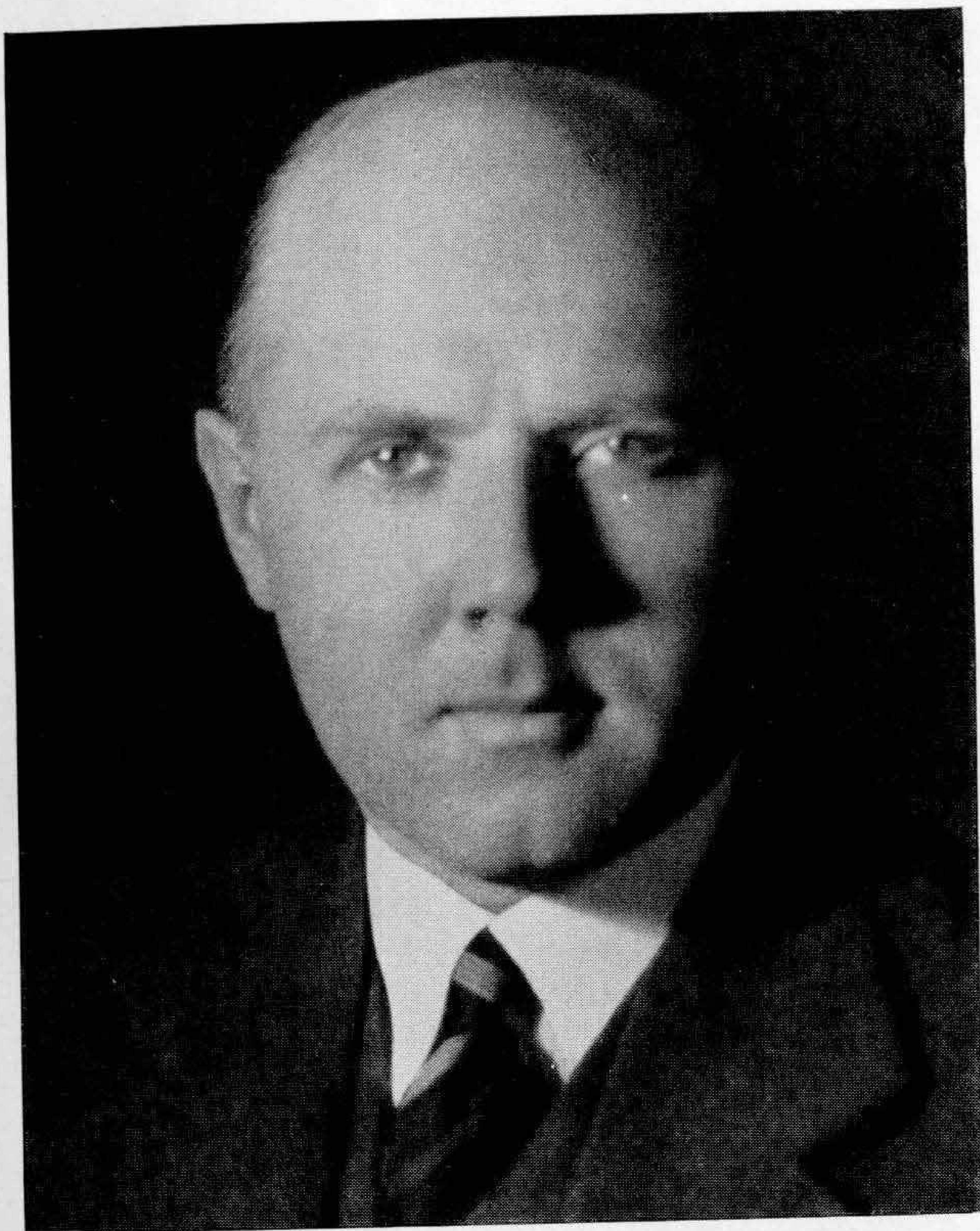
nach einer Zeichnung von Prof. Dr. Max Lange-München)



Prof. August Schmid-Lindner



Prof. Alfred Hoehn



Walter Gieseking


phot. Paul Schäfer Wiesbaden

Grete Altstadt-Schütze


Karl Hermann Pillney


Dorothea Braus


Willy Hülser

(Zu dem Aufsatz: Rudolf Stöppler, „Vier rheinische Pianisten")



Rosl Schmid



Erich Kloß



Prof. Franz Dorfmüller



Fritz Hübsch



phot. Anton Sahm, München

Emmy Braun

(Zu dem Aufsatz: Josef Klingenbeck: „Münchens pianistischer Nachwuchs")



Reichsleiter Alfred Rosenberg
bei der Festrede



Ausländische Gäste bei der Eröffnung der Händel-Gedenktage in Halle
(von links nach rechts: Mr. Flower, Frau Dr. Liebenam, Prof. Dr. Fausto Torrefranca-Mailand, Prof. Dr. Edward Dent-Cambridge, Prof. Dr. Woermann, Rektor der Universität Halle)

Zu dem Aufsatz: Hans Kleemann, „Händel-Gedenktage in Halle")



Gedenktafel am Geburtshause G. F. Händels zu Halle nach der Enthüllung



Kranzniederlegung am Händel-Denkmal in Halle

(von links nach rechts: Oberbürgermeister Dr. Dr. Weidemann, Prof. Dr. Edward Dent-Cambridge, Frau Dr. Liebenam, Prof. Dr. Fausto Torrefranca-Mailand)

(Zu dem Aufsatz: Hans Kleemann, „Händel-Gedenktage in Halle")



Kirchenmusikdirektor Karl Paulke

Leiter des Staatlichen Hamburger Kirchenchors



Der Staatliche Hamburger Kirchenchor

(Zu dem Aufsatz: Ferdinand Pfohl: „Der Staatliche Hamburger Kirchenchor")



Profeſſor Dr. Felix Oberborbeck
der Leiter der Staatlichen Hochſchule für Muſik zu Weimar.



Der Chor der Staatl. Hochſchule für Muſik zu Weimar
ſingt vor Staatsminiſter Wächtler beim Auszug in Weimar.

Zu den Aufsätzen: Felix Oberborbeck, „Grundsätzliches zur Thüringen-Fahrt der Weimarer Hochschule für Musik"
und Günther Köhler: „Die Thüringen-Fahrt"



Platzkonzert des Blasorchesters in Langenwiesen bei Ilmenau.



In fröhlicher Kolonne im Marschierrhythmus im Schloßhof zu Arnstadt.

Zu den Aufsätzen: Felix Oberborbeck, „Grundsätzliches zur Thüringen-Fahrt der Weimarer Hochschule für Musik" und Günther Köhler: „Die Thüringen-Fahrt"



Hofkapellmeifter Agoftino Steffani.
(1653—1728)



Epitaph für Agoftino Steffani im Dom zu Frankfurt am Main.

Zu dem Aufsatz: Jos. Gottlieb sen., „Ehrung eines großen Musikers nach 200 Jahren"



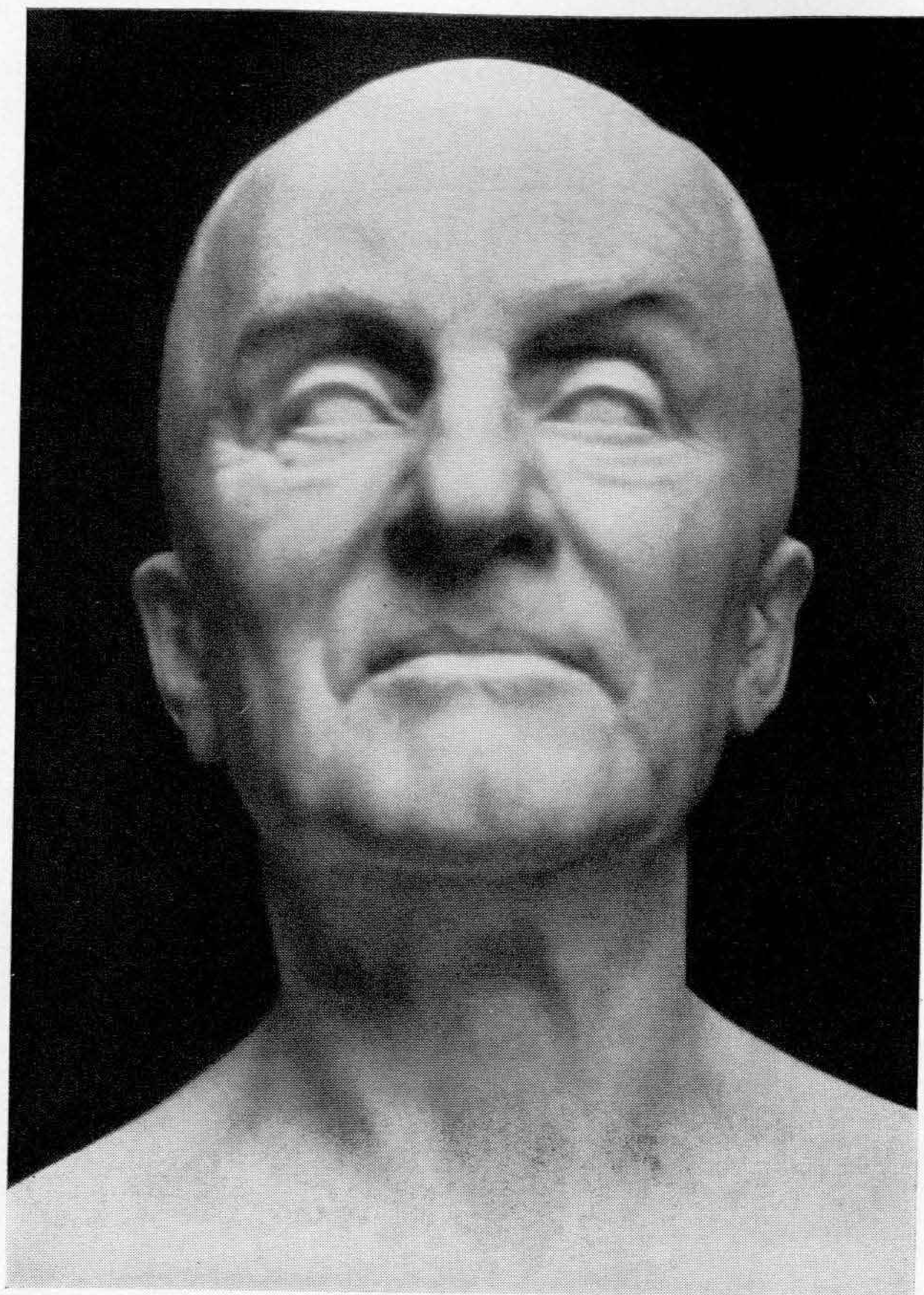
Phot. E. Himmelsbach-Lugano

Robert Boßhart



Phot. G. Raabe, Aachen

Peter Raabe



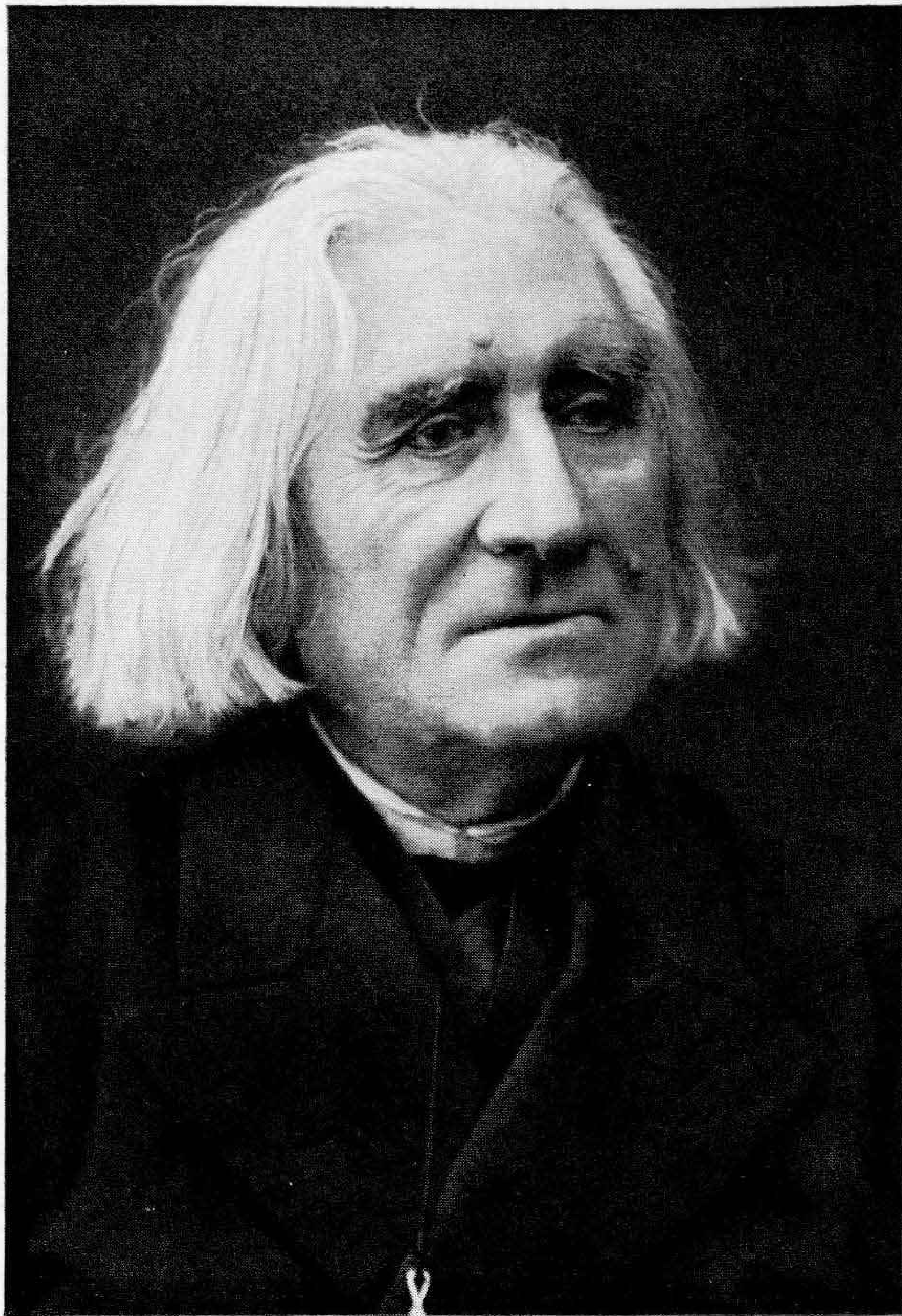
Anton Bruckner

Bildnisbüste von Prof. Felix Pfeifer, Leipzig



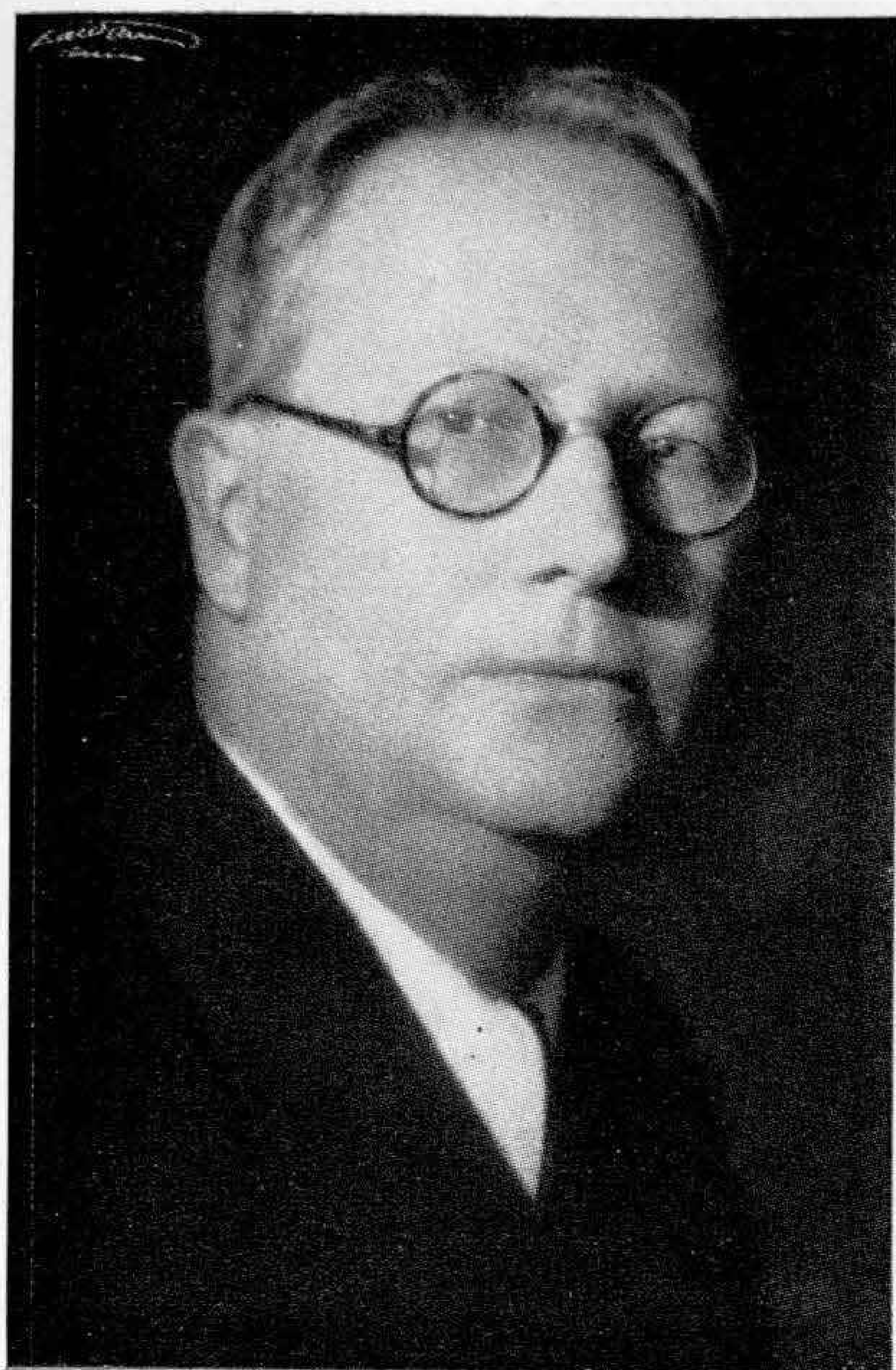
Eugen Jochum

Der Festdirigent des Hamburger Tonkünstlerfestes



Phot. L. Held-Weimar

Franz Liſzt



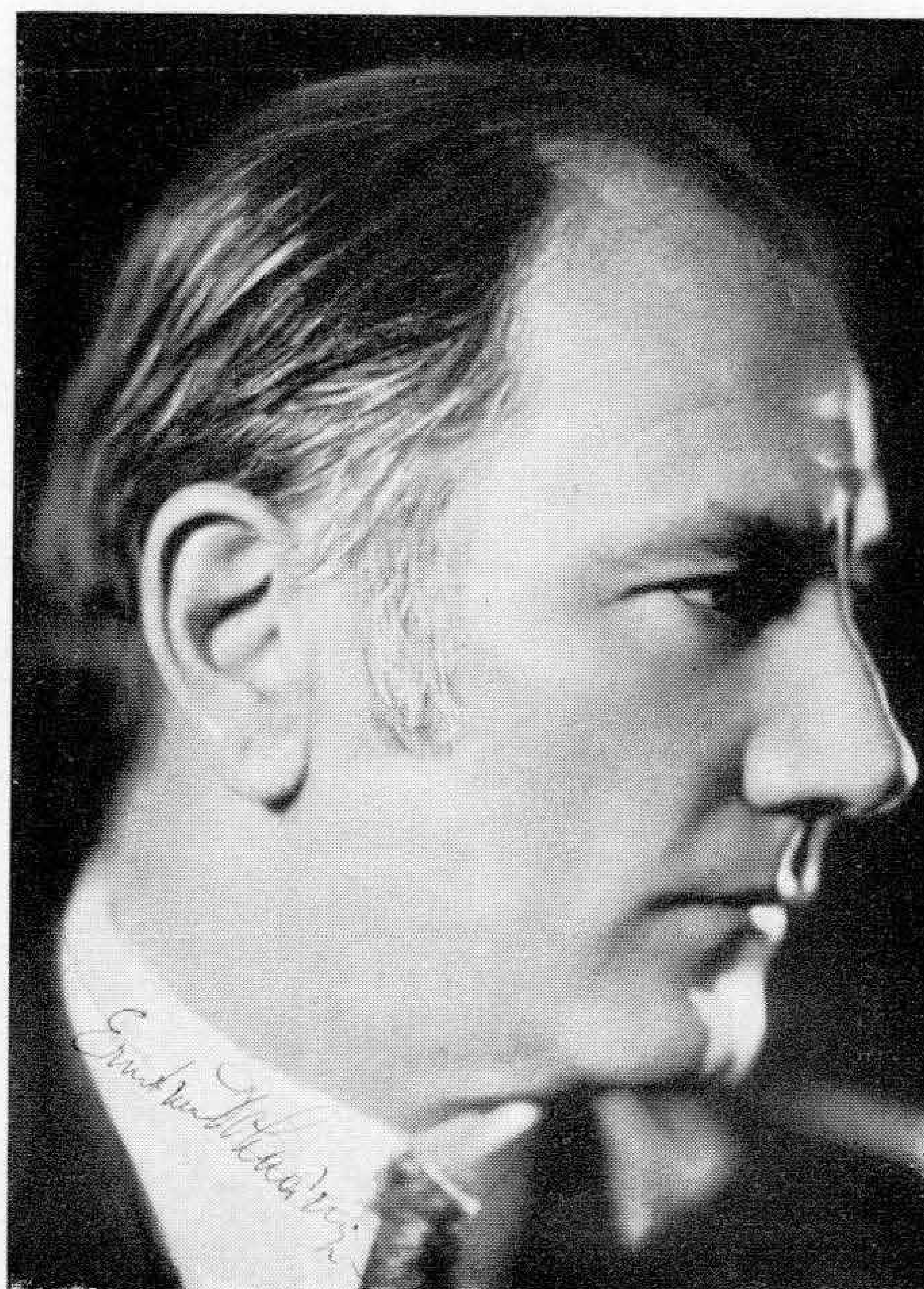
Franco Alfano
(Italien)



Friedrich Bayer
(Österreich)

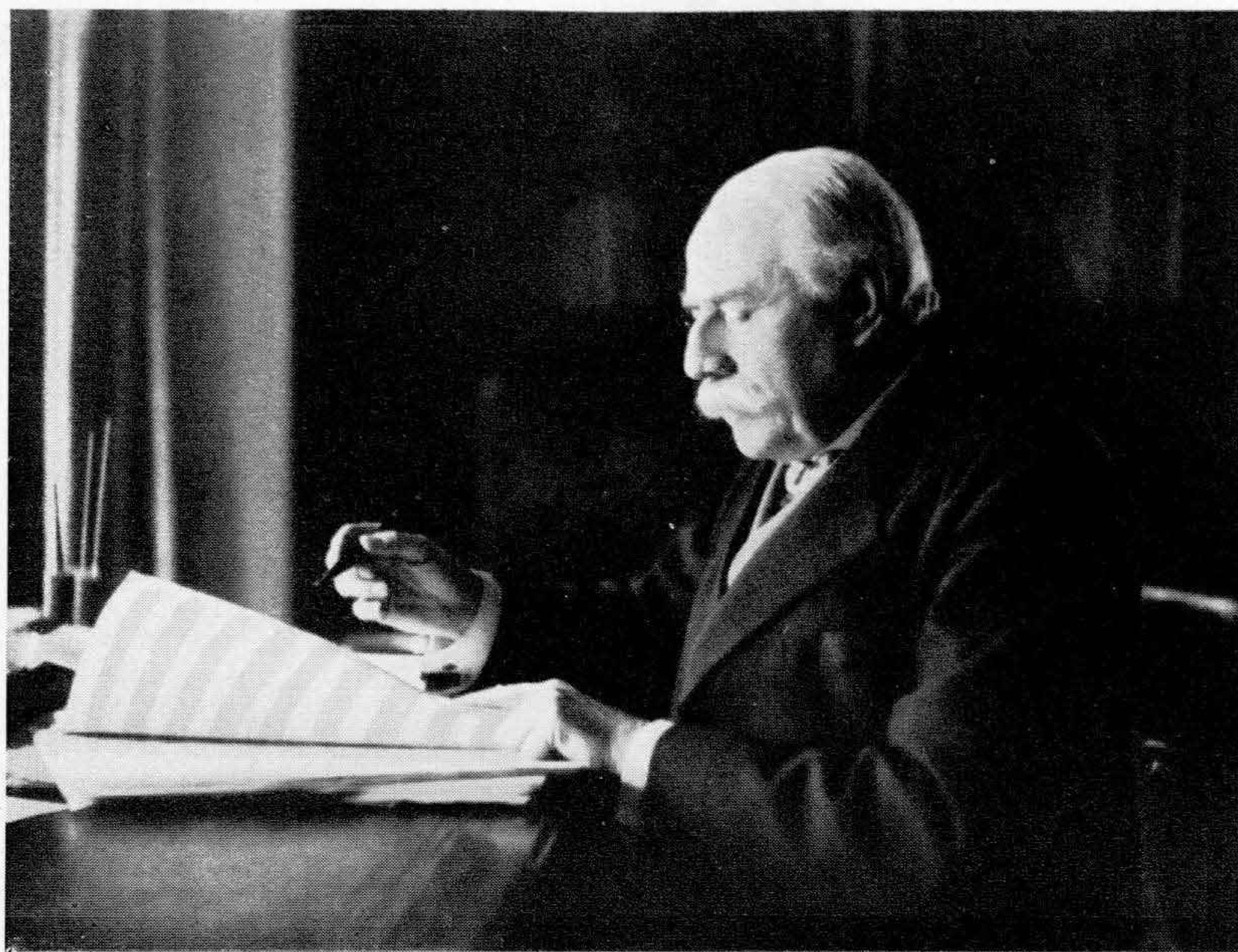


Jan Blockx
(Belgien)



Ernst von Dohnanyi
(Ungarn)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Phot. Lambert

Edward Elgar

(England)



Jens Laurfon Emborg

(Dänemark)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Manuel de Falla
(Spanien)



Joſeph Bohuslav Foerſter
(C. S R.)



Phot. Junker-Jensen, Kopenhgen

Louis Glaß
(Dänemark)



Jakov Gotovac
(Jugoslavien)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Phot. Suse Byk, Berlin

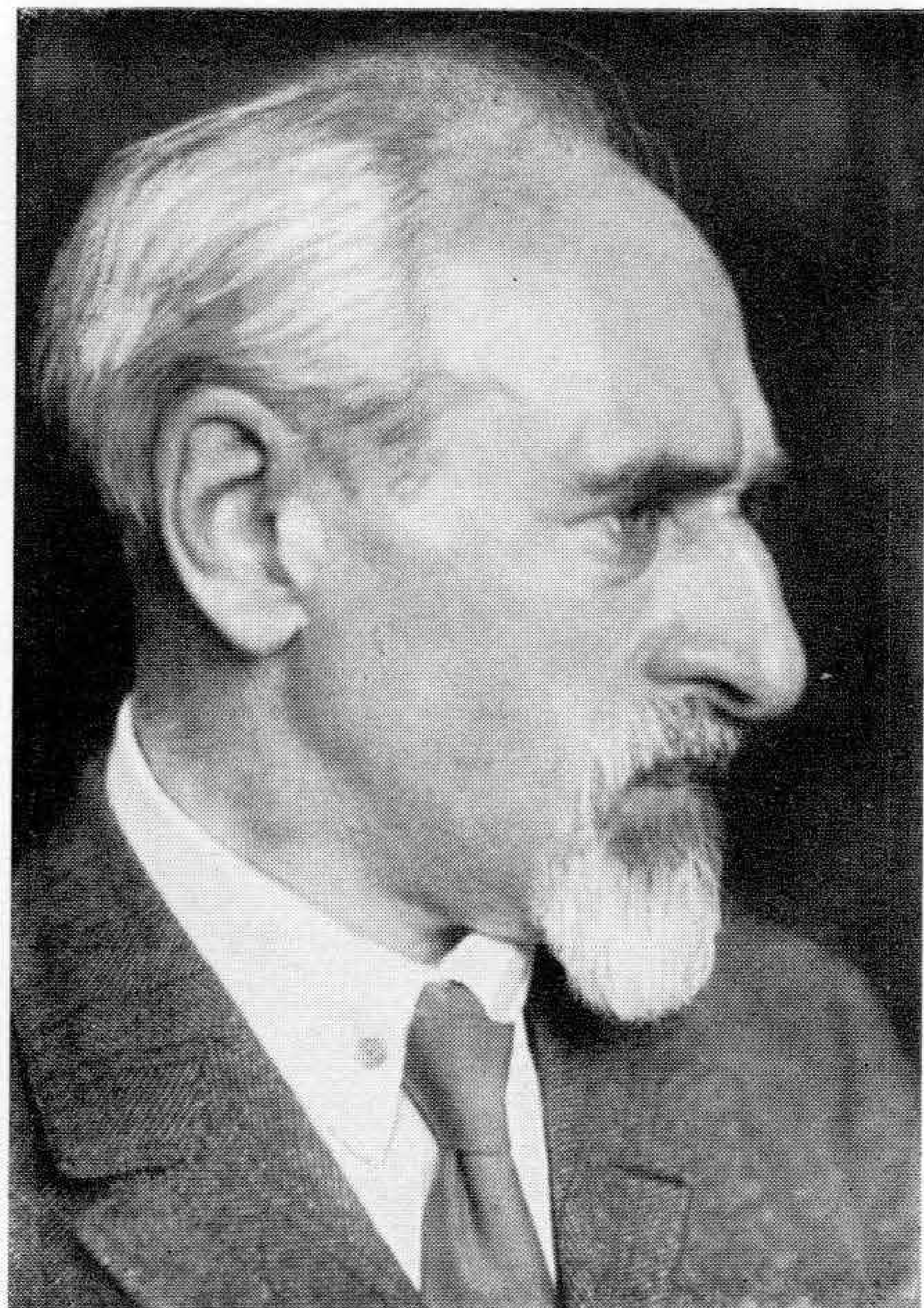
Paul Graener
(Deutschland)



Guſtav Holſt
(England)



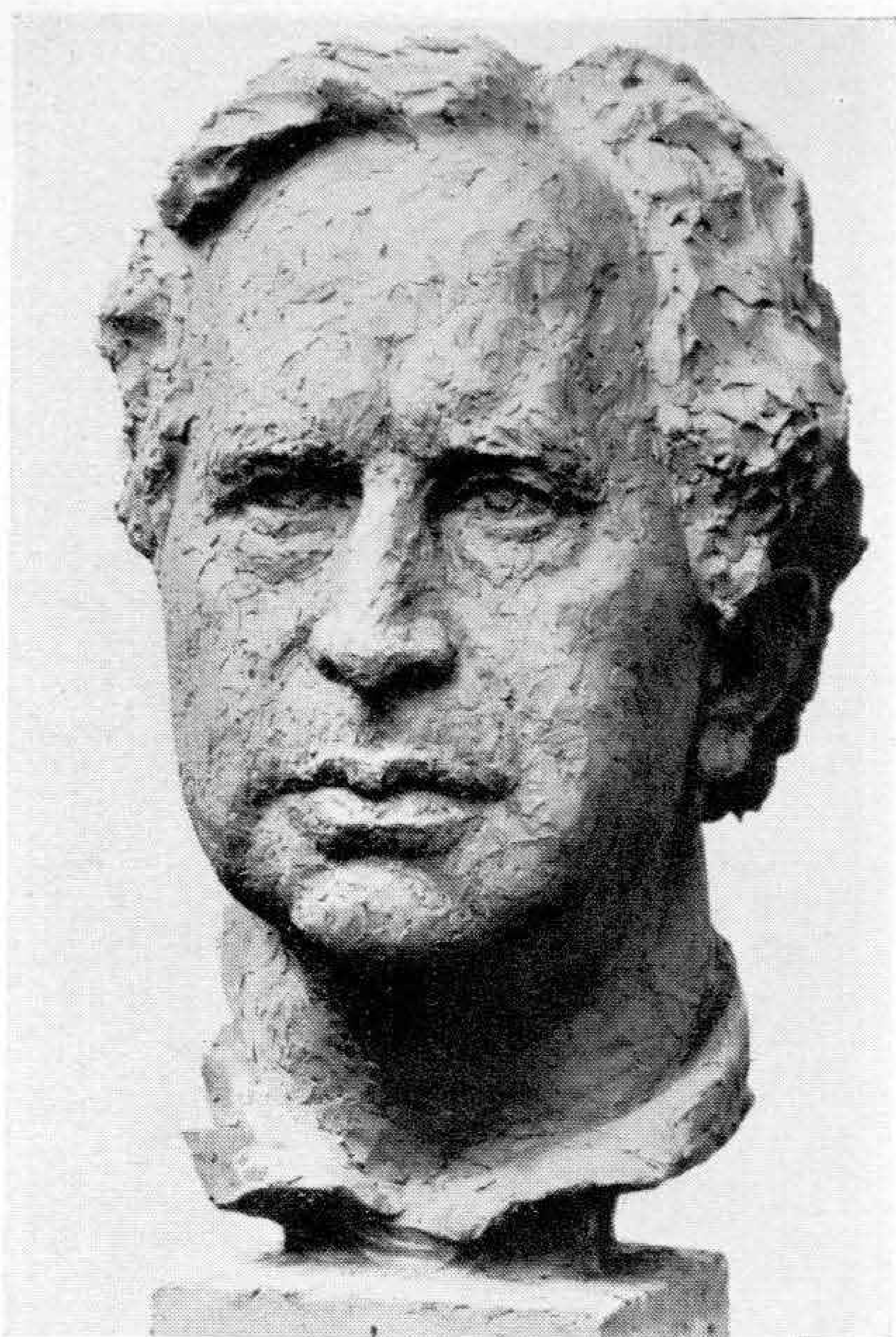
Marinus de Jong
(Belgien)



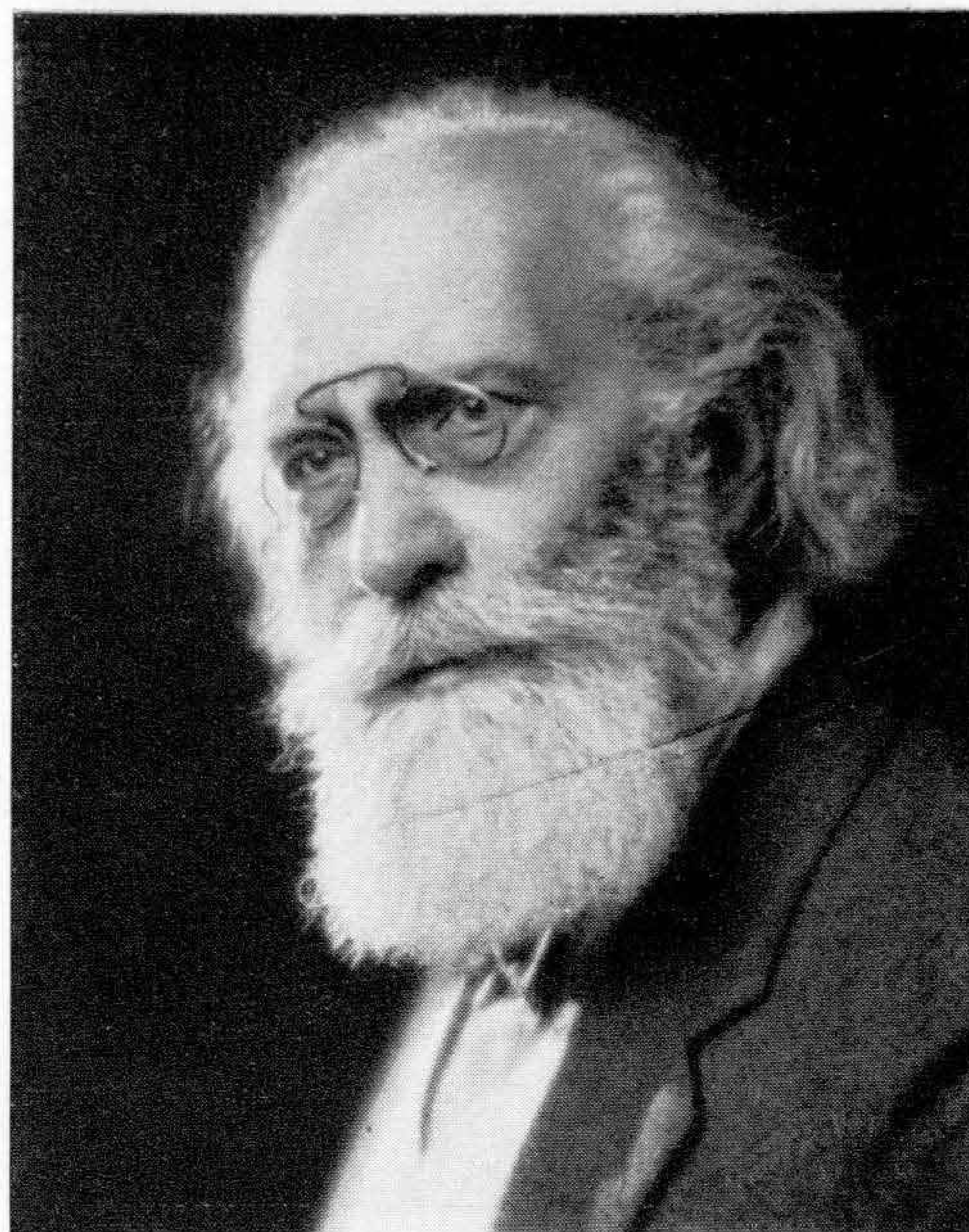
Phot. Domker, Berlin

Paul Juon
(Deutschrusse)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



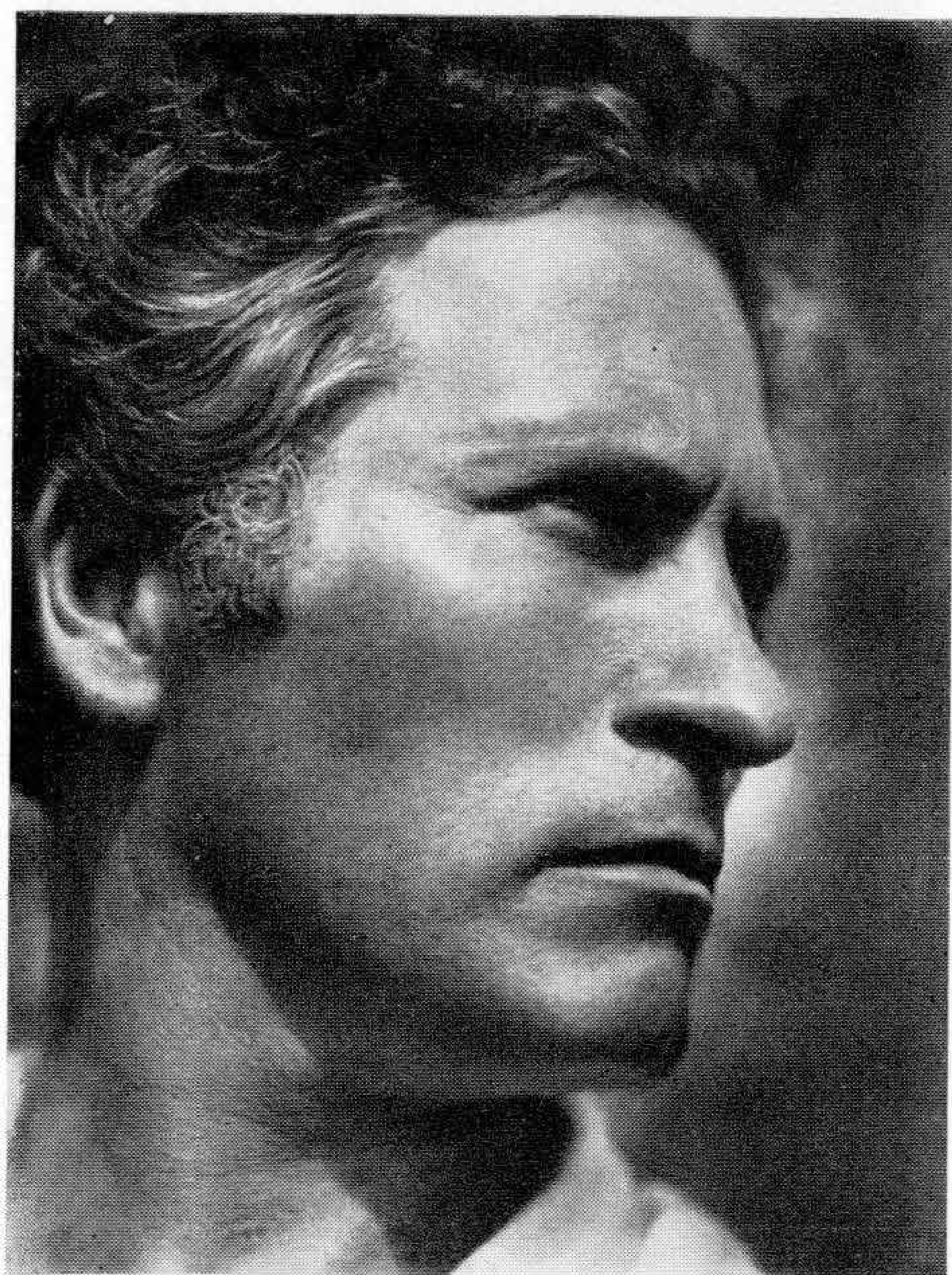
Heinrich Kaminski
nach einer Bildnisbüste von Prof. Reichert-Bielefeld
(Deutschland)



Phot. Fayer-Wien

Dr. Wilhelm Kienzl

(Österreich)



Yriö Kilpinen
(Finnland)



Zoltán Kodály
(Ungarn)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Joseph Marx
(Österreich)



Jon Leifs
(Island)



Stanislaw Moniuszko
(Polen)



Vitežslav Novák
(C. S. R.)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Hans Pfitzner

(Deutschland)



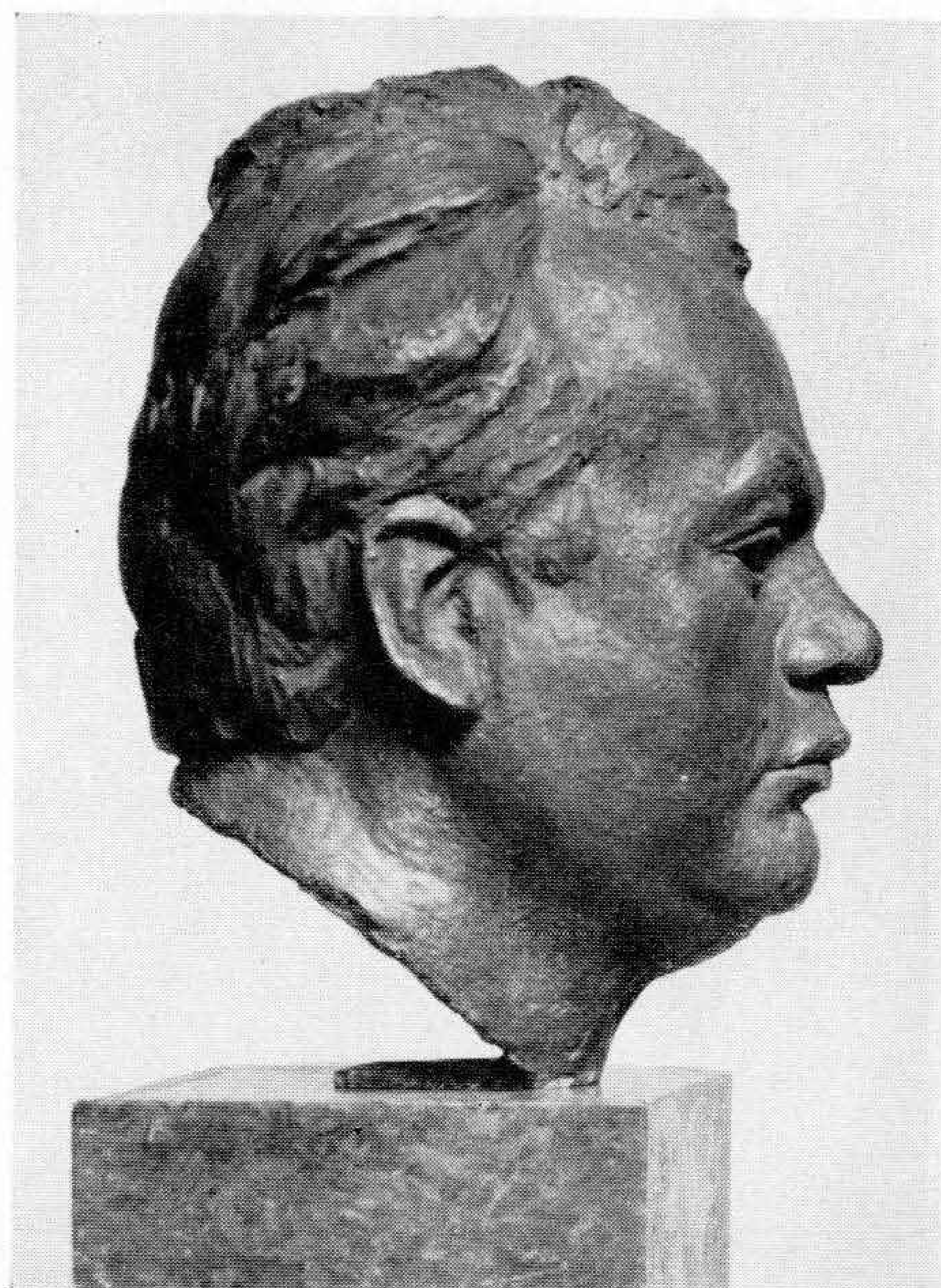
Ennio Porrino

(Italien)



Ture Rangſtröm

(Schweden)



Max Reger

nach einer Bildnisbüste von Prof. Georg Müller-München

(Deutschland)

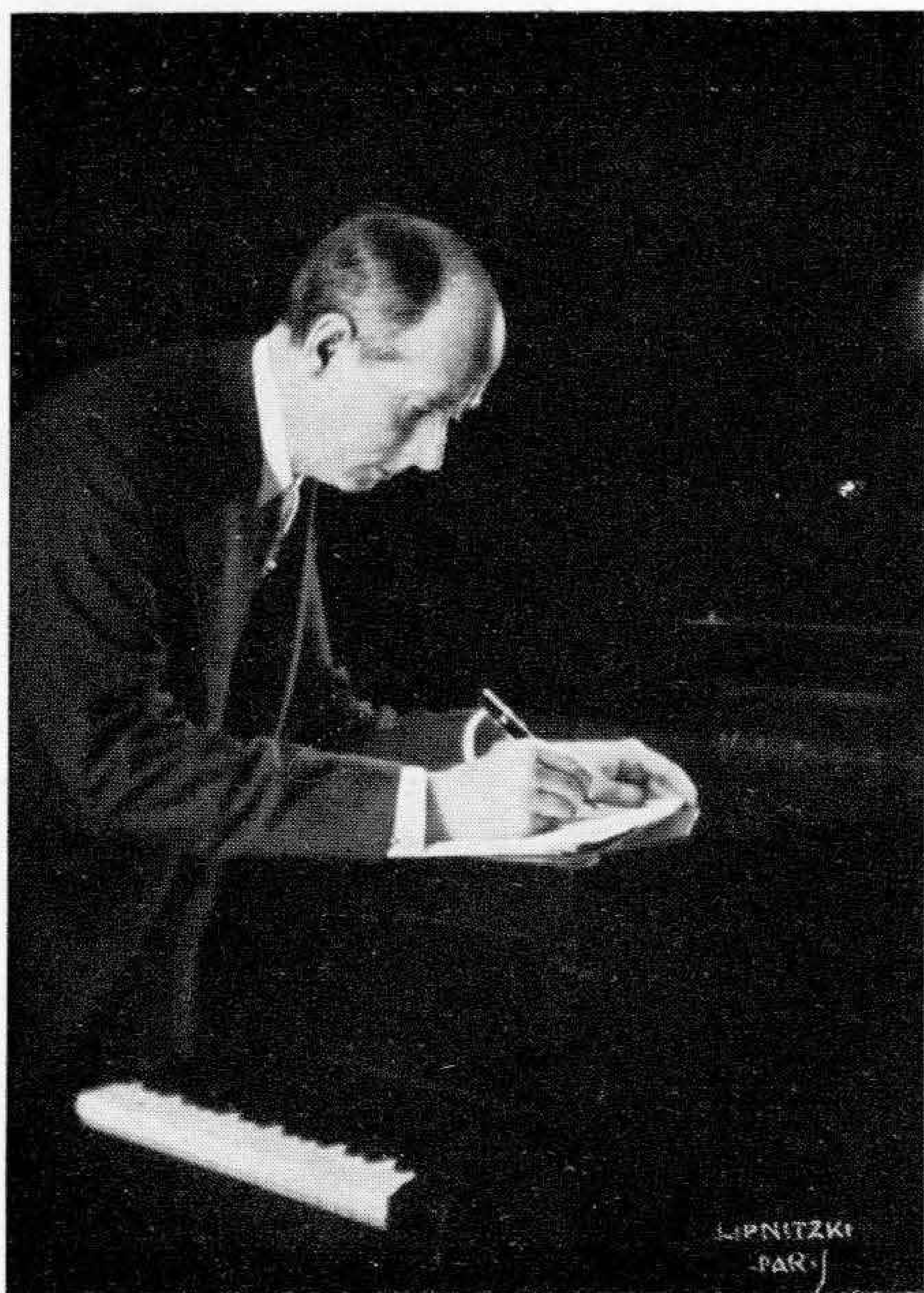
Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Albert Rouſſel
(Frankreich)



Ludomir von Rozycki
(Polen)



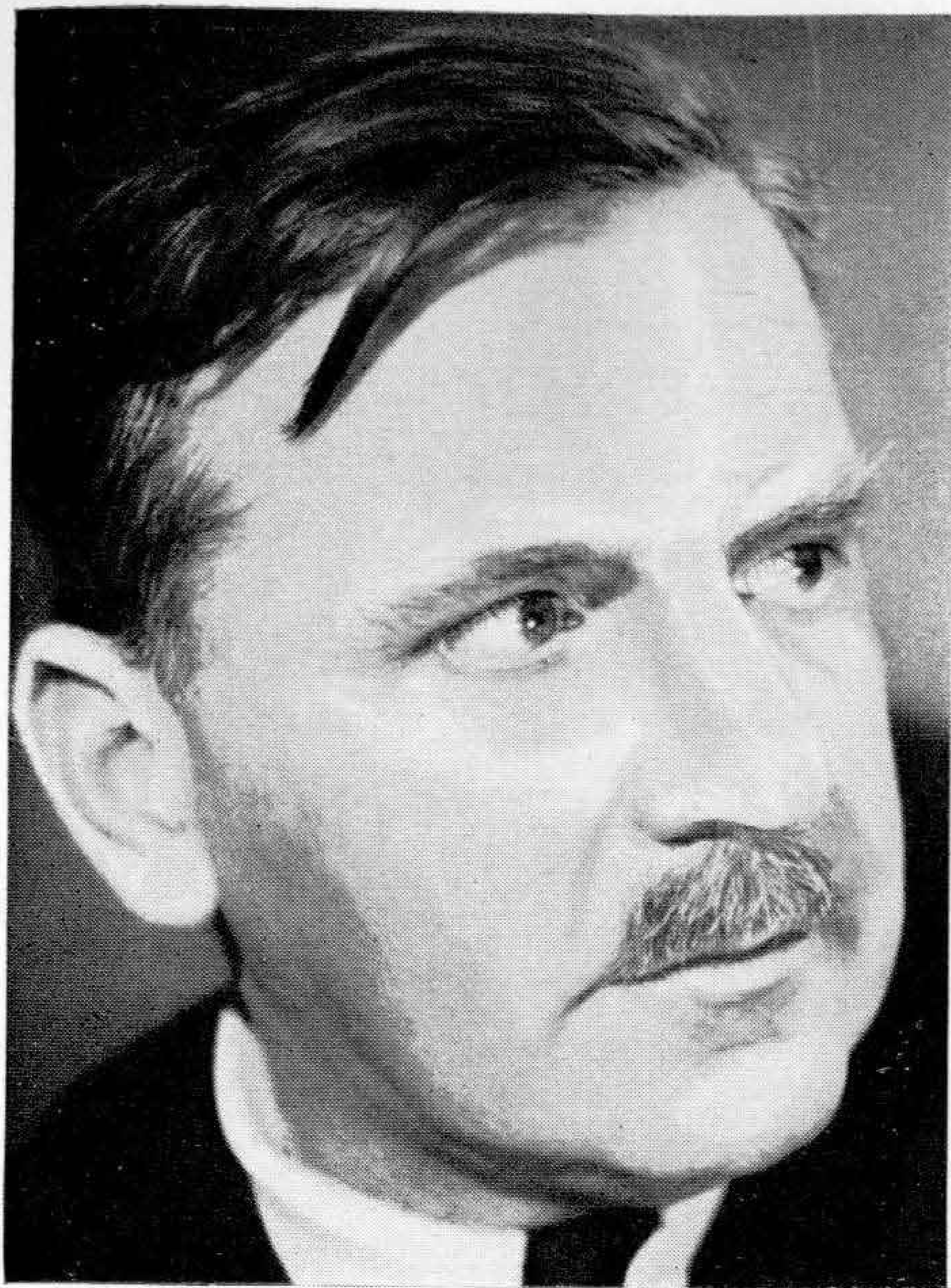
Guſtav Samazeuilh
(Frankreich)



Phot. H. Hurth, Berlin

Max von Schillings
(Deutschland)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Othmar Schoeck
(Schweiz)



Franz Schmidt
(Österreich)

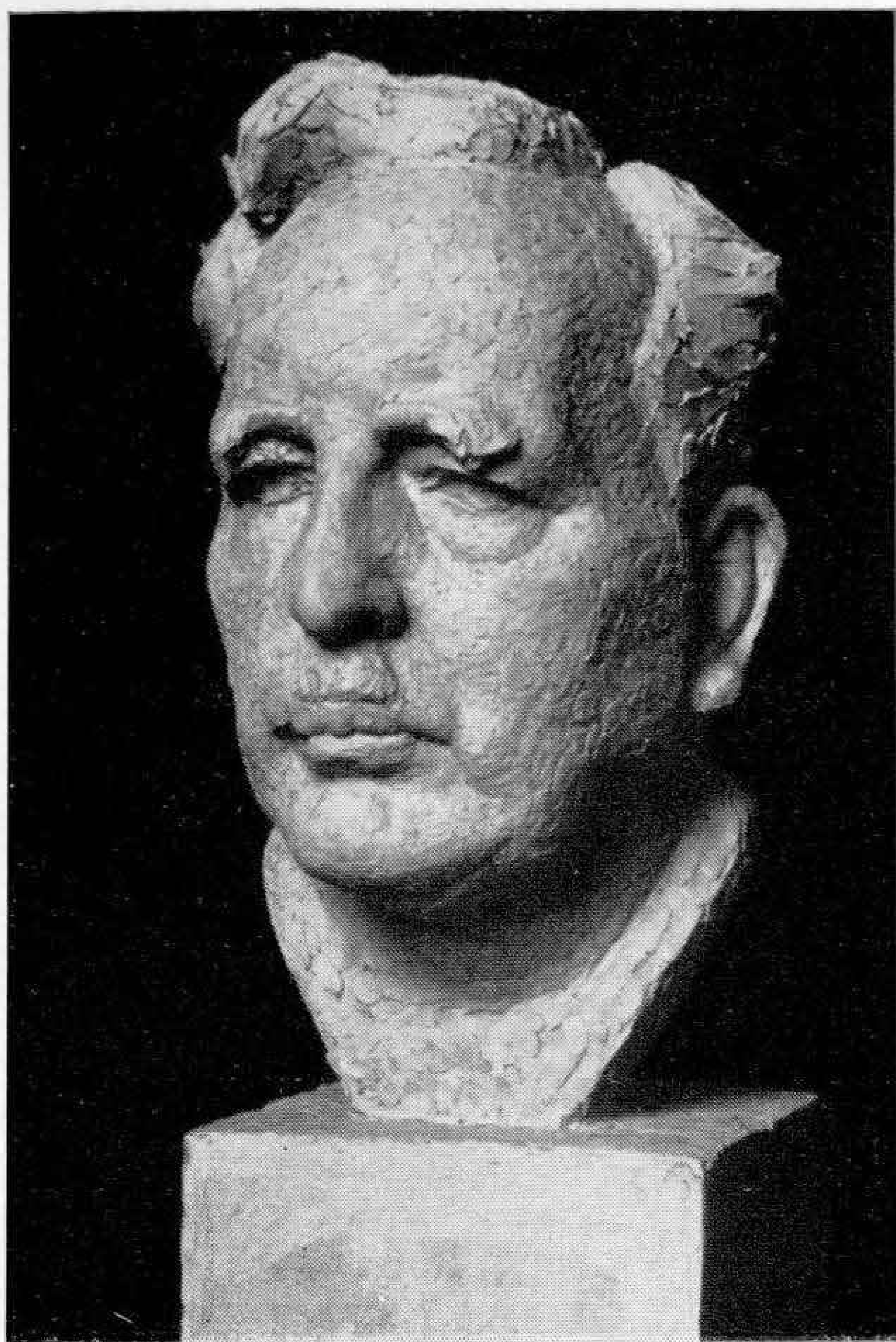


Georg Schumann
(Deutschland)



Jean Sibelius
(Finnland)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Ewald Straeßer
nach einer Bildnisbüste von Bildhauer Gustav Adolf Otto, Stuttgart
(Deutschland)



Max Trapp
(Deutschland)



Edward Verheyden
(Belgien)



Georg Vollerthun
(Deutschland)

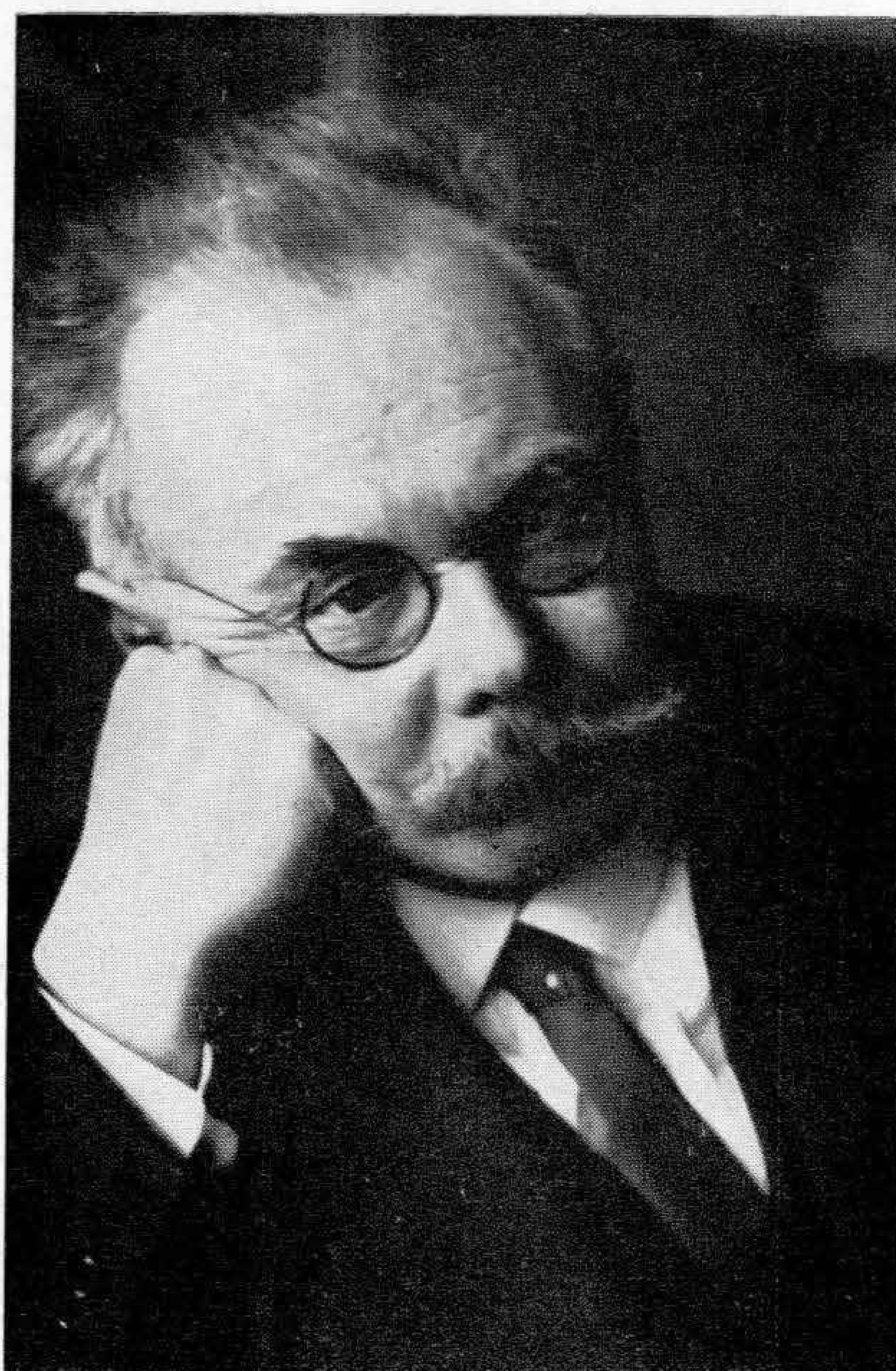
Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Julius Weismann
(Deutschland)



Eric Weſtberg
(Schweden)



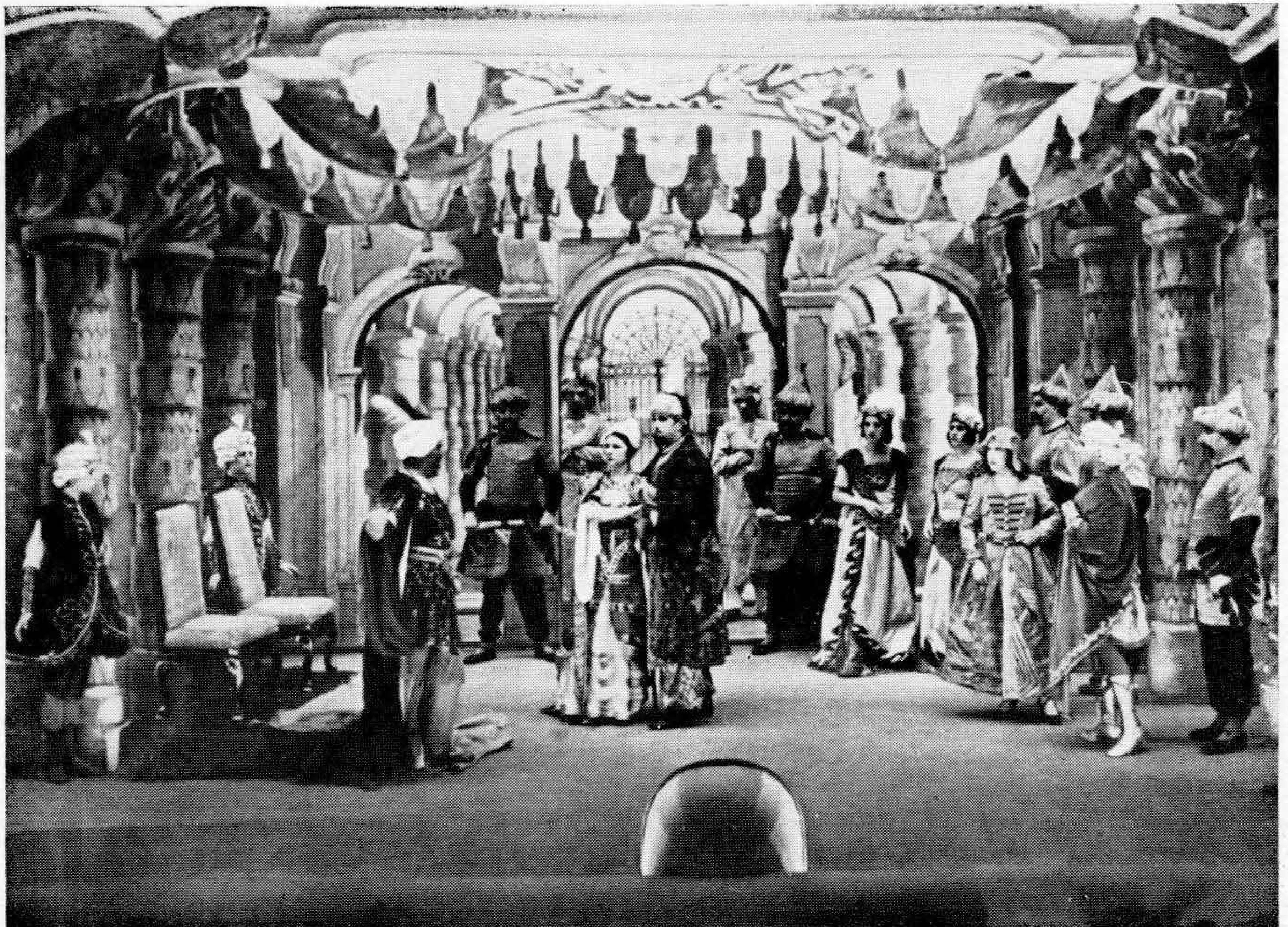
Richard Wetz
(Deutschland)

Komponisten des Hamburger Tonkünstlerfestes



Szenenbild aus Stanislaw Moniufzko „Halka“ (1. Akt).

(Deutsche Uraufführung an der Hamburger Staatsoper)



Szenenbild aus G. F. Händel „Tamerlan“.

(Aufführung im wiedereröffneten Celler Schloßtheater)



„CARNEVAL"

Kreidezeichnung von Prof. Hans Wildermann-Breslau



Phot. Dr. Moll-München

Werner Egk



Clemens Freiherr von Franckenstein

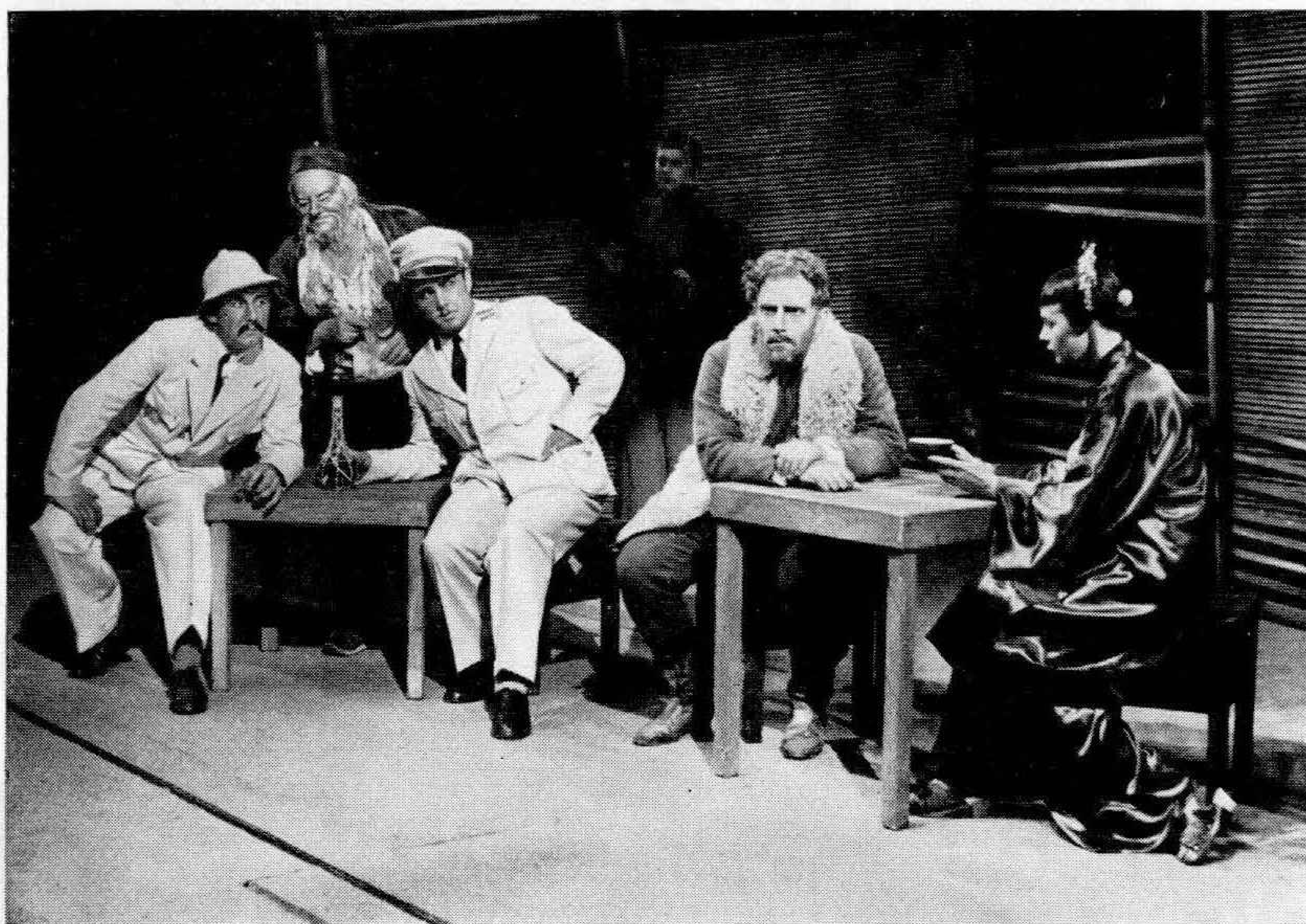
Generalintendant i. R.

Geboren 14. Juli 1875



Ludwig Maurick

der Komponist der erfolgreichen Oper „Die Heimkehr des Jörg Tilman"



Aus der Oper „Die Heimkehr des Jörg Tilman":

Die Werbeszene im Chinesischen Teehaus. In der Mitte Alfred Poell in der Titelrolle

BILDER VON DER 3. REICHSTAGUNG DER N.S.-KULTURGEMEINDE ZU DÜSSELDORF

(Phot. Martin Knauer, Düsseldorf)



Univ.-Prof. Dr. Max Schneider

Geboren 20. Juli 1875



Verleihung der Brahms-Medaille im Hamburger Rathaus

Von links: S. von Hausegger, Bedford, Hans Pfitzner, Josef Haas, E. von Recznicek



Intendant Strohm Max Donisch E. von Recznicek

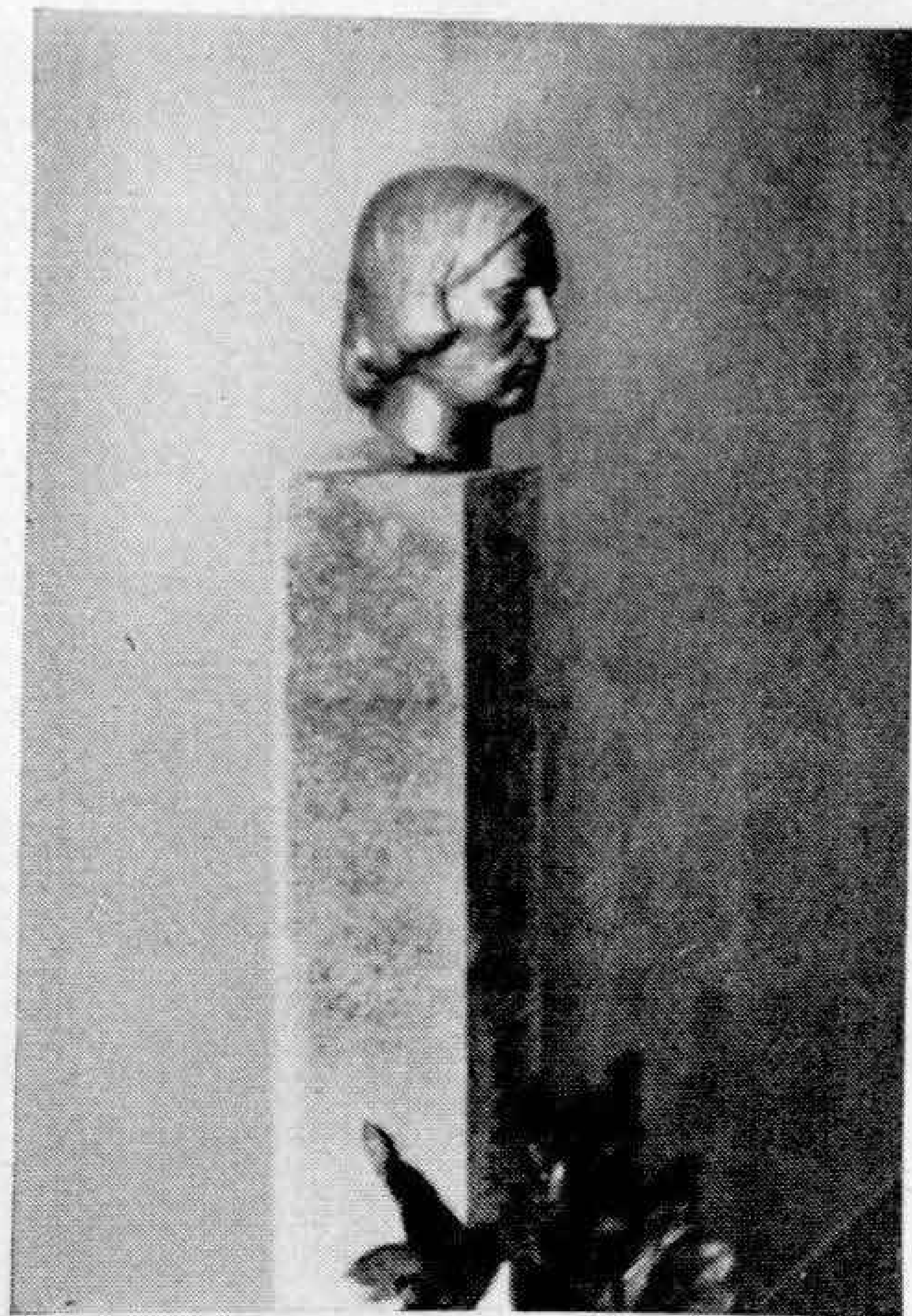


Bei einem Fest im Hause von Konsul Gartmann

Von links nach rechts: E. von Recznicek, Lualdi-Italien, Frau Gartmann, Konsul Gartmann, Prof. Dr. Wilhelm Kienzl, (nach dem Bedienenden) Dr. von Kleinschmitt, Siegmund von Hausegger, regierender Bürgermeister Krogmann, mit Rücken Frl. von Recznicek und Max Donisch

BILDER VOM HAMBURGER TONKÜNSTLERFEST DES A. D. M.

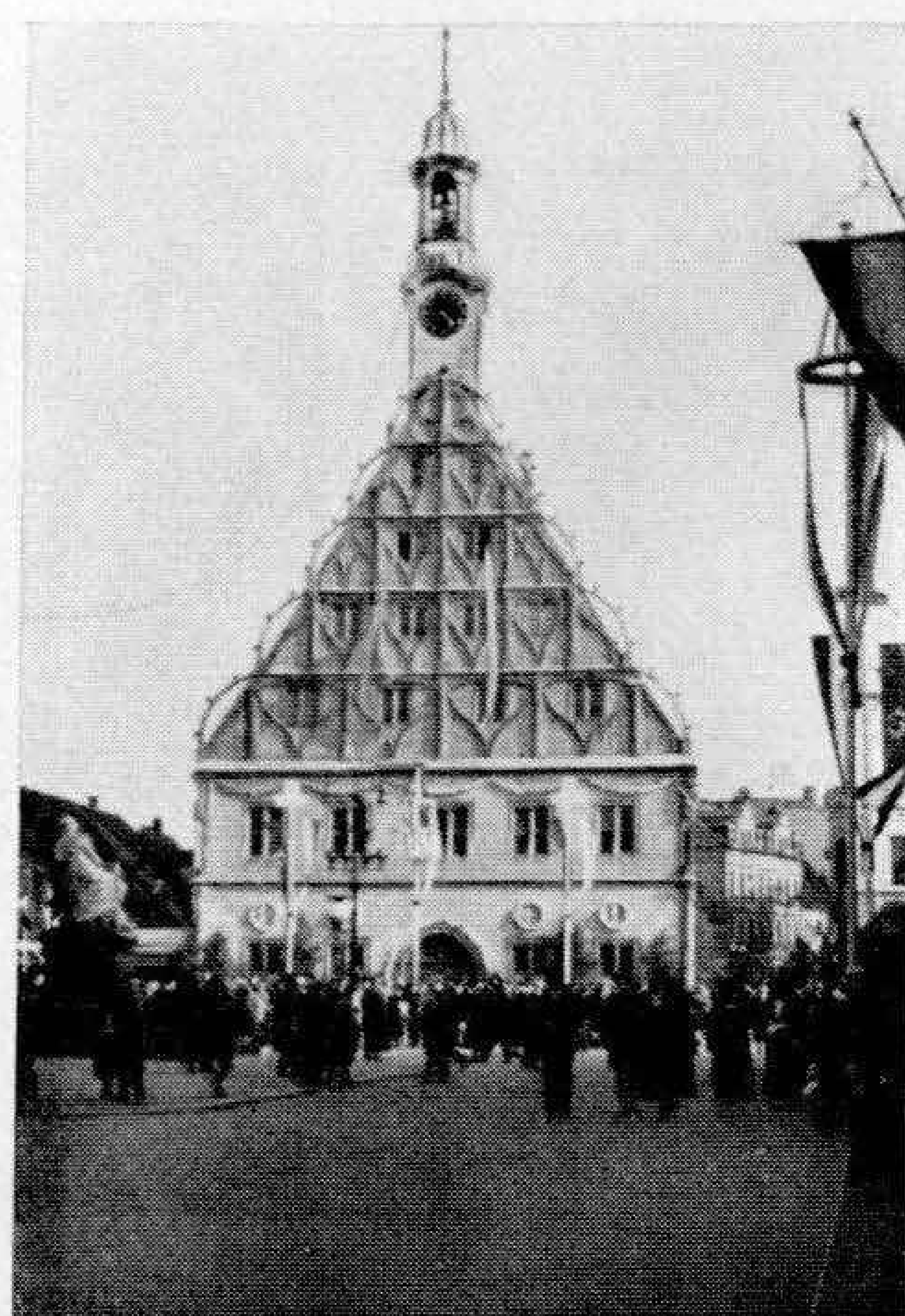
(Phot. Jos. Scherer, Hamburg)



Schumann-Büste von Edmund Schorisch-Zwickau
im Schumann-Gedenkzimmer



Musikdirektor Kurt Barth bei seiner
Rede am Schumann-Denkmal



Blick auf das Gewandhaus und das
Robert Schumann-Denkmal



Eugenie Schumann beim Fest

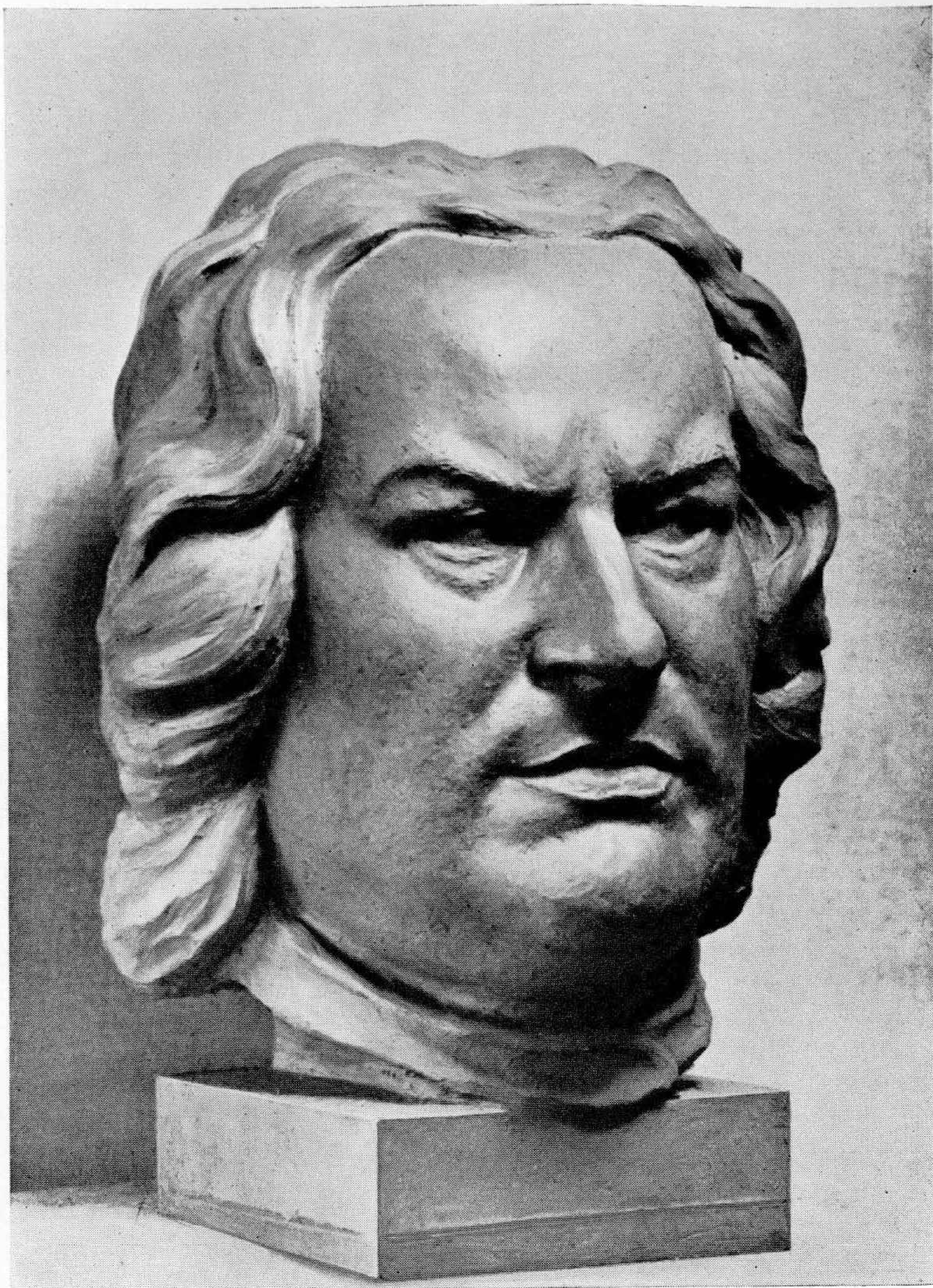
BILDER VOM ZWICKAUER SCHUMANN-FEST



Johann Sebaſtian Bach

„Die tiefſte Stunde" — h moll Meſſe: Crucifixus etiam pro nobis

Von Prof. Hans Wildermann



Johann Sebastian Bach

Büste von Prof. Hans Haffenrichter



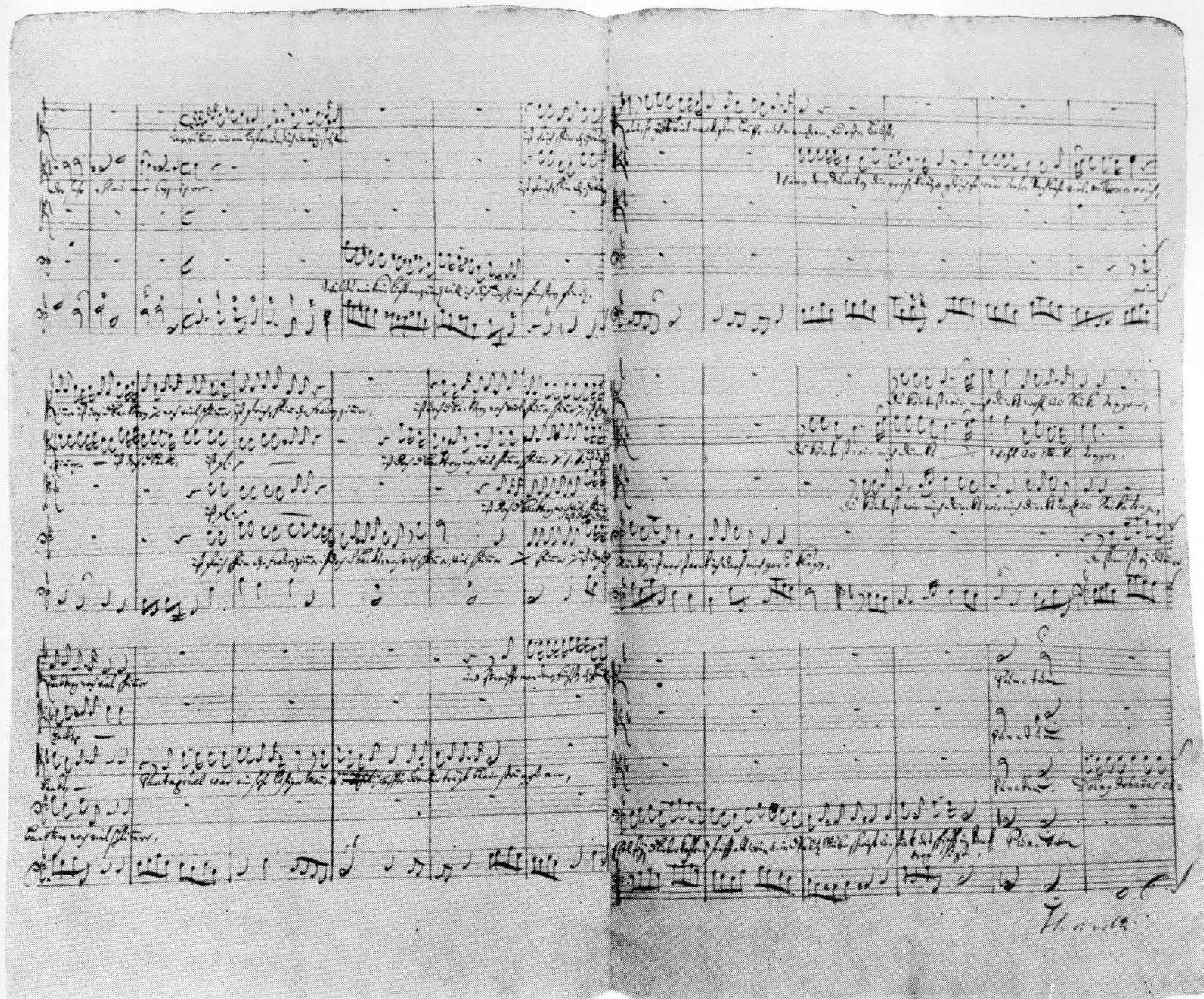
Phot. E. Hoenisch-Leipzig

Prof. D. Dr. Karl Straube dirigiert den Thomanerchor



Phot. F. A Stenzel-Leipzig

Der Führer im 3. Orchesterkonzert



Phot. Genthe & Rosahl-Leipzig

Aus dem „Hochzeits-Quodlibet" von Johann Sebastian Bach
Im Besitze der Stadtbibliothek Leipzig



Phot. Weltbild G. m. b. H.

Scene aus „Der Thomaskantor“ von Arnold Schering

Aufführung im „Alten Theater“ zu Leipzig anläßlich des Reichs-Bachfestes mit Dietrich vom Oppen als Bach





Phot. F. A. Stenzel-Leipzig

Die Bach-Plakette der Stadt Leipzig





Phot. Keyston View Company

Gedenkmedaille zum 250. Geburtstag Joh. Seb. Bachs

Geschaffen von Bildhauer Karl Goetz-München — Geprägt vom Bayerischen Münzamt

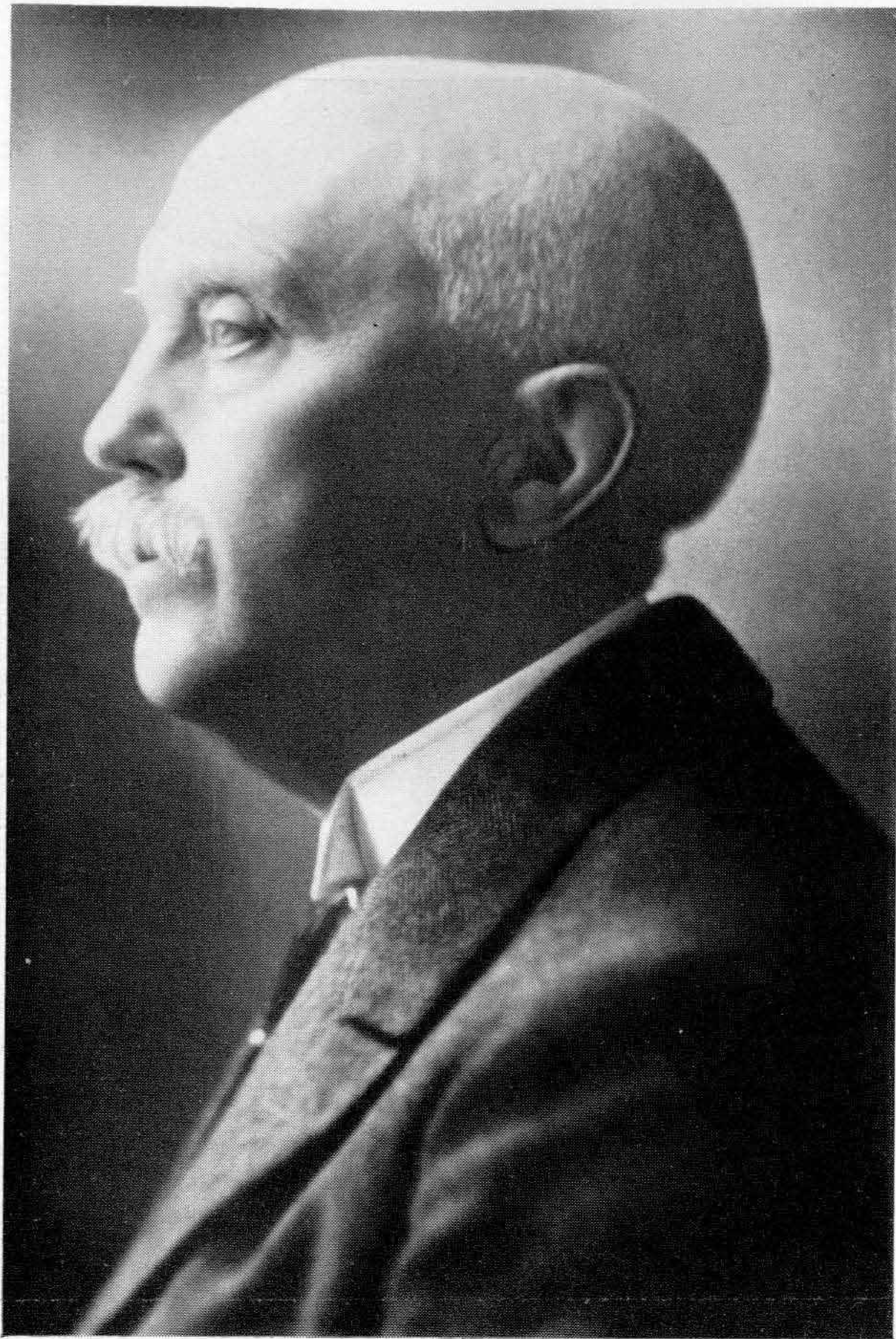


August Reuß †

Geboren 6. März 1871 — gestorben 18. Juni 1935

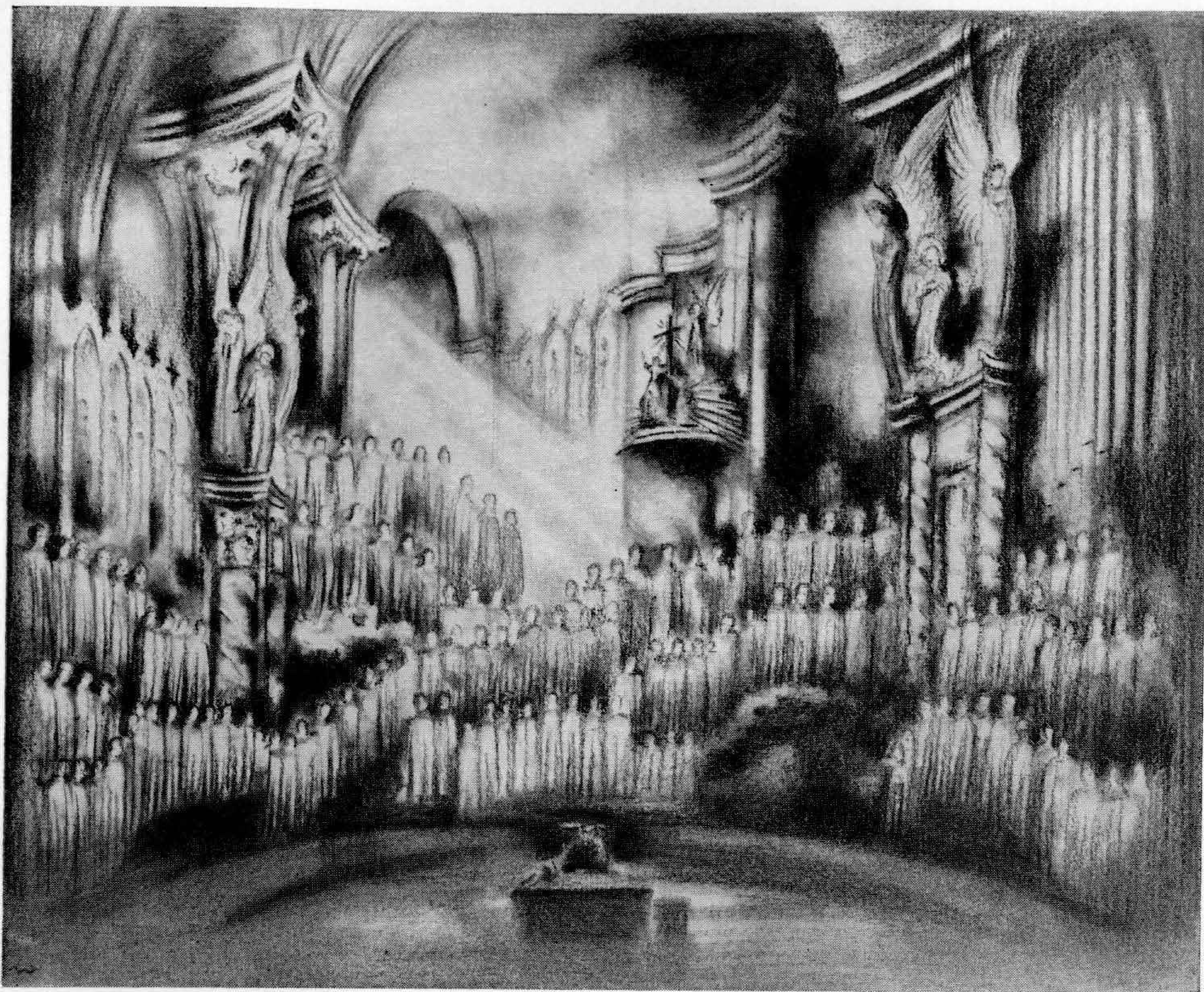


Gerhard von Keußler



Prof. Bram Eldering

Geboren 8. Juli 1865



Hans Pfitzner, „Palestrina", 1. Akt, „Die Messe".
Bühnenbild von Prof. Hans Wildermann-Breslau (1932).



GMD Profeſſor Dr. Peter Raabe



GMD Profeſſor Hermann Abendroth

DIE DIRIGENTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES

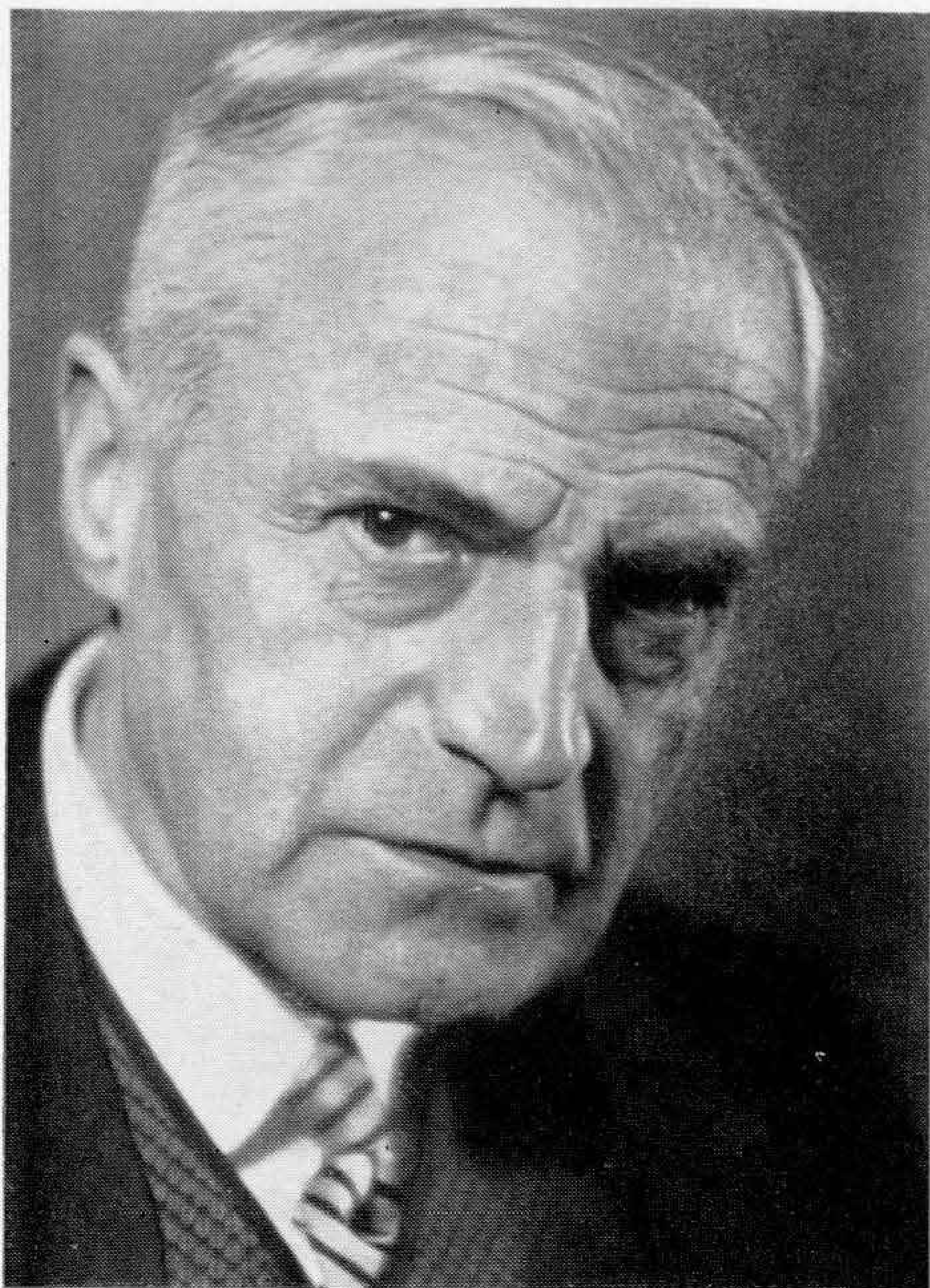


Hans Brehme



Philipp Jarnach

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



Walter Lampe



E. G. Klußmann



Hans Lang

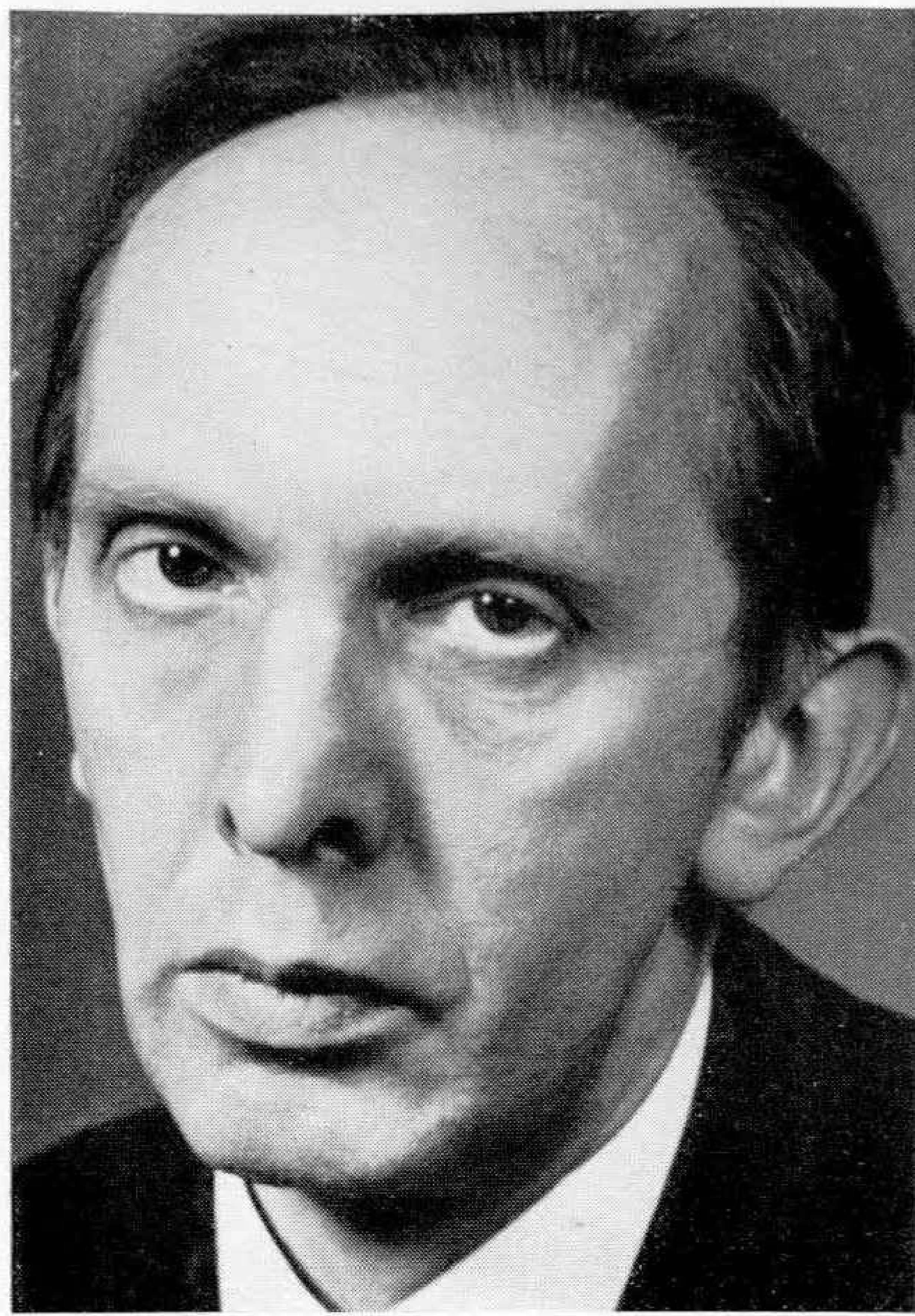


Philipp Mohler

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



Ernst Pepping



Wilhelm Peterſen



Wilhelm Rieth



Felix Petyrek

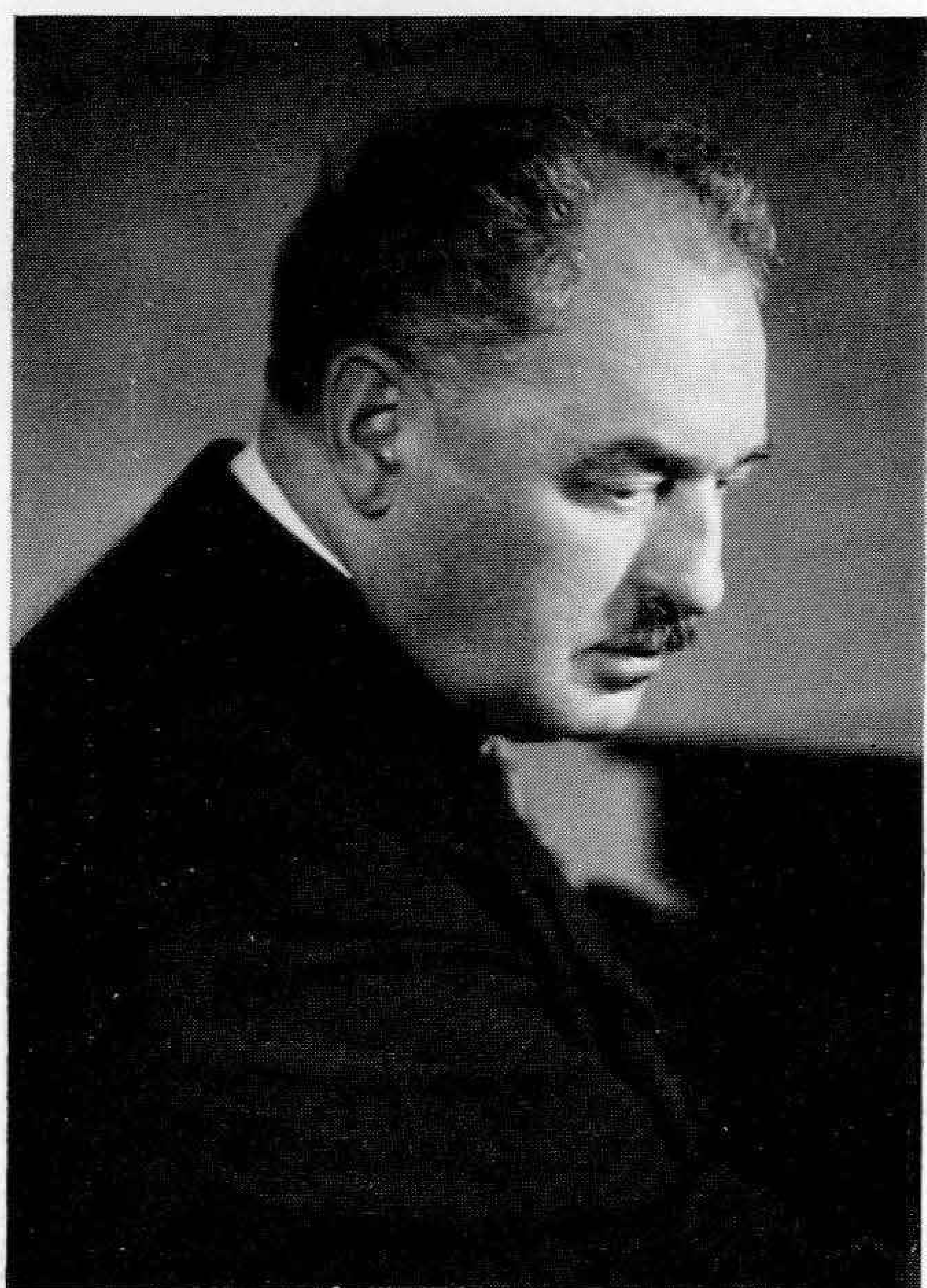
KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



Hans F. Schaub



Hans Sachſſe



Heinrich K. Schmid

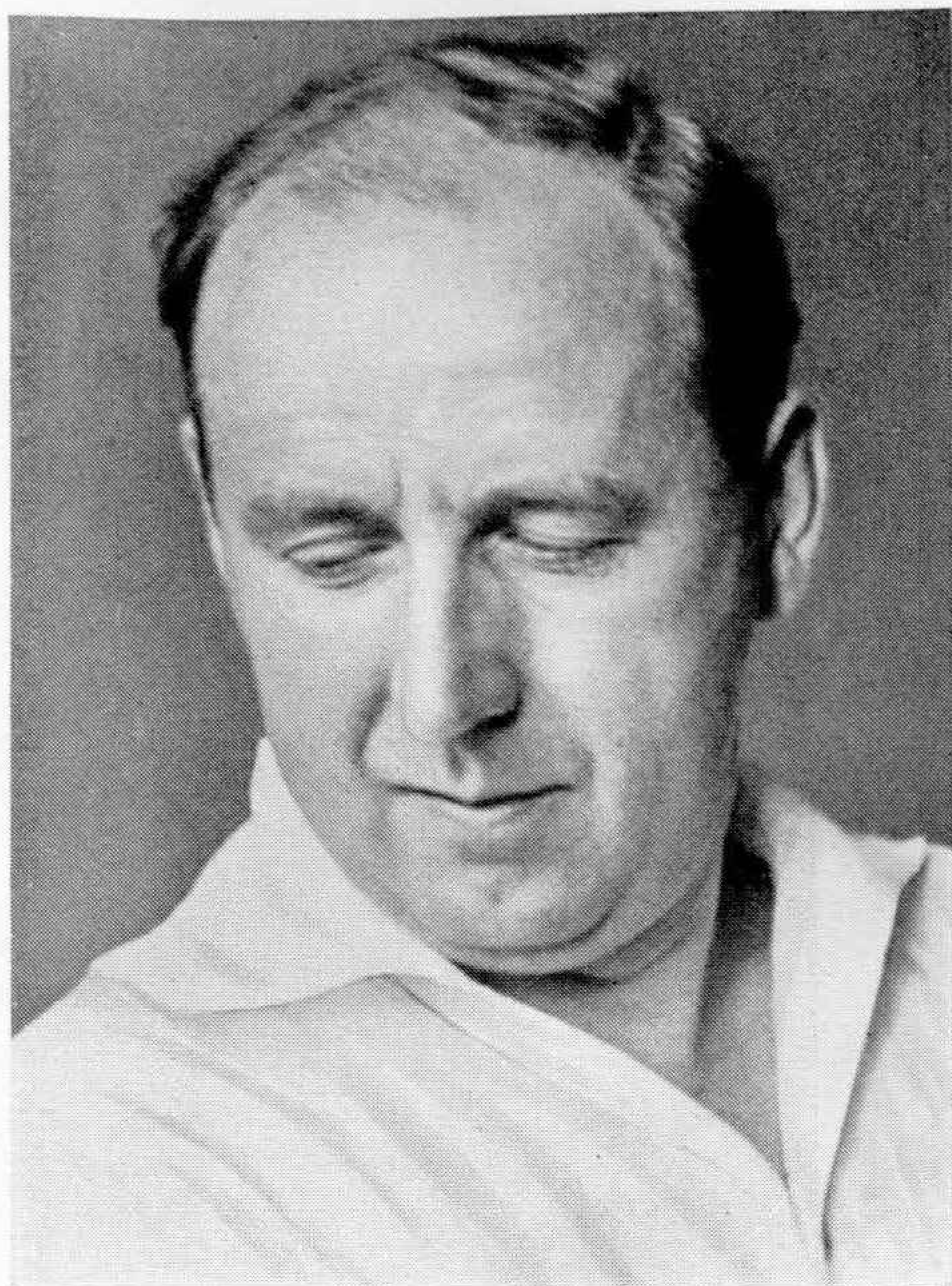


Hermann Schröder

KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



Rudolf Siegel



Hermann Simon



Albert Weckauf



Hermann Zilcher

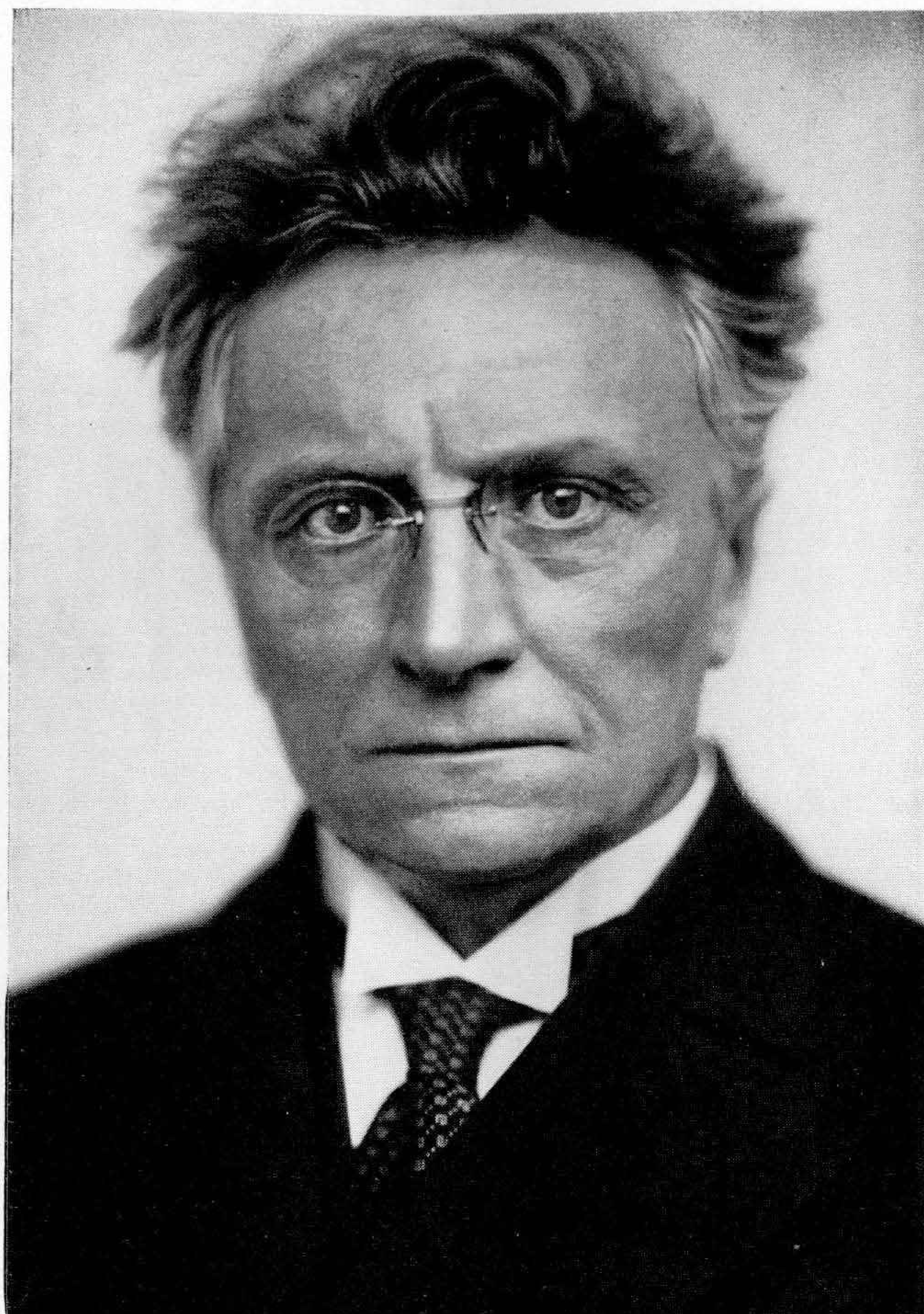
KOMPONISTEN DES BERLINER TONKÜNSTLERFESTES



W. A. Mozart, „Die Gärtnerin aus Liebe", I. Akt.
Bühnenbild von Leo Paſetti.



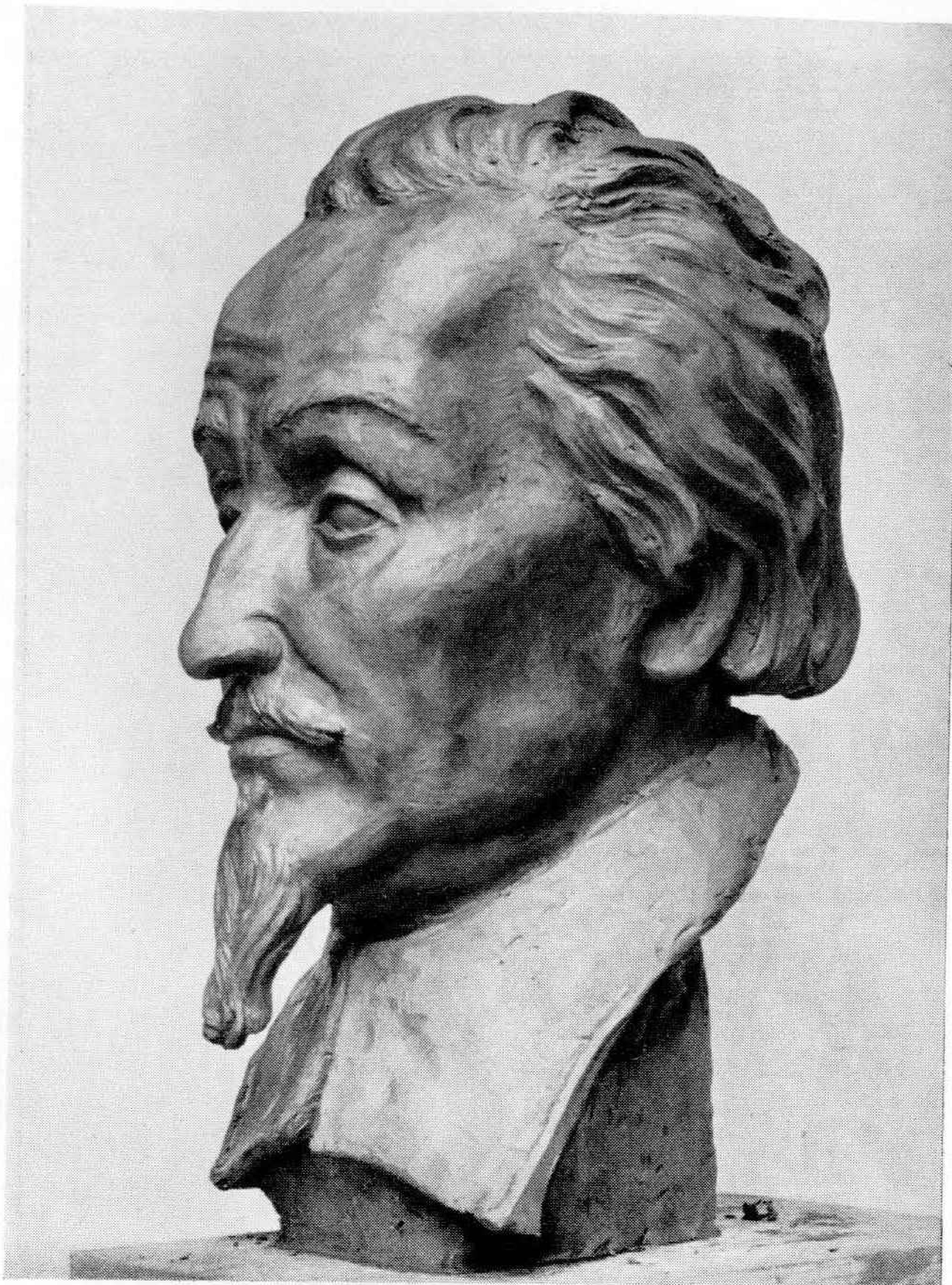
W. A. Mozart, „Die Gärtnerin aus Liebe", II. Akt, 2. Bild.
Bühnenbild von Leo Paſetti.



phot. Preim, Aachen

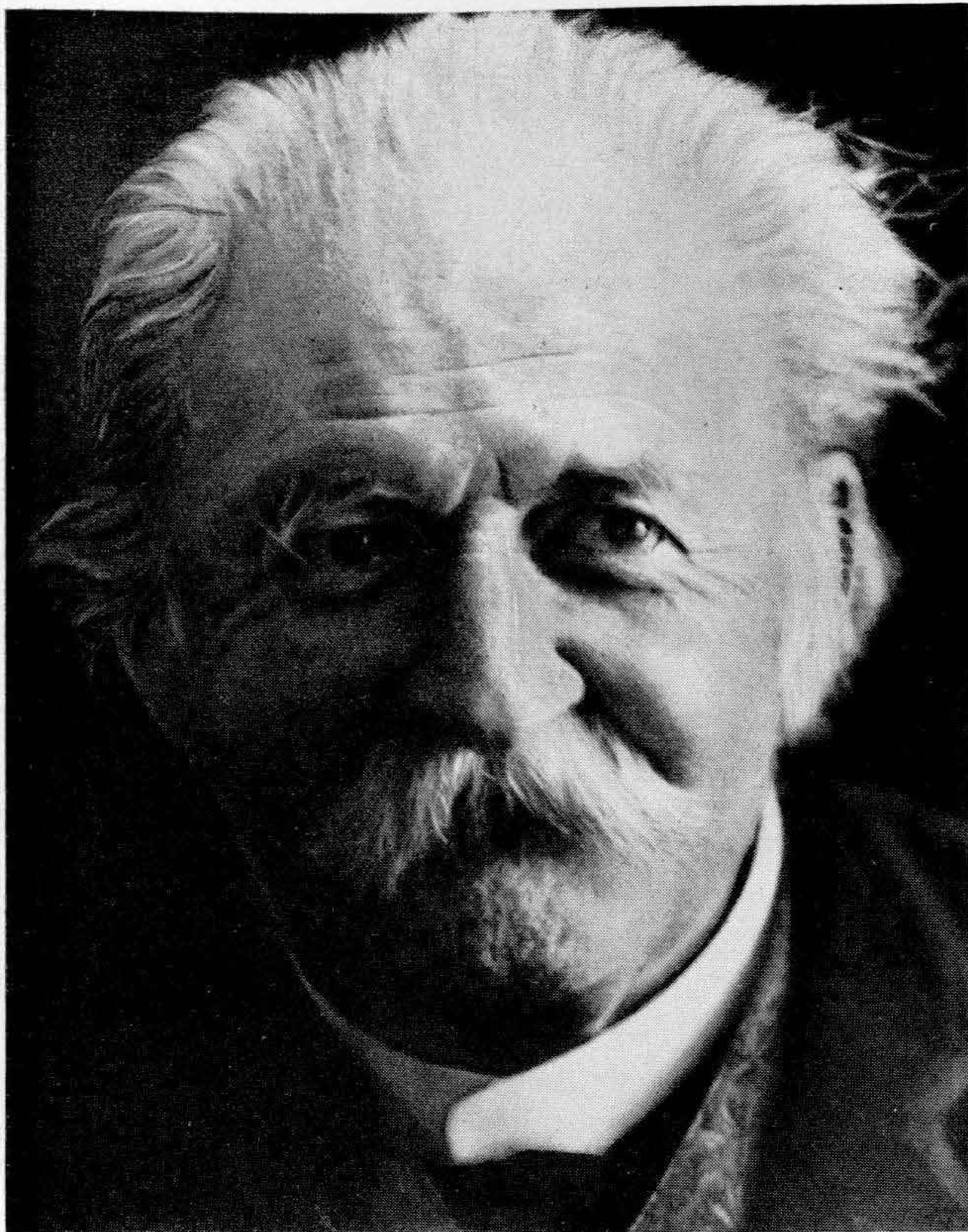
GMD Prof. Dr. Peter Raabe

Präsident der Reichsmusikkammer



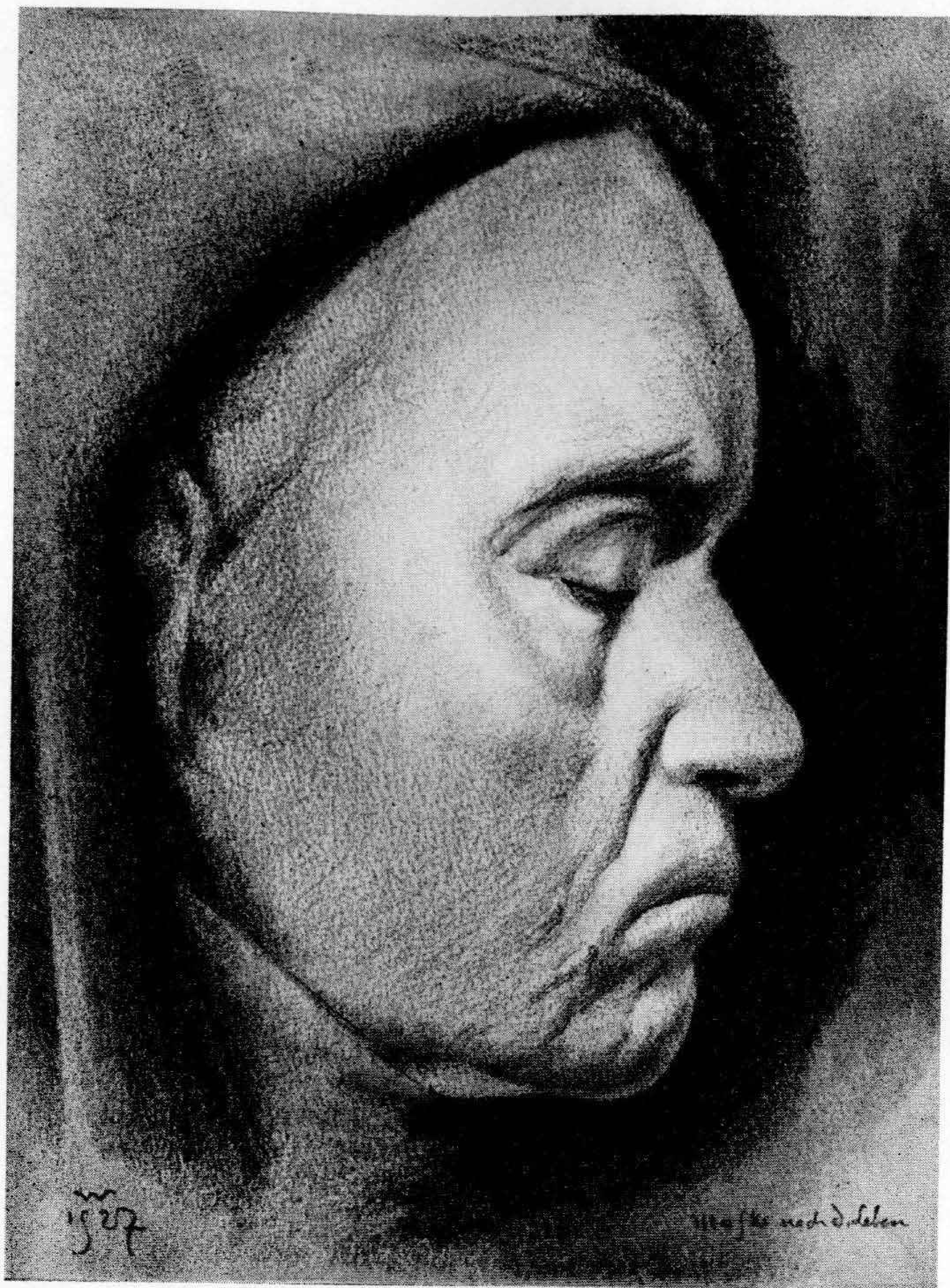
Heinrich Schütz

Büſte von Profeſſor Hans Haffenrichter - Berlin



Felix Draeseke

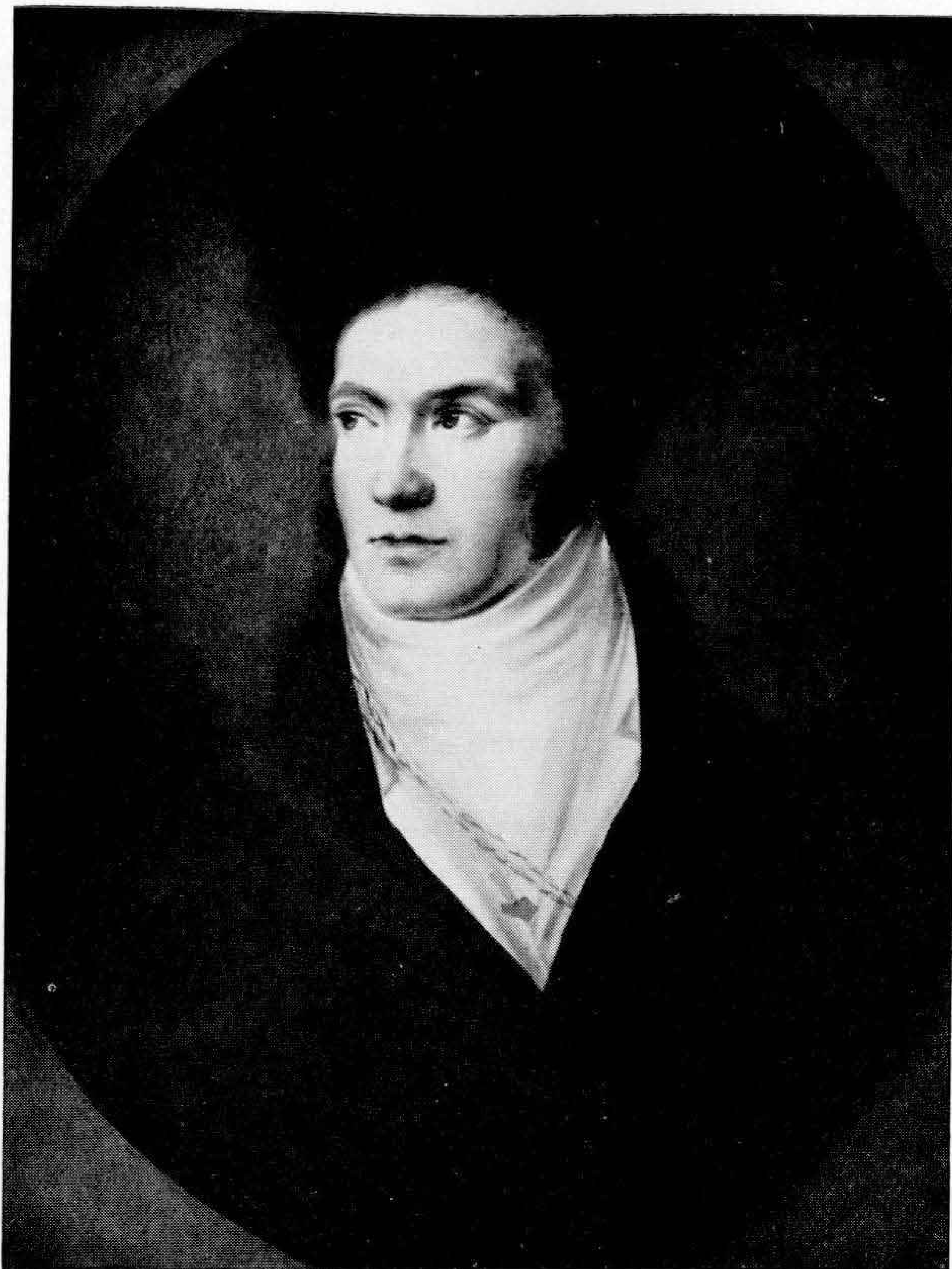
Geboren 7. Oktober 1835, gestorben 26. Februar 1913



B e e t h o v e n

Maske nach dem Leben

Bleistiftzeichnung von Prof. Hans Wildermann



1. Beethovenbildnis von I. Neugaß,

im Besitz von Frau Jenny Finaly, Florenz

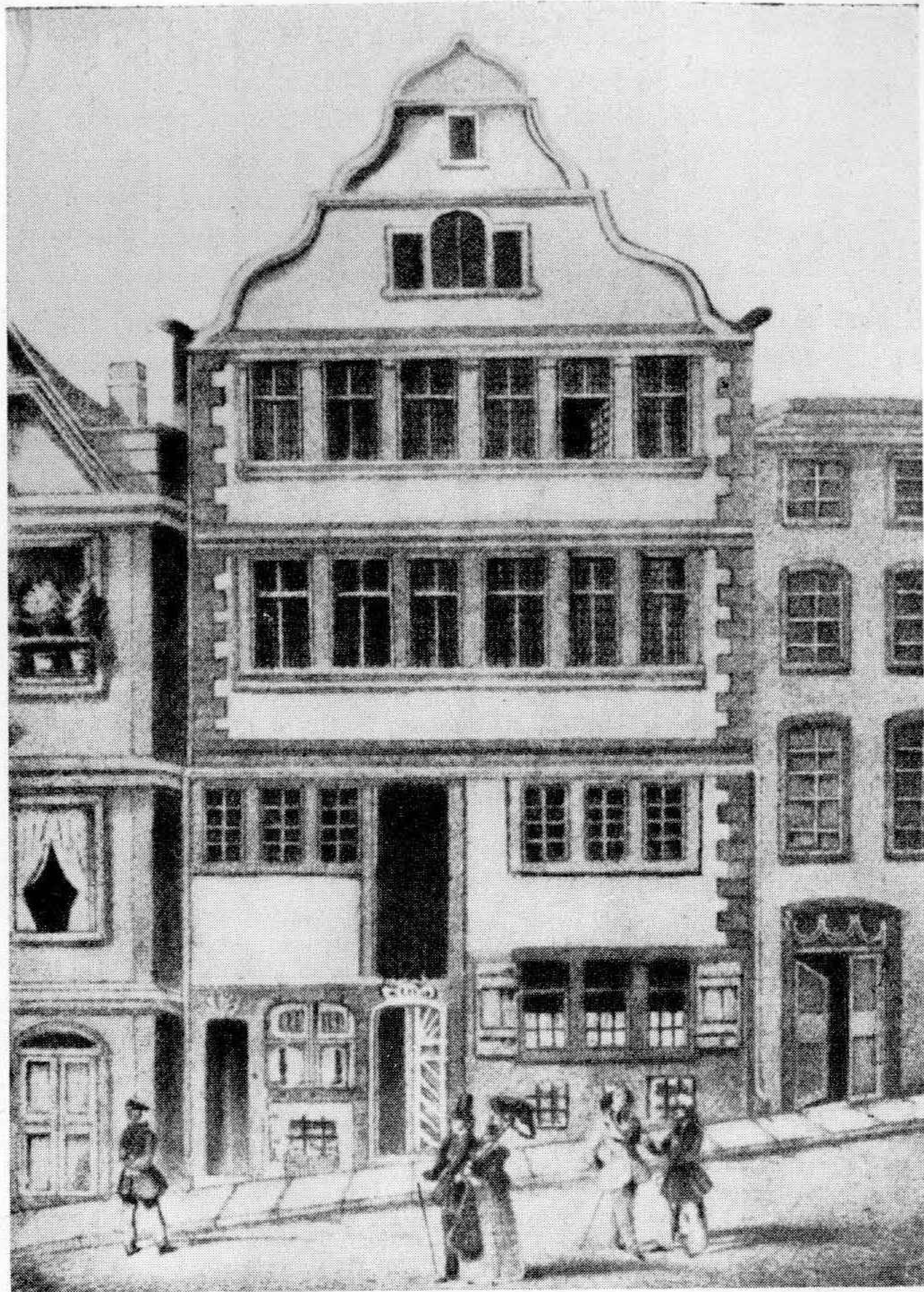
(Zu Dr. Max Unger: „Die Beethoven-Bilder von Neugaß“)



2. Beethovenbildnis von I. Neugaß,

im Fürstl. Lichnowskyschen Schlosse zu Grätz bei Troppau

(Zu Dr. Max Unger: „Die Beethoven-Bilder von Neugaß)“



Wohnhaus der Familie Beethoven
in der Rheingasse zu Bonn

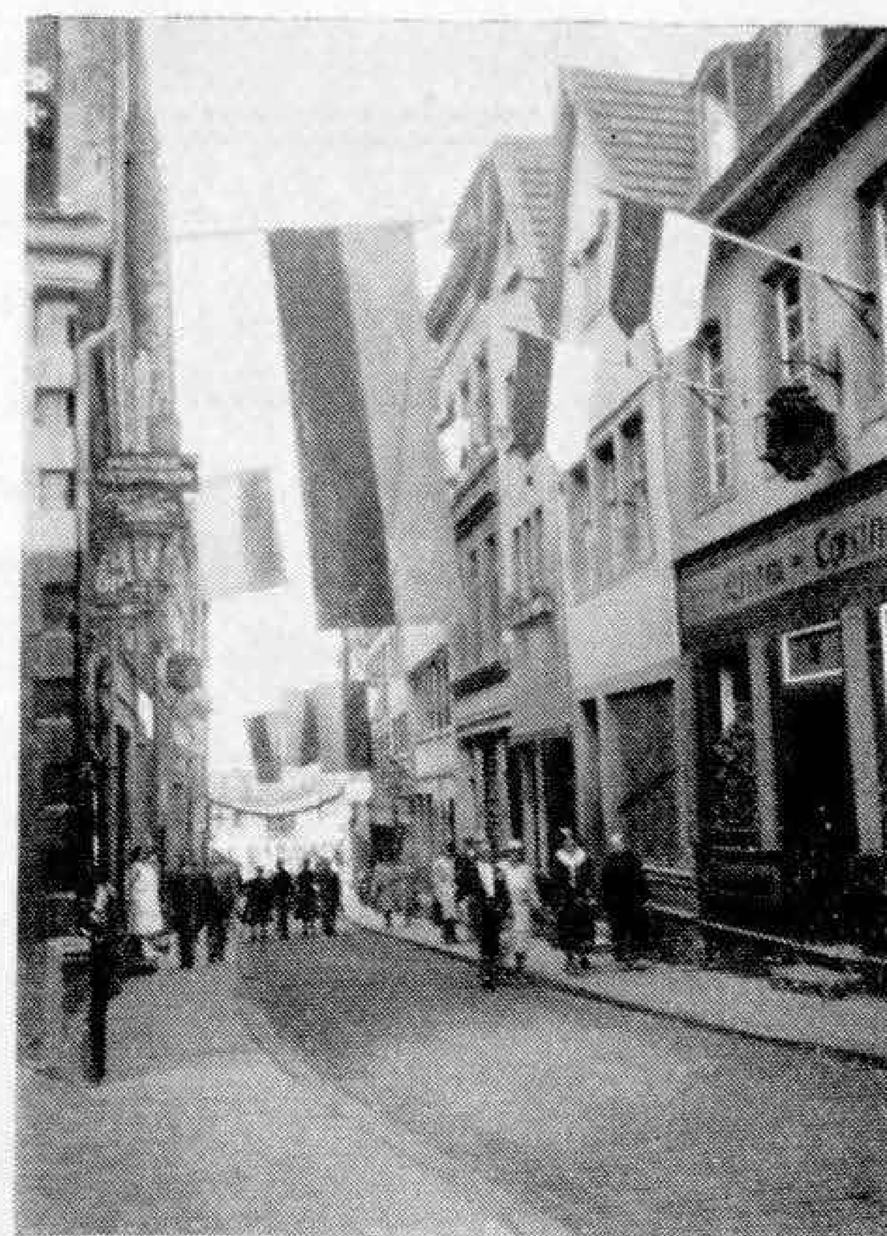
(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Beethovens Mutter“)



(1a) Beethovens Geburtshaus
(Straßenansicht)



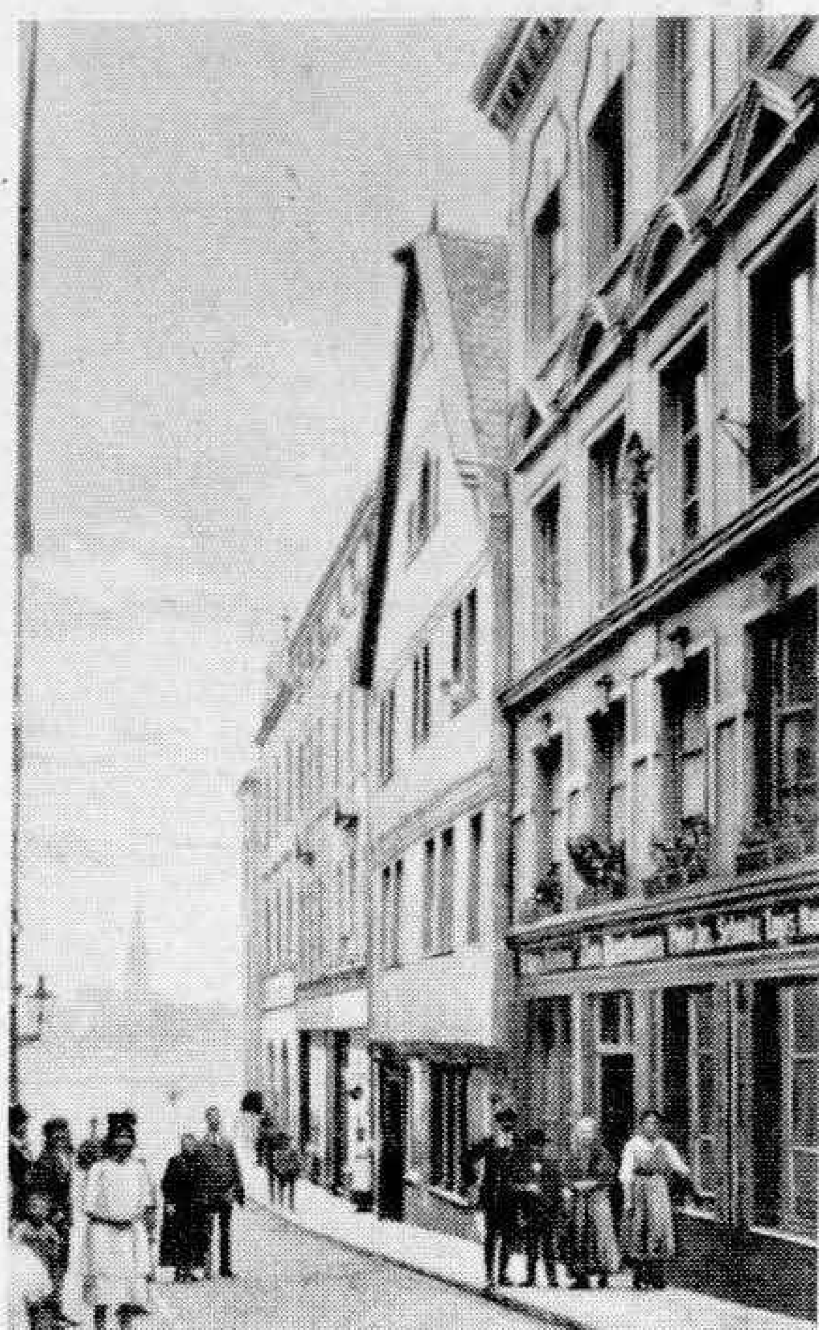
(1b) Beethovens Geburtshaus
(Hofansicht)



(3) Blick durch die Rheingasse
zum Rhein



(4) Gasthof „Zum alten Keller"
(Rheingasse 6)



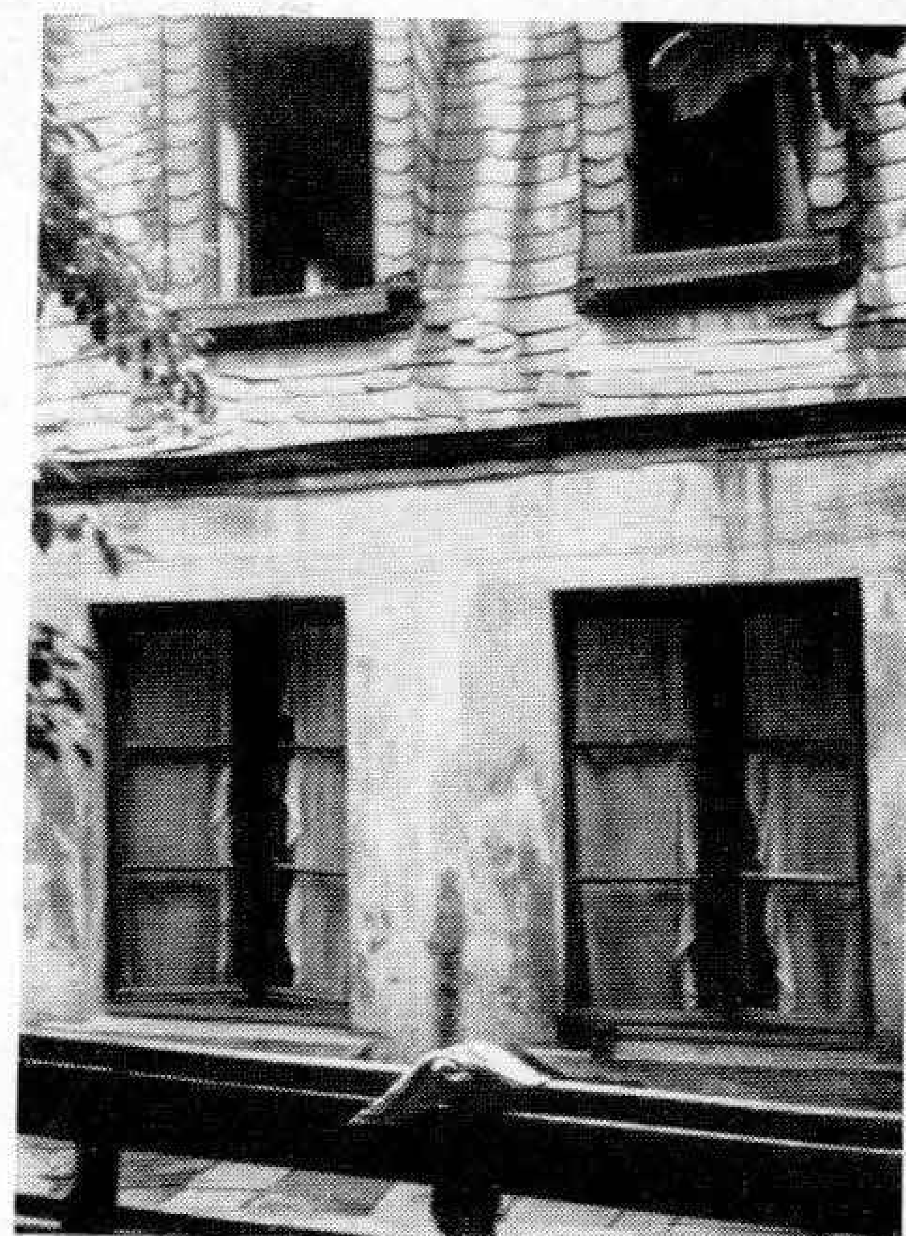
(5) Beethovens Wohnhaus
(Rheingasse 7)



(6) Beethovens Mansarde



(7) Terrasse
von Beethovens Mansarde



(8) Beethovens Wohnung
und Mansarde

(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Beethovens Mutter")



2a) Grab von Beethovens Mutter
auf dem alten Friedhof in Bonn

(Zustand nach der Wiederauffindung und Erneuerung)



2b) Grab von Beethovens Mutter
auf dem alten Friedhof in Bonn

(Zustand vor der Wiederauffindung)

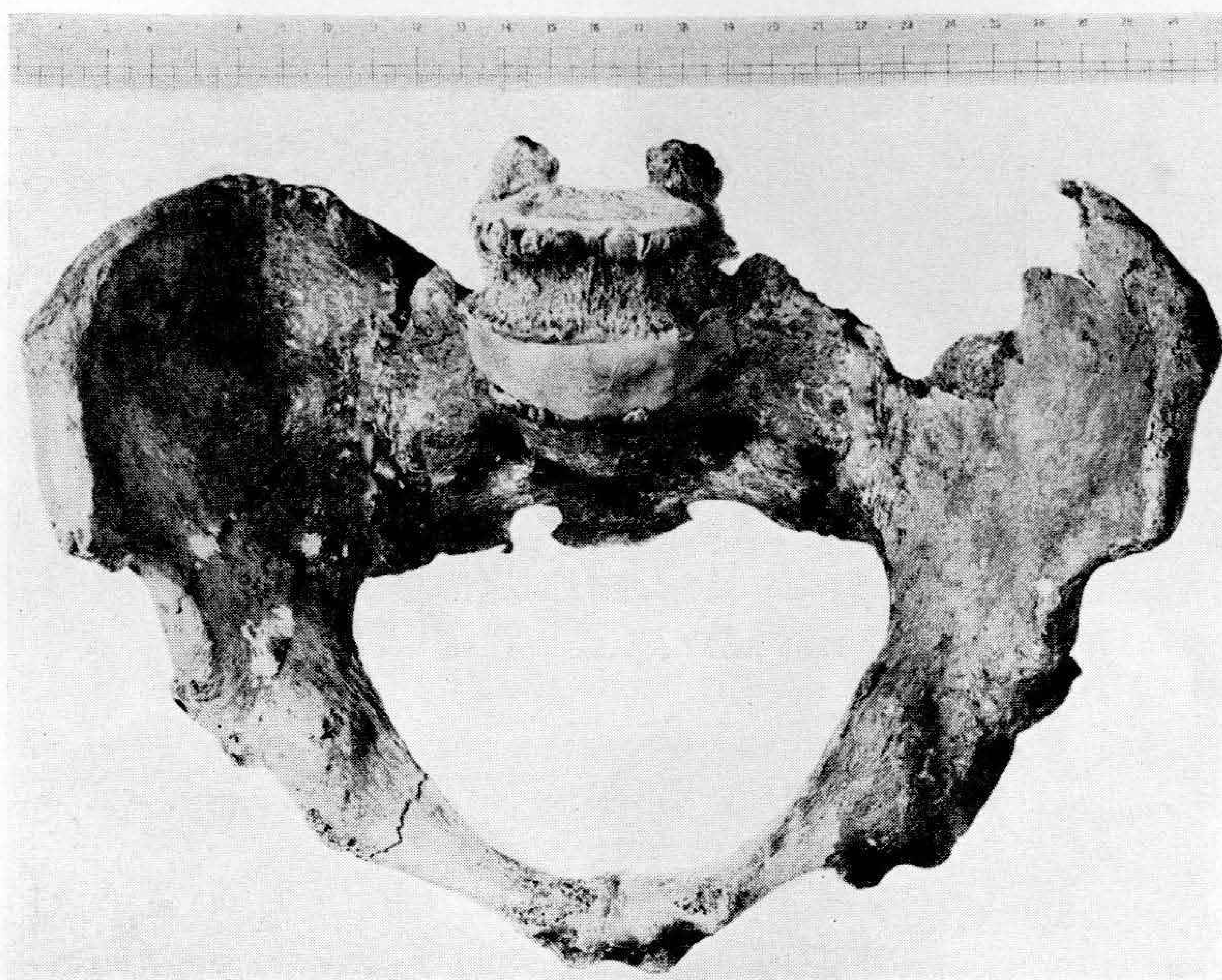
(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Beethovens Mutter“ und Prof. Dr. F. Knickenberg: „Die Auffindung des Grabes der Mutter Beethovens“)



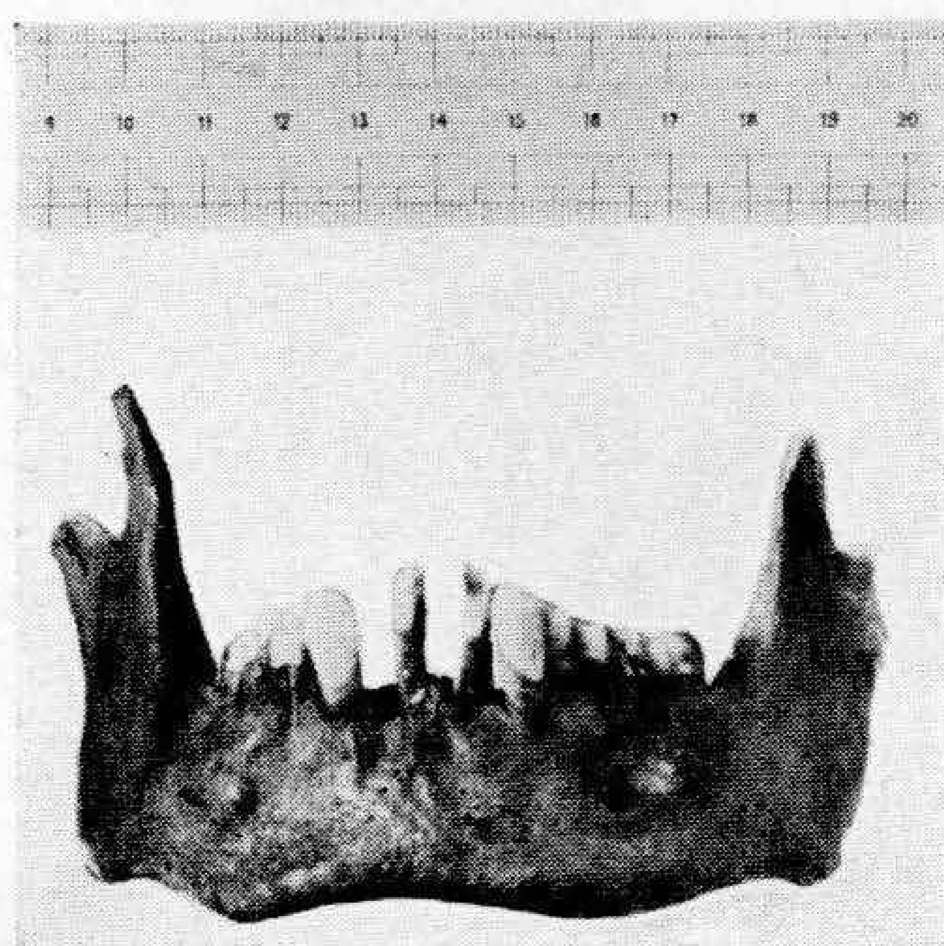
Rechte Seitenansicht
des Schädels von Beethovens Mutter



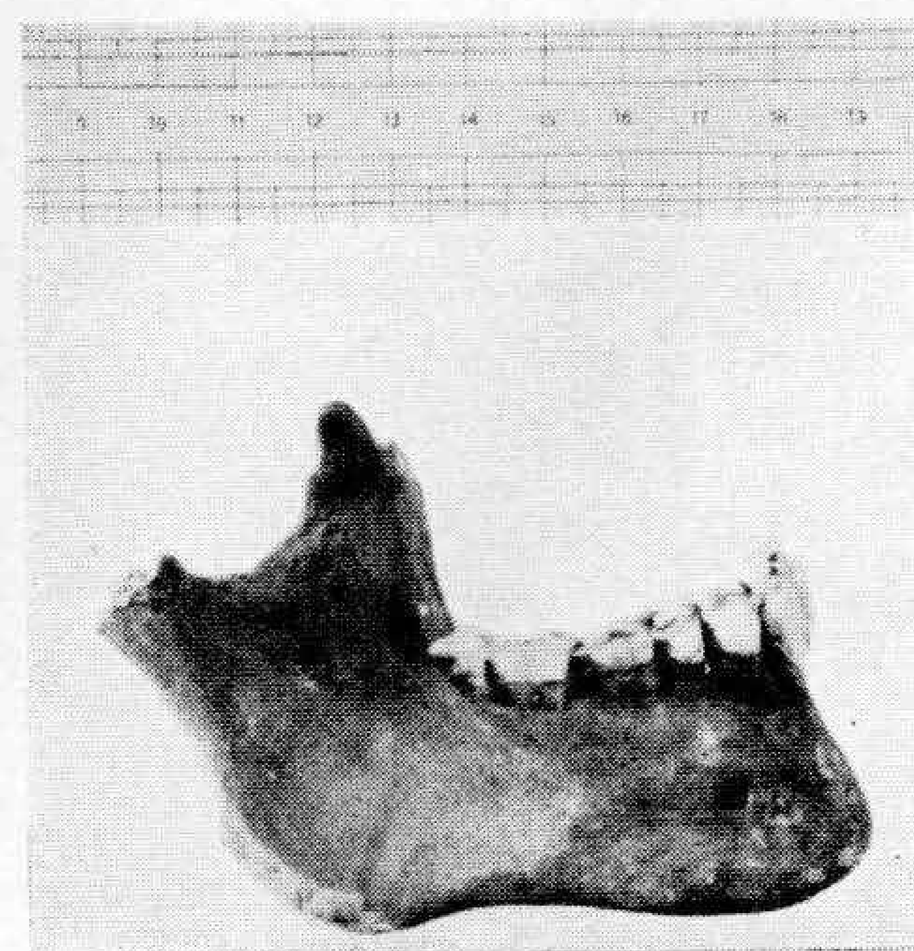
Linke Seitenansicht
des Schädels von Beethovens Mutter



Becken von Beethovens Mutter



Vorderansicht
des Unterkiefers von Beethovens Mutter



Rechte Seitenansicht
des Unterkiefers von Beethovens Mutter

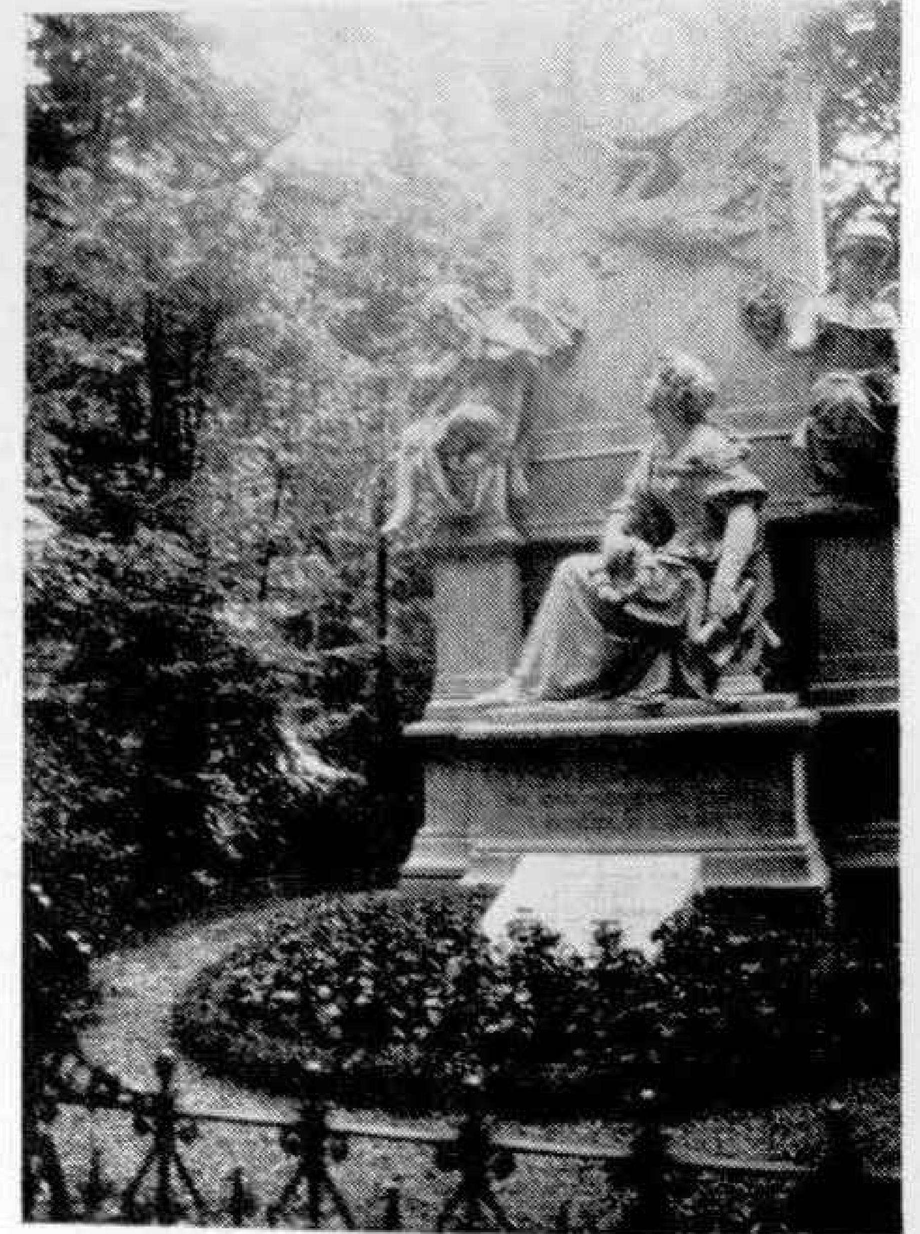
(Zur Untersuchung und Identifizierung des Skeletts von Prof. Dr. F. Wagenseil, Prof. Dr. W. Ceelen, Prof. Dr. K. Grünberg u. Prof. Dr. G. Korkhaus, sämtliche in Bonn)



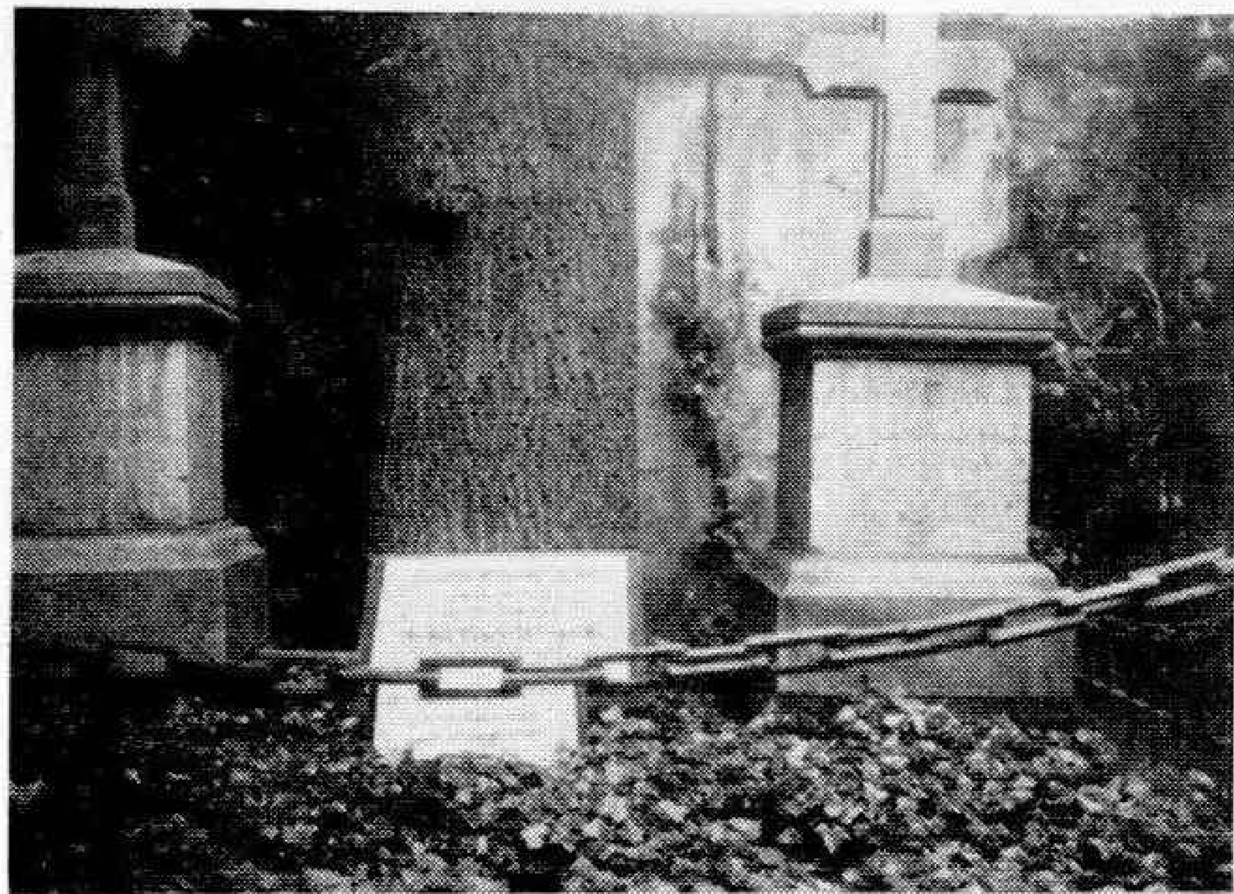
(1) A. W. von Schlegel



(2) Bernhard Thirsch



(3) Robert u. Klara Schumann



(6) Ernst Moritz Arndt



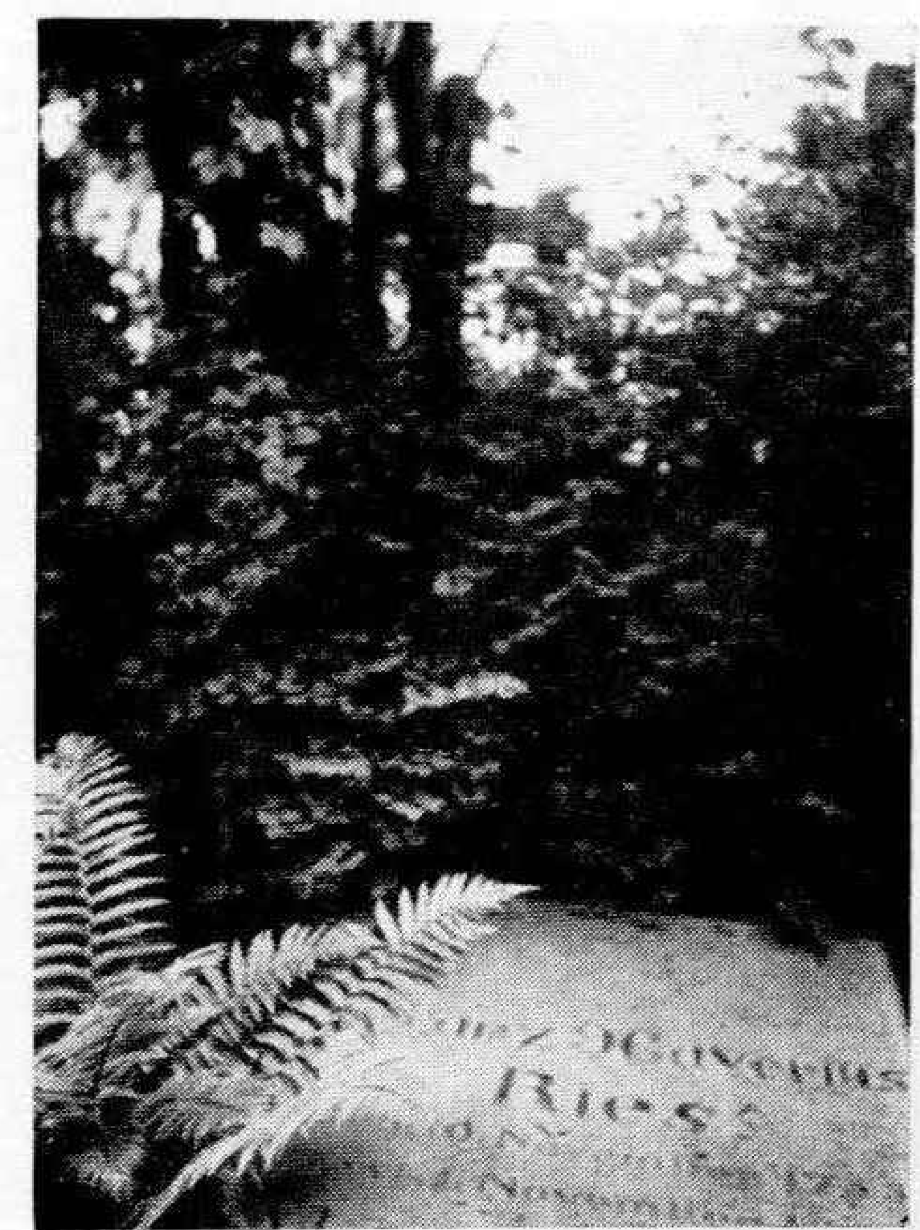
(8) von Beneckendorf



(4) Otto u. Mathilde Wesendonck



(5) Karl Simrock



(7) Franz Xaver Ries

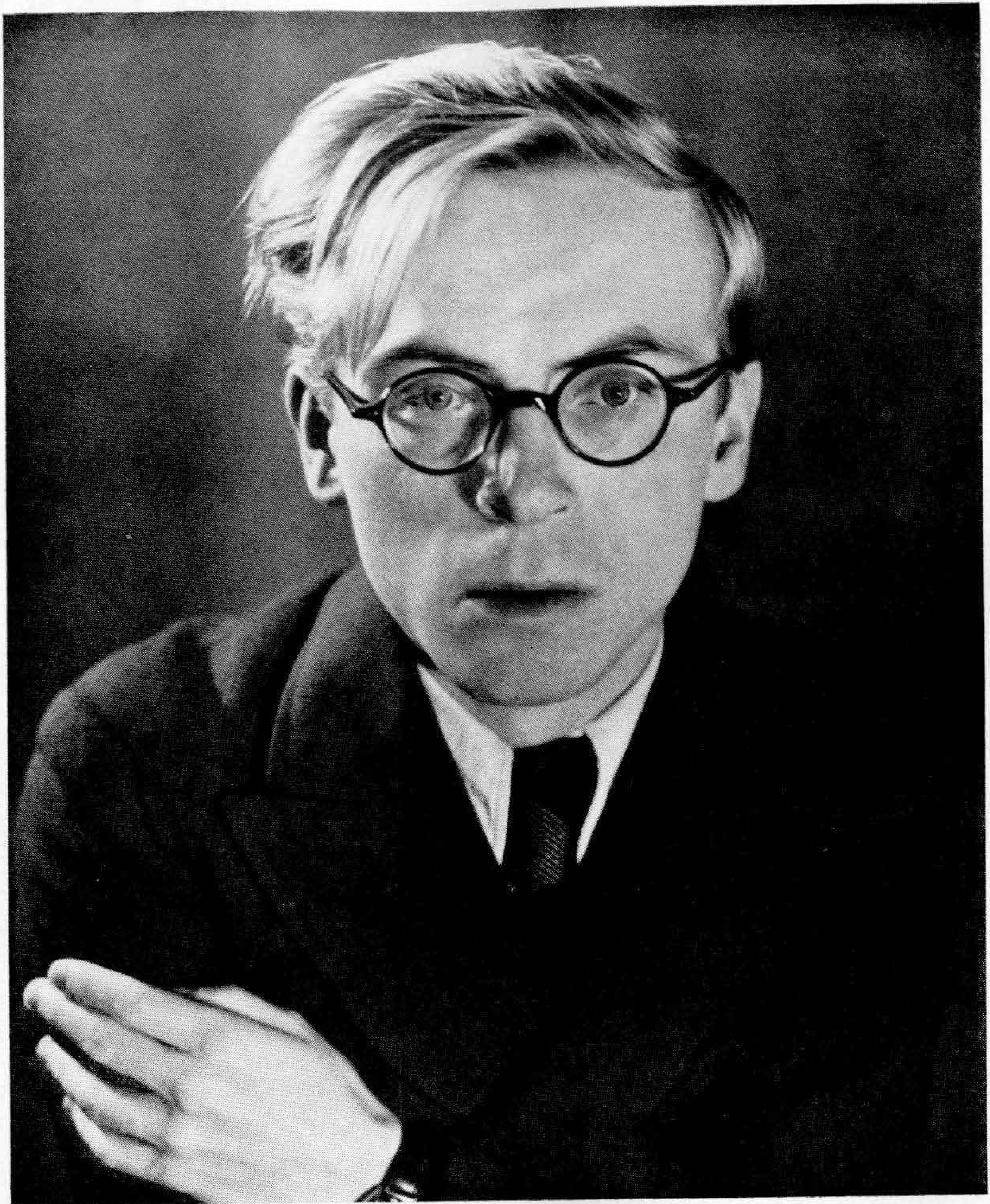
(Zu Prof. Dr. Hermann Unger: „Ein unbekannter deutscher Friedhof der Berühmtheiten“. Aufnahmen von Prof. Dr. Hermann Unger)



Anna Milder
geb. 13. Dez. 1785, gest. 29. Mai 1838

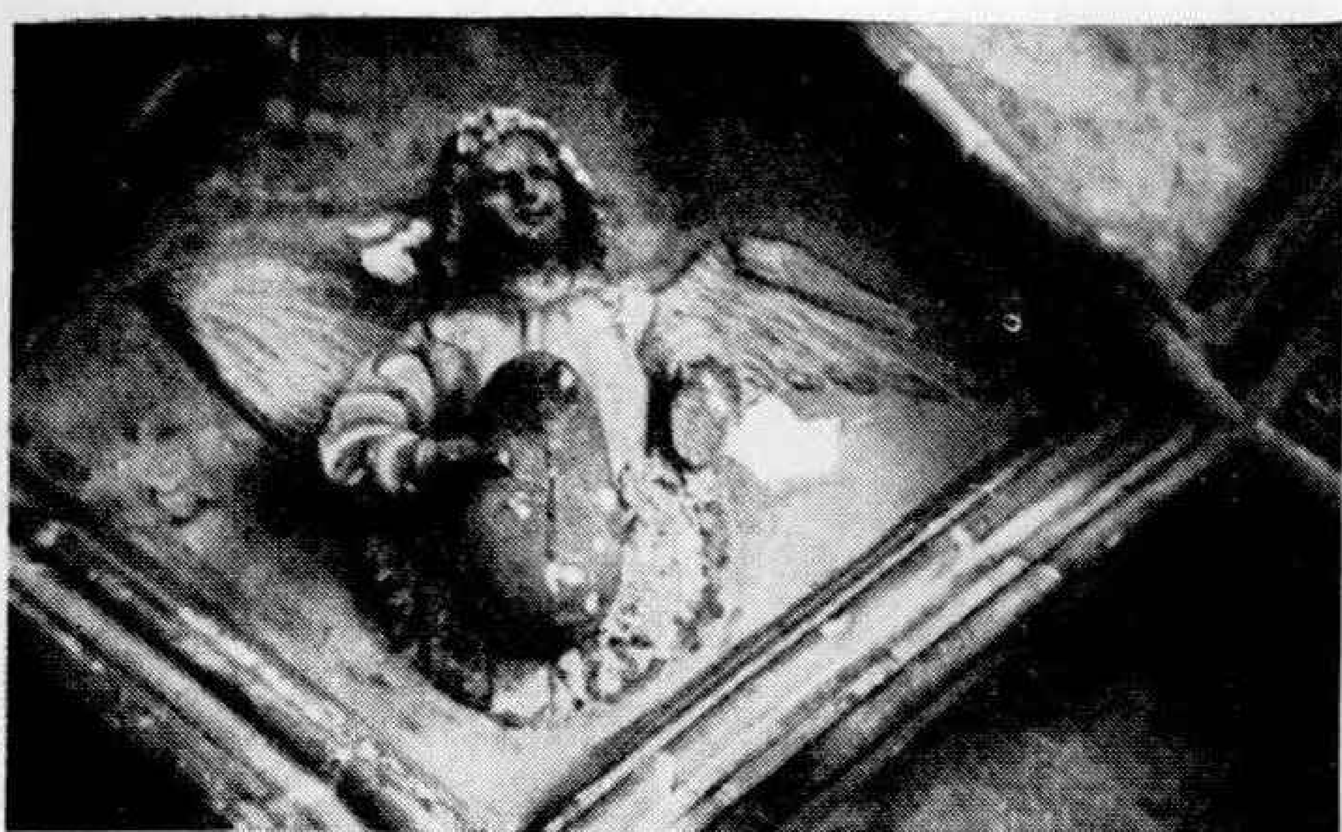
(E. Fr. Leybold del. / Gust. Leybold sc.)

(Zu August Pohl: Beethovens erste Leonore

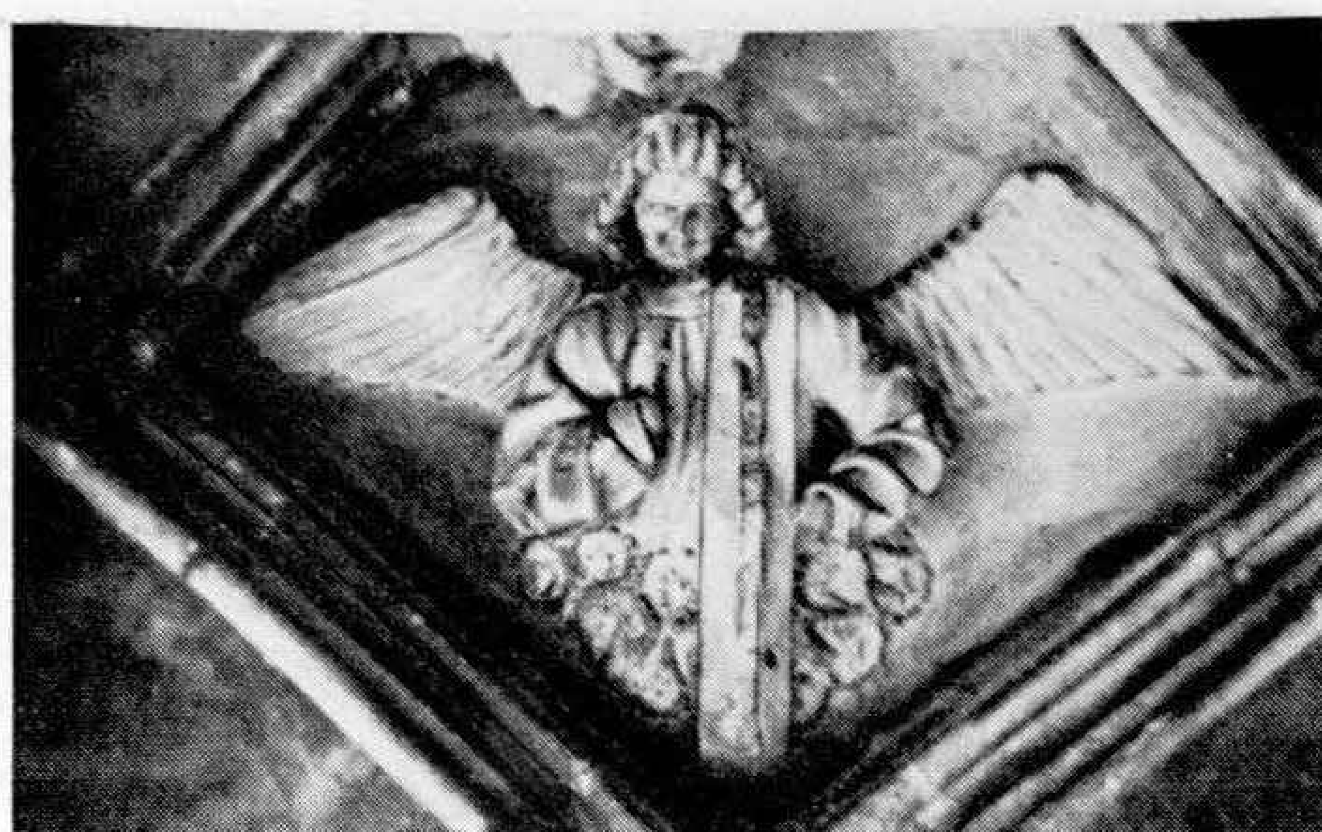


phot. Kaßner

Hugo Distler



1. Engel mit Dudelsack



2. Engel mit Harfe



3. Engel mit Bauernleier



4. Engel mit Hackbrett



5. Singender Engel

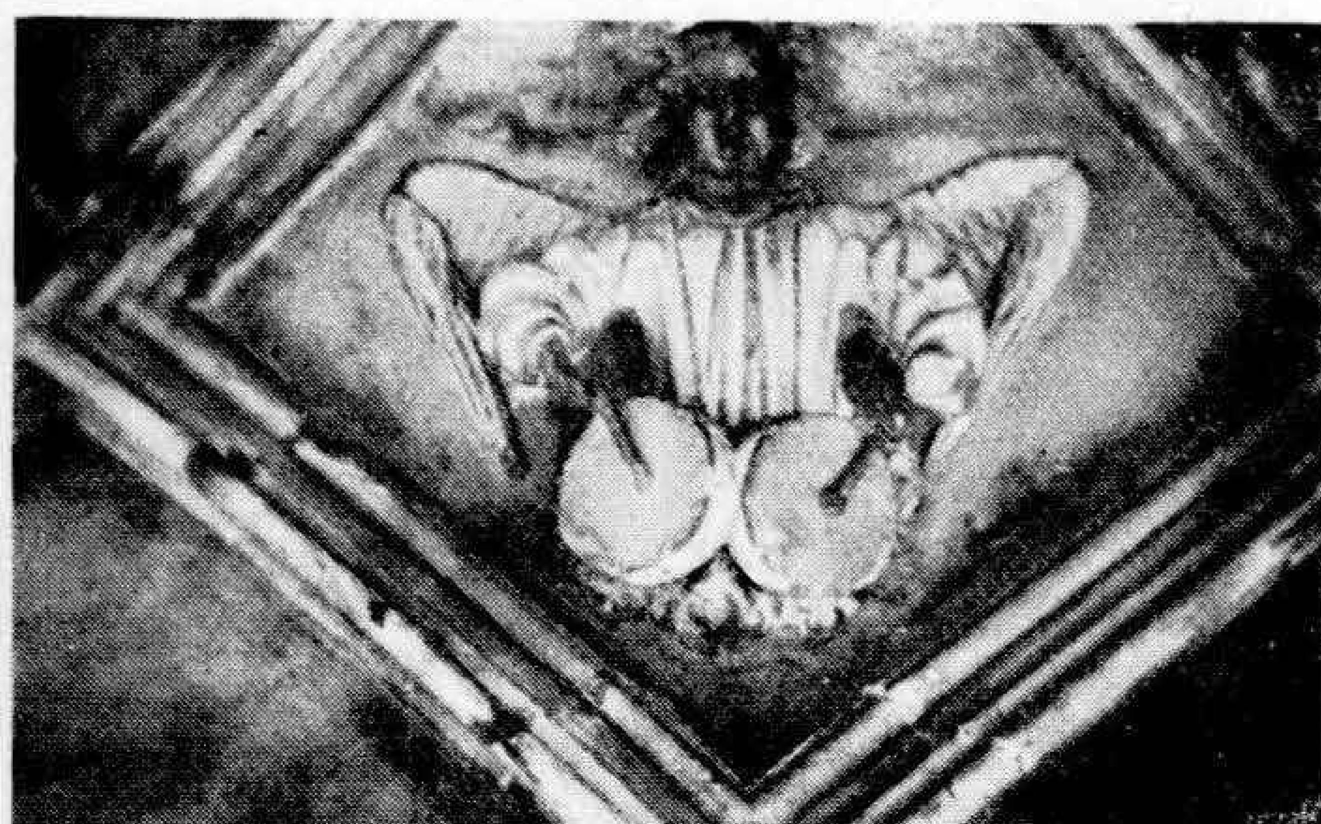


6. Blasender Engel (mit Kesselmundstück)

(Zu Arno Fuchs: „Musikalische Laienzeugnisse in Himmelkron")



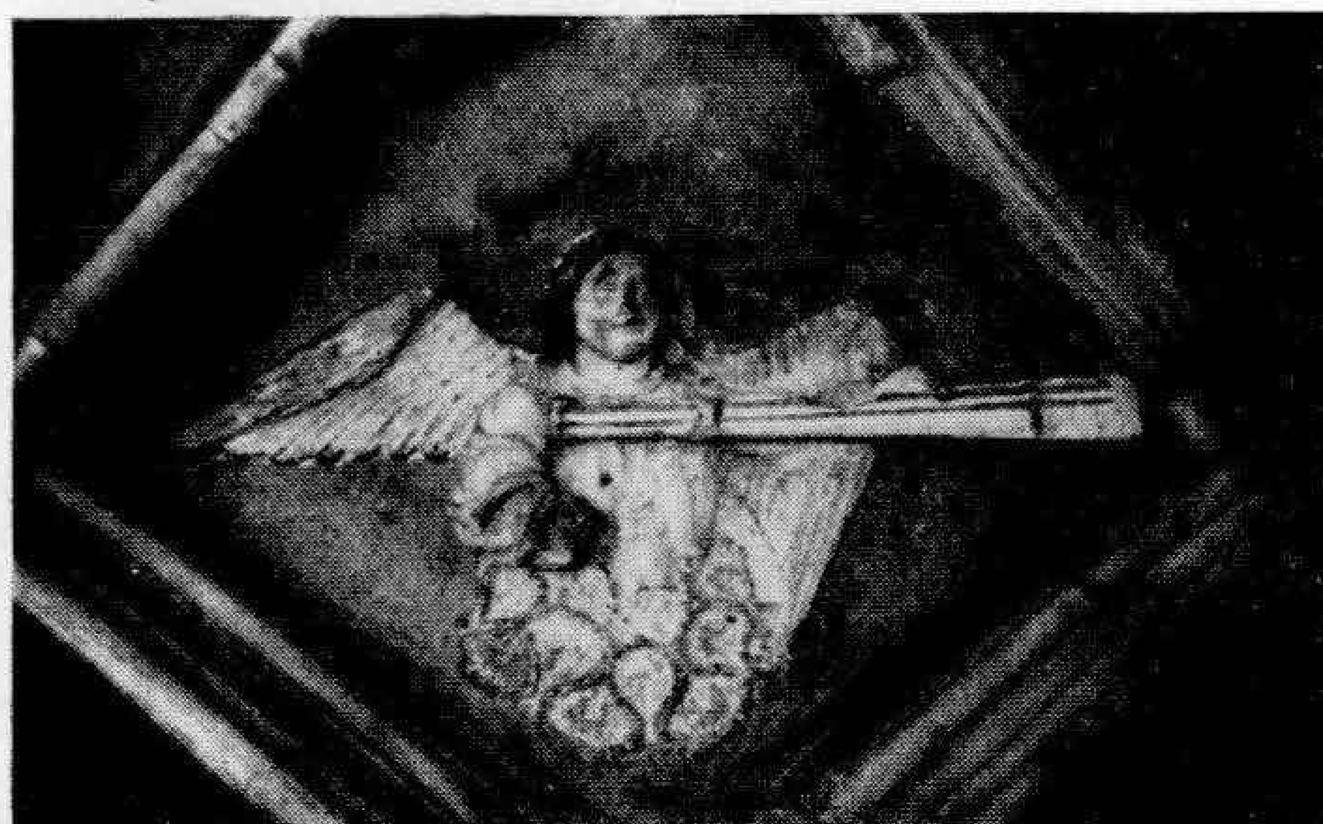
8. Bläser (Holzblasinstrument)



10. Engel mit Kesselpauken



14. Engel mit Triangel



15. Engel mit Trumscheit

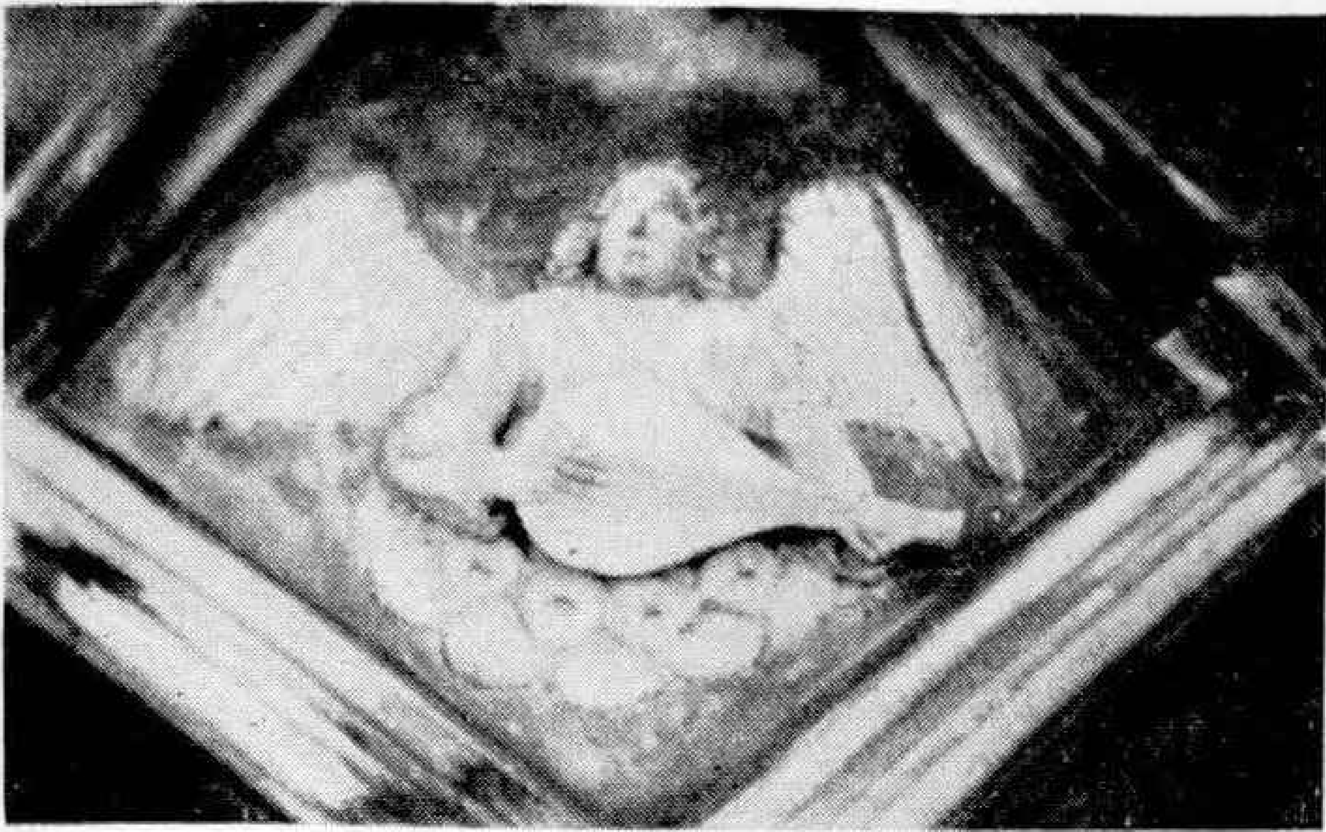


16. Engel mit Viola da braccio



20. Engel mit Psalterium

(Zu Arno Fuchs: „Musikalische Laienzeugnisse in Himmelkron")



21. Engel mit Laute



22. Portativ spielender Engel



26. Engel mit Monochord

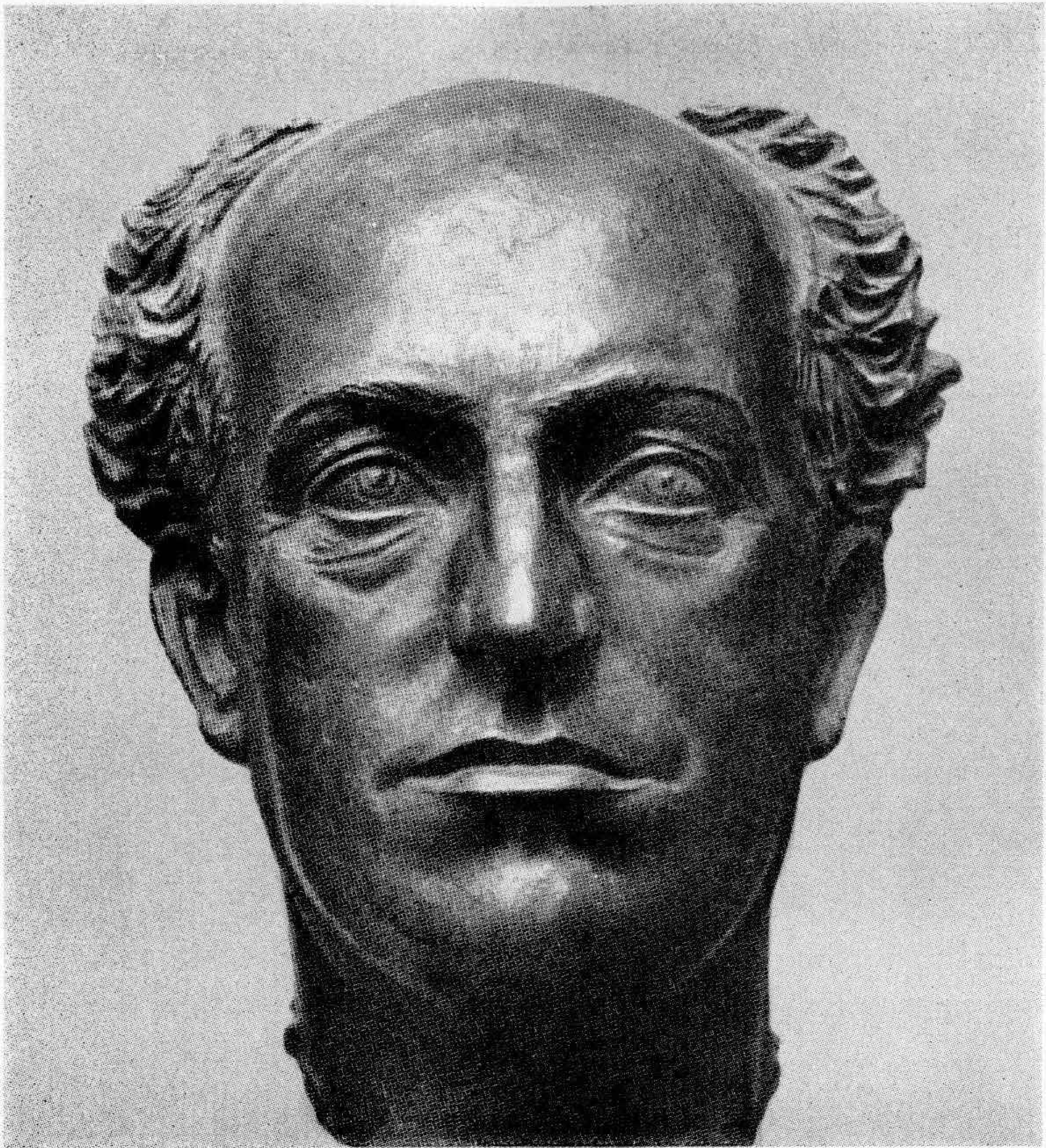


27. König mit Spruchband



28. Gelehrtengestalt mit Spruchband

(Zu Arno Fuchs: „Musikalische Laienzeugnisse in Himmelkron")



Jörg Mager

Bildnisbüste von Heinrich Johst



Schwebende Madonna mit Kind

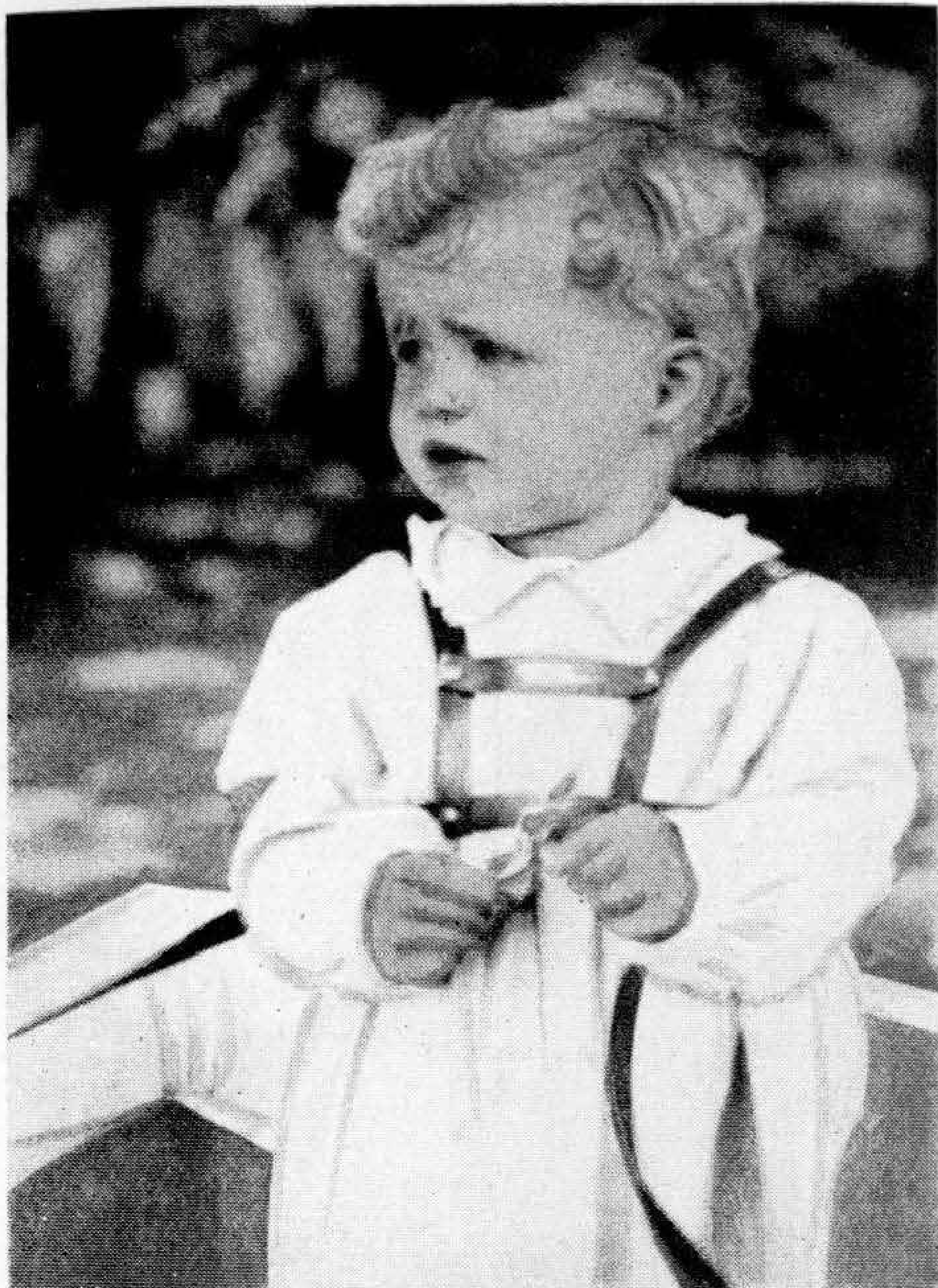
Holzplastik von Prof. Hans Wildermann-Breslau

Marschmusik an Kristas Ohr

mit 4 Bildaufnahmen von Carl Diesel, Sachsenhausen

Traumverloren spielt das Kind
auf dem weiten grünen Plan.

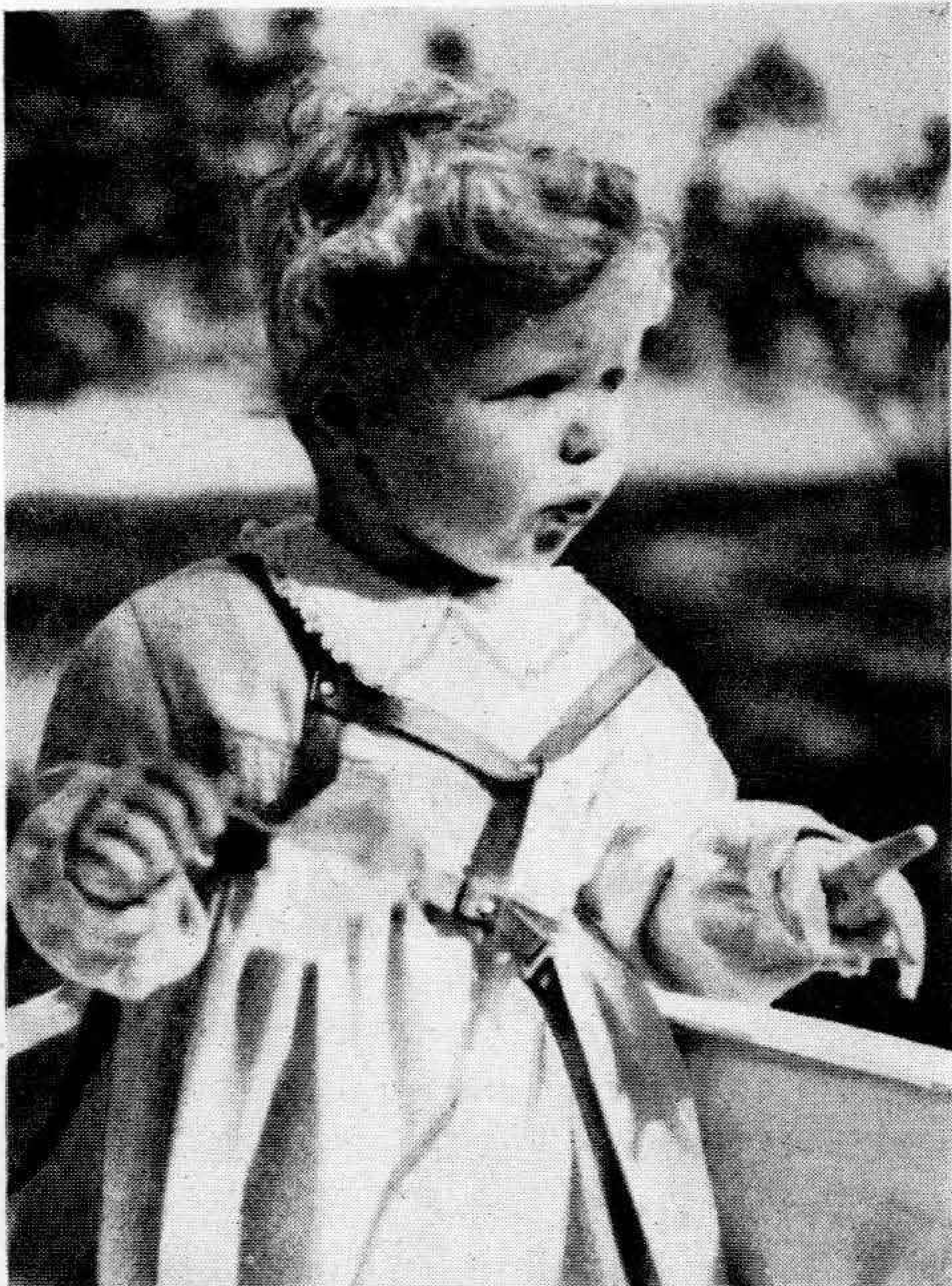
Lächeln strahlt die Mutter an
Glückhaft still die Stunde rinnt .....





Da: Musik, vom Wind getragen;
Ton, der aus der Ferne rauscht .....
Wie der kleine Liebling lauscht!
Wie die blauen Augen tragen!

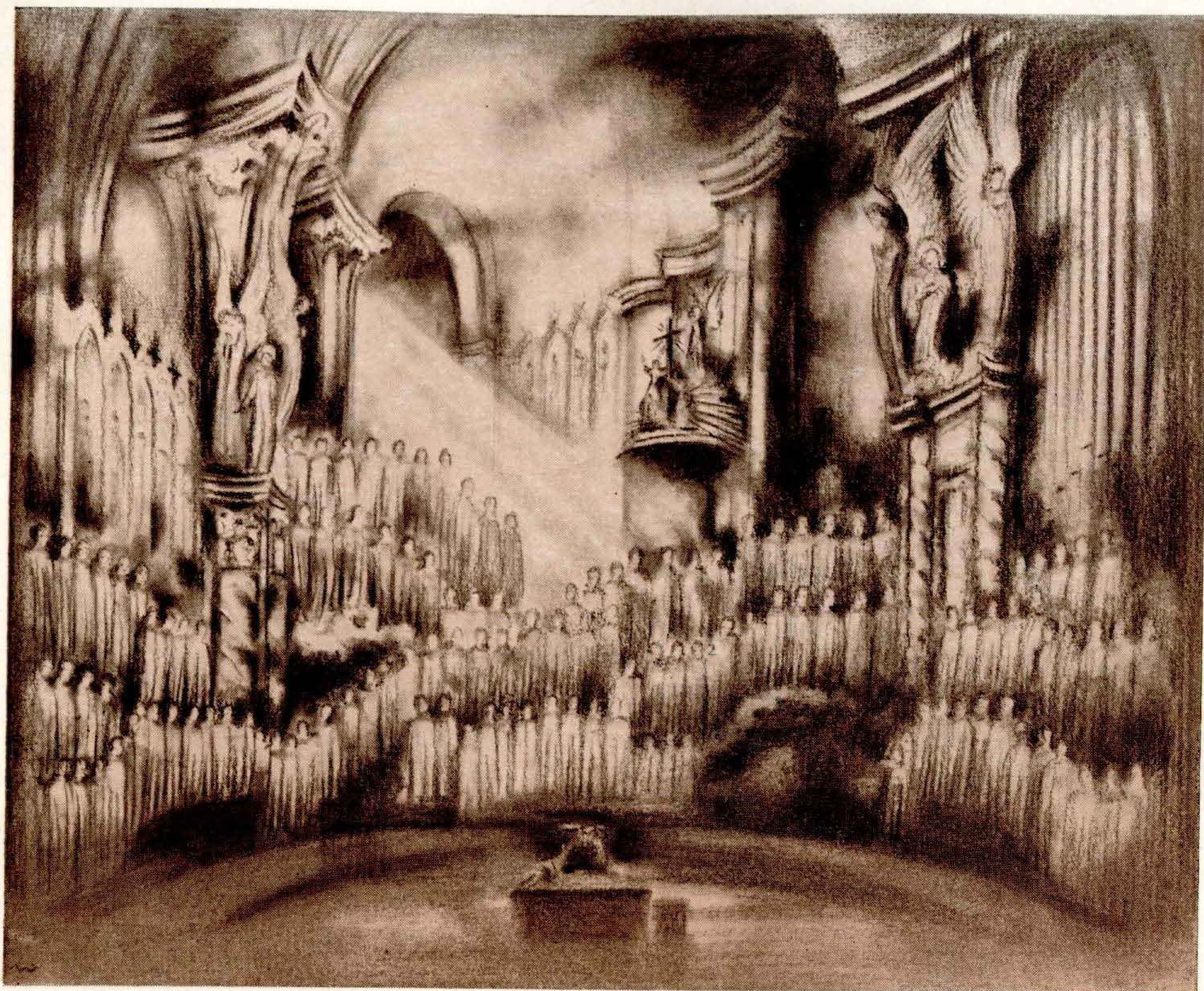
Immer näher kommt der Klang.
Durch der Bäume grünen Wall
blitzt und schimmert das Metall.
Wuchtig dröhnt der Männersang.





Klang und Sang, jetzt unverweht
nah der Kleinen. Seht sie pfeifen!
Seht, wie ihre Händchen greifen!
Wie sie in dem Wagen steht!

Wie sie, in dem Marschgebrause
ganz zu Hause,
Augenleuchtend Arme breitet,
zu sich hin die Töne leitet .....



Hans Pfitzner, „Palestrina", 1. Akt, „Die Messe".
Bühnenbild von Prof. Hans Wildermann-Breslau (1932).